



HAL
open science

La solitude dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio

Christian Fischer

► **To cite this version:**

Christian Fischer. La solitude dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 1985. Français. NNT : 1985METZ003L . tel-01775673

HAL Id: tel-01775673

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775673>

Submitted on 24 Apr 2018

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

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



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

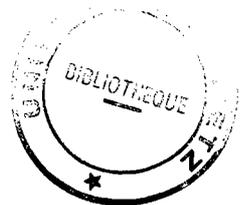
<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Fischer, Christian

THESE DE DOCTORAT DE III° CYCLE
LA SOLITUDE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE LE CLEZIO
Volume II

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE	
LETTRES - 0712	
N° Inv.	1985018L
Cote	L/M2 85/3
Loc.	Nagasin

Directeur de recherche : Monsieur BAUDE
Université de METZ 1984-1985



CHAPITRE V
SOLIDAIRE OU SOLITAIRE

1ère PARTIE - LES CLASSES SOCIALES	Pages 211 à 229
2ème PARTIE - LES MARGINAUX	Pages 230 à 247
3ème PARTIE - INDIVIDU ET LUTTES DE CLASSES..	Pages 248 à 265

CHAPITRE V : SOLIDAIRE OU SOLITAIRE

Le personnage, dans les romans de Le Clézio, n'est pas dans la situation de Robinson Crusôé ; il ne vit pas sur une île déserte et n'est pas condamné à la solitude. Il vit dans la société, dans une ville qui, même si elle n'est pas située géographiquement et historiquement, est une ville de la société technologique de la deuxième moitié du XX^e siècle. Il subit donc les impératifs de cette société et les pressions de toutes les sortes de pouvoirs. Il ressent de manière fortement intériorisée ce rapport avec la société, c'est-à-dire avec les autres ; il est dans la situation de Jonas, le peintre de la nouvelle d'Albert Camus :

*"Dans l'autre pièce, Rateau regardait la toile, entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu'on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s'il fallait y lire solitaire ou solidaire"*¹

Il semble condamné à une errance perpétuelle entre l'intérêt porté aux autres et la fuite de la compagnie des autres. Nous étudierons à présent ce que représentent les autres, ce qui se cache derrière ce mot, c'est-à-dire, ce que l'auteur inscrit derrière ce terme. En effet, si les mots foule, gens, badauds, passants, reviennent souvent sous la plume de Le Clézio il nous faut essayer de montrer ce qu'ils représentent, donc de tenter une approche plus sociologique de ses romans. Nous essayerons de repérer, dans une première partie, les classes sociales, telles que les montre l'auteur ; nous remarquerons, dans la deuxième partie, qu'il insiste très souvent (et qu'il les met en scène) sur les personnages marginaux, comme le fait aussi Samuel Beckett ; enfin, dans la troisième partie, nous mettrons en lumière l'interprétation qu'il donne de la société en insistant sur ce qu'on appelle couramment La lutte des classes.

1. Albert CAMUS : Jonas, in L'Exil et le Royaume, éd. Folio, page 142.

Les mots soulignés sont en italiques dans le texte de Camus.

En effet, Le Clézio a-t-il repris la classique opposition entre les classes sociales clairement définies, opposition que nous pourrions retrouver à l'intérieur d'un même personnage (1), ou bien dépasse-t-il cette opposition en montrant que la société urbaine technologique a effacé les différences de classes qui paraissaient fondamentales et premières ?

C'est par le biais de l'étude de la société que nous pourrions alors revenir à l'individu et essayer de comprendre cette fuite continuelle, cette errance perpétuelle (dans le temps comme dans l'espace) entre le contact de la foule et la recherche de la solitude, ce qui est caractéristique des personnages romanesques de Le Clézio. Une seule lettre sépare mais oppose solidaire de solidaire, mais cette lettre cache tout un cheminement intérieur.

(1) Opposition propre à un individu que nous trouvons, par exemple, dans les personnages parvenus de Balzac : César Birotteau, dans Histoire de la Grandeur et de la Décadence de César Birotteau, oeuvres complètes édition Recontre, Tome XI.

1ère PARTIE : LES CLASSES SOCIALES

Nous pouvons immédiatement remarquer, même après une première lecture qui serait, par définition, superficielle, que les personnages de Le Clézio appartiennent rarement à une classe sociale précise. Lisant une oeuvre romanesque qui essaie de traduire sur le plan littéraire les problèmes que se pose l'auteur, vivant et écrivant dans notre monde actuel, ayant de plus l'expérience de Balzac ou de Zola qui voulaient, eux aussi, comprendre et décrire leur époque, nous nous demandons immédiatement : où sont les cadres, où sont les ouvriers, où sont les fonctionnaires, les agriculteurs ou les bourgeois ? Où sont donc les usines (représentatives de la société technologique), où sont les bureaux et les cols blancs ? L'auteur se met donc à décrire notre société et, tout ce qui la caractérise socialement, n'est pas dans son texte.

Dès son premier roman, Le Procès-Verbal, l'auteur semble avoir gommé tout ce qui représente chaque classe sociale pour ne garder que le terme vague de foule. Adam Pollo, par les yeux duquel nous regardons la ville, ne cherche pas à établir des différences ; il voit l'ensemble des gens, de façon tout à fait extérieure, et n'est pas tenté de découvrir les différences. Le mot foule revient comme un leitmotiv (pages 27, 31, 99, 103, 154, 168, 182, 183, 246, 252 ...) mais le lecteur ne sait jamais si cette foule est composée de gens pauvres, de gens aisés, de gens sans problèmes ou de gens malheureux. C'est la foule, vue globalement. Quand il s'attarde à la décrire plus précisément, il utilise la 3^e personne du pluriel, directement, sans avoir précisé de qui il parle :

" Adam aimait voir la foule ainsi mouvementée, à sa droite ; ils étaient bariolés, pleins de murmures..."

(Le Procès-Verbal, page 27)

Ce qui caractérise ces gens, ce n'est pas leur appartenance à une classe sociale définie, mais une sorte de dénominateur commun biologique :

"en tout cas, il y avait les signes certains d'un ancêtre commun, les stigmates imperceptiblement négroïdes d'un quelconque amérar-thrope disparu". (page 27).

Pour Adam Pollo, le reste n'a pas d'importance : il ne perçoit pas les différences entre les individus, ne rend pas compte de leurs signes extérieurs de richesse ou de pauvreté et semble ainsi nous faire comprendre que cela n'a pas d'intérêt ; seule demeure une foule qui est devenue une sorte d'organisme vivant et monstrueux, duquel il est inutile et sans intérêt d'extraire les éléments pour les étudier.

De même, lorsqu'il est sur la plage, Adam prend du recul et ne voit que "la foule des baigneurs" qui "gisait pêle-mêle" (page 31) ; et nous retrouvons le passage de la foule à la 3ème personne du pluriel :

"ils étaient orientés vers la lumière... ils semblaient tous avoir mué en une peau neuve...."(page 31)

Les gens sont représentés par des termes grammaticaux indéfinis : ils, tous ; l'oeil de Pollo ne saisit pas les différences ; il globalise. Et quand il parvient à saisir des différences (en fait à établir une sorte de classement), celles-ci sont si générales et évidentes qu'elles ne présentent pas beaucoup d'intérêt ; dans le Grand Magasin, Adam Pollo voit le monde entrer et sortir :

"des flots de visiteurs, la plupart des femmes, chargés de paquets et de sacs en papier" (page 103).

A l'immobilisme des gens sur la plage, qui rappellent les grains de sable du littoral, correspond la fluidité des clients du magasin, qui forment un flot ; nous ne pouvons pas distinguer les gouttes d'eau qui forment les flots d'une rivière ; cependant cette rivière est constituée d'une multitude de gouttes d'eau. La vision du tout est différente de la vision de la somme de ses parties, prises séparément.

Plus que par leur position dans l'échelle sociale, c'est par leurs fonctions que les gens sont définis ; nous avons vu sur la plage "la foule des baigneurs" (page 31) ; plus loin, lorsque le noyé est repêché, il s'agit du "cercle des spectateurs" (page 154). Ces fonctions sont très variables ;

elles ne constituent pas un état durable mais changent selon la situation dans laquelle est l'individu : c'est peut-être la même personne qui, au début, était baigneur et, plus loin, badaud et spectateur . Ce sont des fonctions aléatoires correspondant à un instant de la vie.

C'est aussi par leurs fonctions, qui correspondent à leurs métiers, que certains groupes sont précisés ; ces groupes sont caractérisés et repérables par leurs costumes, différents de ceux des gens ordinaires ; ce sont bien souvent les seuls groupes qui agissent de façon utile et compréhensible :

"Seuls les sapeurs-pompiers bougeaient encore, giflant à pleines mains l'homme mort, parlant entre eux à voix basse, manipulant des flacons d'alcool". (page 153)

Lors de l'arrestation d'Adam Pollo, nous voyons, par le biais de l'article de journal, agir la police :

"Les gendarmes l'arrêtent" (page 254)

"La police ayant été immédiatement appelée sur les lieux, entreprit de poursuivre le déséquilibré qui avait réussi à s'échapper." (page 255).

Puis, à l'hôpital psychiatrique, nous retrouvons l'uniforme (la blouse blanche) du docteur, chargé avec ses étudiants, d'étudier le cas d'Adam Pollo ; nous pouvons aussi considérer comme représentatif d'un groupe, le signe extérieur qui désigne, dans l'imaginaire collectif courant l'intellectuel : les lunettes ; l'une des étudiantes, Juliette R :

"..s'était redressée sur sa chaise. Ses yeux brillaient comme des lunettes". (page 279)

Plus loin, dans la même page :

*"Le jeune garçon à lunettes se pencha en avant..."
"Il se leva et prit un cahier des mains de l'étudiant à lunettes". (page 280).*

Les classes sociales ne sont pas immédiatement perceptibles aux yeux de Pollo ; seuls les uniformes, qui représentent plusieurs sortes de pouvoirs, sont repérables ; policiers, sapeurs-pompiers, docteurs, sont les personnages de la société qui semblent dominer les classes sociales traditionnelles, puisque ce sont les seuls qui peuvent être amenés à entrer en contact avec tous les autres gens ; l'uniforme caractérise une sorte de "hors-classe" qui gomme les différences entre les individus ; il voit la foule de façon uniforme et, d'une minute à l'autre, peut passer du contact d'un ouvrier à celui d'un patron.

Cette opposition entre les uniformes et la foule, que l'on retrouve dans La Guerre et dans Les Géants (1), n'a pas disparu, mais s'est affinée dans Désert. Décrivant, dans une partie du roman, une ville réelle, Marseille, Le Clézio s'est attaché à préciser de façon évidente les différences entre les classes sociales. Dès qu'elle a quitté son désert natal et qu'elle a atteint le port pour l'embarquement, c'est cependant encore avec des gens en uniforme (ou possédant un signe représentatif) que Lalla s'est trouvée en contact :

"... les enfants ont fait circuler les tubes de lait condensé que les commissaires de la Croix-Rouge avaient distribués avant l'embarquement". (Désert, page 243)

Tous les passagers du bateau sont considérés comme une foule, véritable bétail, obéissant aux ordres des uniformes :

"Déjà, les commissaires et les accompagnatrices marchent sur le pont, crient des ordres que personne ne comprend". (page 245)

(1) Romans caractérisés, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent par l'importance des Pouvoirs.

Toute cette foule de passagers qui, depuis le pont du bateau, cherche à voir "un visage familier" (page 245), est aussitôt mise, après le débarquement à Marseille, en contact avec les policiers :

"Lalla suit la cohorte jusqu'à la grande baraque grise. Là, il y a trois policiers et des interprètes qui posent des questions à ceux qui arrivent". (page 246)

Ces policiers, chargés de l'accueil de tous ces gens, ont à la fois le pouvoir de les accepter et de les refuser, c'est-à-dire le pouvoir de vie et de mort sur eux : une femme (et son bébé), dont les papiers ne sont pas en règle, est refoulée.

De plus, celui qui accueille Lalla lui propose (ou lui impose) un travail dans lequel elle pourra porter, elle aussi, un uniforme :

"Quel travail ?"

"Je ne sais pas".

"Employée de maison". (page 246)

Nous pensons immédiatement à ce qui caractérise l'employée de maison, à ce qui la rend aussitôt reconnaissable, à ce qui la différencie de la foule, par exemple sur un marché, la blouse. C'est seulement après le premier contact avec l'uniforme, celui de la police, que Lalla peut retrouver l'une des siens : Aamma qui :

"L'entraîne vers la sortie des quais, vers la ville"(page 248)

Le premier contact avec la ville rêvée et désirée se fait par l'intermédiaire des policiers ; tout se passe comme si l'auteur voulait montrer que, par-dessus la ville, au-delà de ses différences, de ses oppositions, régnait un groupe chargé de représenter l'ordre, la loi, la cohésion apparente (aux yeux de l'étranger) du groupe, de la société.

C'est donc principalement dans sa découverte de Marseille que Lalla va prendre conscience des différences entre les classes sociales ;

par sa situation sociale (mais en fait situation plus raciale que sociale), Aamma, la parente de Lalla, a trouvé la place qui lui était réservée par le pouvoir, dans la ville ; de plus, elle est déjà marquée par les quelques mois qu'elle vient de vivre à Marseille :

- l'étranger (l'immigré) est parqué dans certains quartiers, caractérisés par leur pauvreté, leur manque de clarté, d'hygiène :

"Aamma habite seule dans un appartement de la vieille ville, près du port, au dernier étage d'une maison qui s'écroule"
(page 248)

- l'étranger est agressé par cette ville ; il en porte les stigmates sur son corps :

"Aamma a beaucoup vieilli en quelques mois. Elle a un visage maigre et fatigué, un teint gris, et ses yeux sont cernés d'un cercle bistre". (page 249).

Cette agressivité potentielle de la ville se retrouve aussi dans ses habitants, particulièrement les hommes qui regardent Lalla comme ils regarderaient une proie sur laquelle ils pourraient se jeter ; ces hommes ne sont pas définis socialement ; nous ne savons pas qui ils sont, mais ils présentent tous le même signe , traduisant un désir sexuel :

"Il y a des hommes qui la regardent, puis qui s'arrêtent au coin d'une rue et qui font semblant de fumer en la surveillant".
(page 250).

Comme Aamma, Lalla, après quelques mois, s'est transformée :

"Elle a coupé ses cheveux court ; ils sont ternes, presque gris".

"... la peau de Lalla s'est ternie aussi, elle est devenue pâle et grise". (page 251).

Le quartier dans lequel habite Lalla s'est comme imprimé sur son propre corps ; pas de lumière, pas de soleil, seule, une teinte blafarde, grise (qui s'oppose à la luminosité du désert), marque Lalla, comme elle marque ces appartements pauvres donnant sur de minuscules cours intérieures. La découverte de la ville, de ses habitants, la prise de conscience de l'existence de pauvres (généralement des immigrés) et de riches (ceux qui fréquentent les quartiers du centre ou les banlieues cossues) sont ressenties intérieurement par Lalla et s'inscrivent sur son propre corps.

A Marseille, la ville cosmopolite ("il y a des gens de tous les pays du monde", page 252), ce qui frappe avant toute autre chose Lalla (lorsqu'elle s'arrête dans une rue pour observer, mais pas trop longtemps "parce que les policiers viendraient lui demander ce qu'elle fait là" (page 252), ce sont les quartiers fréquentés par la foule, mais dans lesquels elle s'attache surtout à regarder les gens pauvres :

"... des femmes en haillons... des hommes vieux ... des ivrognes... des clochards.... des étrangers.... des enfants seuls" (page 253).

qui forment une classe se différenciant de "la foule inconnue" (page 253).

Les différences entre groupes sociaux sont ramenées à la différence fondamentale entre les pauvres et les autres.

Les autres, ce sont ceux des quartiers des riches banlieues périphériques, ceux qui habitent :

"des villas entourées de lauriers et d'orangers, avec un chien méchant qui court le long du grillage en aboyant de toutes ses forces". (page 253).

L'auteur suggère donc les différences sociales en les lisant dans la structure de la ville : les quartiers du vieux port (faits de vieilles maisons délabrées), les quartiers du centre (dans lesquels tout le monde se retrouve pour acheter, pour se promener, pour les loisirs (1)),

(1) Mais bien sûr, tous ces plaisirs sont réservés à ceux qui peuvent payer, les autres ne font que regarder.

les quartiers de la première ceinture de la ville (immeubles "grands comme des falaises, tout blancs, avec des milliers de petites fenêtres identiques", page 253, dans lesquels vivent des gens simples et ceux de la classe moyenne) et des quartiers de la deuxième ceinture de la ville, ceux qui font un trait d'union entre la ville et la campagne (les villas des gens les plus riches).

C'est aussi dans les lieux de passage que Lalla peut observer les gens et constater leurs différences ; par exemple, elle

"va s'asseoir sur les marches des grands escaliers, devant la gare, et elle regarde les voyageurs qui montent et qui descendent" (page 254).

La gare, c'est de plus le lieu de passage d'un autre groupe d'hommes, souvent en uniformes : les militaires ; les différences sociales entre les soldats s'effacent derrière l'uniforme unique, seul signe perceptible par les autres de leur condition ; cependant la gare est aussi le lieu qui fixe les gens les plus démunis : les pauvres se mettent à l'abri, demandent l'aumône aux passants ; alors que les gens plus aisés ne font qu'y passer pour aller à leur travail ou pour retrouver leur intérieur confortable.

Lalla ne passe pas seulement ses journées à parcourir les rues de Marseille et observer ce qui oppose les pauvres aux riches. Elle se met à s'intégrer à la vie urbaine, en cherchant du travail ; elle devient "femme de ménage à l'Hôtel Sainte-Blanche" (page 271). Elle fait partie d'une classe sociale qui se précise à présent aux yeux du lecteur : celle des serviteurs ; qu'ils servent un particulier, un hôpital ou un patron d'usine, ces serviteurs font partie de ce vaste prolétariat urbain qu'a secrété la société technologique depuis la révolution industrielle du XIX^e siècle.

Ce qui les caractérise, c'est qu'ils font partie d'un monde clos, figé, duquel ils ne peuvent sortir :

"Les rues étroites aux vieux murs décrépis, les appartements sombres, les chambres humides et froides où l'air gris pèse sur la poitrine, les ateliers étouffants où les filles travaillent devant leurs machines à faire des pantalons et des robes, les salles d'hôpital, les chantiers, les routes où explose le fracas des marteaux pneumatiques, tout les tient, les enserre, les fait prisonniers, et ils ne pourront pas se libérer". (page 271).

Ils sont prisonniers de ce monde clos et n'ont aucun espoir d'en sortir ; leur appartenance à cette classe défavorisée se lit sur leur corps : "peser", "étouffant", "tenir", "ensermer", "prisonnier", sont des termes qui pourraient s'appliquer tout aussi bien à des prisonniers dans leurs cellules. Pour la première fois et de façon aussi nette, nous avons l'impression de retrouver derrière la description de Le Clézio celle que Dickens fait de Londres dans David Copperfield ou De grandes espérances¹.

Ne leur échoient que les tâches les plus dures et les plus pénibles ; et ils n'ont pas la possibilité de conserver leur santé puisqu'ils sont parqués, "ils sont prisonniers du Pouvoir" (page 271).

Ils ne peuvent prétendre à une existence heureuse dans les banlieues éloignées, composées de nombreuses villas bien protégées, où peut se renouer le contact avec la nature, l'eau de la mer et le soleil.

Maissi nous avons l'impression de retrouver un prolétariat tel que l'ont décrit Marx ou Dickens, nous constatons qu'il s'est produit un glissement dans ses origines raciales ; le prolétariat anglais du XIX^e siècle était formé d'hommes, de femmes, d'enfants qui étaient aussi anglais que les Lords, les riches ou les nobles. A Marseille, de nos jours, Le Clézio nous présente un prolétariat étranger ; c'est encore une nouvelle barrière qui fortifie leur monde clos et les empêche d'en sortir ; si le prolétariat français a

(1) Charles DICKENS : David Cooperfield, édi. du Livre de poche
De grandes espérances, idem

connu le progrès (en ce qui concerne les biens matériels, la santé, l'éducation) depuis le début de notre siècle, c'est que parallèlement à son ascension, un autre prolétariat constitué d'étrangers l'a remplacé. Nous le constatons particulièrement en observant l'hôtel dans lequel travaille Lalla

"L'hôtel Sainte Blanche est une maison de trois étages, à moitié en ruine...." (page 272)

"Le patron de l'hôtel est un Grec, ou un Turc" (page 272)

Des gens "minables" y demeurent :

"Ce sont des Nord-Africains qui travaillent sur les chantiers, des Noirs antillais, des Espagnols aussi...." (page 272)

"Le veilleur de nuit,, un Algérien grand et très maigre"
(page 274)

A l'opposition traditionnelle entre prolétariat et classe aisée s'est substituée une opposition entre tiers-monde vivant en vase clos dans notre société mais travaillant pour elle et les autres, c'est-à-dire la foule des Français ou des Européens vivant ou se déplaçant à Marseille. A l'époque de la colonisation, les Européens sont partis pour occuper d'autres territoires et profiter de leurs richesses ; l'ascension du prolétariat européen (ou occidental) s'est fait en même temps qu'un déplacement d'une partie du tiers-monde vers ces pays occidentaux ; ce nouveau prolétariat étranger est entièrement coupé de ses racines puisqu'il ne possède pas ce qu'il faut pour retourner dans son pays d'origine.

Le problème des classes sociales, pour Le Clézio, semble s'être estompé devant le problème plus planétaire des pays du tiers monde (ou du quart monde) face aux pays développés. Ces ouvriers étrangers vivent doublement dans un monde clos :

- ils sont enfermés dans des quartiers desquels ils ne pourront plus sortir.
- ils sont enfermés dans leurs particularismes puisqu'ils sont ressentis et considérés comme étrangers par les autres.

PAUVRETE ET MISERE DU PROLETARIAT ETRANGER

"Les chambres sont vite faites, parce que les hommes qui vivent là sont très pauvres, et qu'ils n'ont pratiquement rien à eux". (page 273).

Outre la pauvreté matérielle (vêtements, lieux d'habitation, minimum de biens de consommation), ce qui caractérise le prolétariat étranger, c'est la misère sexuelle :

"La nouvelle patrie est l'absence même de la mère. Elle est vécue comme une mauvaise mère, une marâtre. Cette société d'accueil (qui n'offre pas l'image de la mère), se présente aussi à l'immigré par une perpétuelle agression phallique : c'est le père répressif et étranger qui s'impose à son imaginaire sous la forme du flic, du patron, du contremaître, de la technique illisible, d'où une déculturation vécue, subie". (1)

Or si l'immigré est soumis à une constante "agression phallique", il lui est impossible de se libérer dans des conditions normales de ses propres pulsions sexuelles. C'est ce que constate Lalla en nettoyant les chambres de l'Hôtel Sainte-Blanche :

"Quelquefois, sur un lit ouvert, Lalla trouve un magazine plein de photos obscènes... Les pages du magazine sont poissées, collées de sperme...." (Désert, page 273)

C'est la même misère sexuelle que Lalla constate chez le frère du vieux Naman, Asaph ; alors qu'il proposait un emploi à Lalla,

"tout le temps il regardait le ventre et les seins [de Lalla]"
---(page 250).

(1) Tahar Ben Jelloun : La plus haute des solitudes, éditions du Seuil, Collection Points-Actuels, page 65.

Une violence sexuelle difficilement contrôlable est sous-jacente à la misère sexuelle de l'immigré ; mais comme elle ne peut s'extérioriser (à la différence de celle des gens plus aisés qui peuvent toujours, grâce à l'argent, parvenir à tous leurs plaisirs), elle enferme un peu plus l'immigré non seulement dans sa classe sociale mais dans sa solitude. En regardant ce magazine souillé, Lalla éprouve de façon plus fondamentale sa condition d'étrangère, d'immigrée ; le malheur, visible à ses traces sur les photos de femmes nues, fait resurgir son propre malheur ; nous pouvons dire qu'elle prend conscience de son appartenance à une classe sociale précise et définie :

"Lalla regarde le magazine un bon moment aussi, et son coeur se met à battre plus vite, d'angoisse et de malaise ; "
 (pages 273-274)

C'est bien de malaise qu'il s'agit ici et c'est par ces signes visibles que Lalla peut imaginer ce que sont devenus ses frères de race, dans la grande ville qui, au départ, la faisait rêver, qui devait lui apporter la liberté et la sauver du mariage avec l'homme de la ville, quand elle était encore dans le désert.

Si, dans Désert, Le Clézio nous fait assister à une arrivée dans la légalité d'immigrés venant d'Afrique du Nord, c'est dans la nouvelle Le passeur, du recueil La Ronde et autres faits divers, qu'il pose le problème de l'entrée en France d'immigrés clandestins.

Ce sont les mêmes étrangers que ceux de Désert : le passeur Tartamella

"les regarde, il les reconnaît bien, parce qu'ils sont tous semblables par la pauvreté, l'inquiétude, la faim".
 (Le passeur, in La Ronde, page 171).

Ils viennent de différents pays, mais, pour le passeur ils ne forment qu'une troupe unique, une troupe d'étrangers, sans que leurs différences (correspondant à leur pays d'origine) ne soient importantes et utiles à ses yeux :

"Ils ont le coeur serré, parce qu'ils pensent au village qu'ils ont laissé, quelque part, en Yougoslavie, en Turquie, en Grèce, en Tunisie".

(page 179)

Parallèle à l'histoire de Lalla est celle de l'un de ces immigrés : le Yougoslave Miloz. Avant même d'arriver en France, sa principale peur est la crainte d'être pris par la police. Elle représente le mal absolu, la mort ; c'est elle qui enferme ses frères en prison, qui les tue quelquefois :

"C'est un Arabe qui lui a dit cela, en français, quand il attendait à la gare de Milan." (page 174)

Il faut que la ville occidentale possède un extraordinaire pouvoir d'attraction pour que ces hommes acceptent de frôler la mort pour s'y installer ; ils voient en fait le pays dans lequel ils vont vivre comme une véritable "terre promise" (page 183)

Si Miloz accepte ce dangereux voyage vers la France, c'est aussi que des promesses lui ont été faites ; si le pouvoir officiel contrôle les gens en faisant naître de nouveaux désirs, comme nous l'avons montré dans le chapitre IV, le pouvoir clandestin agit sur les immigrés en leur faisant miroiter les promesses d'une vie meilleure :

"Il [le passeur] a parlé du contrat, qui était pour deux ans, et il a promis, que tout le monde serait payé, et que lui, Miloz, pourrait prendre un camion, qu'il deviendrait contre-maître, et qu'il retournerait habiter en ville." (page 190)

Tout comme les habitants des quartiers pauvres de Marseille sont enfermés dans leur misère, dans leurs conditions de vie presque inhumaines, les immigrés clandestins sont prisonniers du voyage, dès le moment où ils l'ont commencé ; la peur de la mort, l'angoisse, la crainte d'être (re)pris les transforment en véritable bétail que l'on peut conduire n'importe où.

De plus, ils ne voient la vie du pays dans lequel ils viennent travailler que de façon très partielle ; en soulevant, par exemple, la bâche de la camionnette qui les conduit sur le lieu de travail :

"Ils voient la vie du dehors, la vie belle et rapide, les reflets, les éclats, les gens qui marchent librement dans la rue, les jolies filles arrêtées devant les vitrines, les enfants qui courent le long des trottoirs". (page 184)

C'est ainsi que naît, dans l'esprit de Miloz, un désir de fuite, "de bondir, de courir dans la rue, en pleine lumière, de disparaître au milieu de la foule" (page 185), qui va se transformer en désir de retour au pays d'origine, comme l'a fait Lalla dans Désert. Miloz retourne donc vers sa Yougoslavie natale mais, à la différence de Lalla, n'aura pas connu les conditions de vie faites aux gens aisés et riches. Il est resté l'exclu, le clandestin, grain de sable dans l'immensité indifférente de la ville moderne.

Le Clézio semble donc avoir réduit les classes sociales à deux :

- les immigrés (pauvres - exclus - vivant dans un monde clos - privés de liberté),
- les autres (la foule anonyme que chaque personnage rencontre dans la ville).

Si cette division correspond, dans la réalité de la ville, à celle séparant les pauvres des riches (du moins, des moins pauvres), nous pouvons dire, après ce que nous avons constaté dans le chapitre précédent (1), qu'elle renvoie de façon plus profonde à celle séparant ceux qui peuvent assouvir les désirs provoqués par la société (par tous les pouvoirs) et ceux qui restent en-deçà, c'est-à-dire qui ne font que regarder ce qu'offre la société de consommation.

La foule, les gens, le monde, indiquent tous les individus qui sont du côté du désir, qui aliènent leur moi profond dans et par les désirs, sans cesse renouvelés.

(1) cf Chapitre IV - 1ère partie : Le Pouvoir.

225

Les pauvres, les immigrés ne peuvent pas savoir ce qu'est le désir infini. Ils sont enfermés dans la solitude de leurs conditions de vie, dans leurs quartiers ; ils sont beaucoup plus préoccupés par leur survie que par leur envie de désirer des objets. Lorsque le pauvre, par exemple, dans Désert, le mendiant Radicz, veut quelque chose, il ne le désire pas, il n'en a pas le temps : il vole. C'est bien pour cela que la police surveille surtout ceux qui ressemblent à des pauvres, ceux qui restent "dans une encoignure de porte" (page 258), qui guettent. Dans la ville que décrit Le Clézio, il est normal que la personne aisée se mette à acheter des objets, même si ceux-ci sont superflus et il est normal que Radicz (ou Bogó le Muet dans Les Géants) vole ; cet état de fait est presque inscrit biologiquement, à la naissance ; si la foule des "autres" ne fréquente pas les quartiers pauvres, il est nécessaire que les immigrés se dispersent dans les quartiers commerçants ou les quartiers de riches villas.

Si l'immigré, comme l'a montré Tahar Ben Jelloun, est soumis à "une perpétuelle agression phallique", il vit sans cesse de façon défensive, comme l'animal qui, de prédateur, peut devenir la proie d'un autre animal ; ceux qui connaissent la société de consommation et qui y vivent (en en profitant) verront de plus en plus leur agressivité diminuer parce qu'elle sera sans cesse orientée vers de nouveaux désirs : elle pourra s'assouvir, elle ne sera pas bloquée.

C'est pour cela que Le Clézio ne fait pas de différence entre les classes sociales qui constituent habituellement la société occidentale : toutes ces classes sociales, mais le terme plus exact serait peut-être sociologiques, se coulent dans le même moule : la foule anonyme. Les catégories socio-professionnelles importent peu, puisque, durant toute leur vie, tous ces gens agiront de la même façon, comme s'ils avaient été programmés.

Quand Lalla a décidé de ne plus travailler à l'Hôtel Sainte Blanche, avec l'argent de la semaine d'avance qui lui a été payée, elle se rend avec Radicz dans un magasin :

"un magasin très grand, où brille la lumière, pas la belle lumière du soleil, mais une lueur blanche et dure, que renvoient les quantités de miroirs". (Désert, page 311)

Puis, "ivre de liberté", elle achète une grande quantité d'objets que, de toutes façons, elle n'utilisera pas (puisqu'elle ne cherche pas à s'intégrer à cette société de consommation ; rappelons en effet qu'elle regagnera par la suite son désert natal). Pendant ce temps, aucune mention n'est faite des éléments de la foule ; les termes utilisés restent très vagues : hommes, femmes, les remous de la foule. Elle sort du magasin avec Radicz et marche, comme le fait cette foule sans cesse en mouvement :

"le long des grandes avenues rectilignes, les gens marchent, les uns vite, les autres lentement, en traînant les pieds". (page 313).

L'auteur se livre plus à une typologie des comportements de la foule qu'à une typologie de ses constituants ; c'est le mouvement qui le frappe le plus, comme il frappe le plus Lalla ; tout bouge, comme si la foule était un immense monstre aux mille yeux et aux mille membres :

"La foule se hâte sur les trottoirs, yeux étincelants, mains agiles, pieds qui frappent le sol de ciment, hanches qui bougent, vêtements qui se froissent, s'électrisent. Sur la chaussée roulent les autos, les camions, les motos aux phares allumés, et les reflets des vitrines s'allument et s'éteignent tout le temps". (page 290).

Ce n'est plus la personne humaine qui intéresse l'auteur, mais l'élément signifiant, quel qu'il soit ; décrire la ville c'est, par exemple, décrire tout ce qui brille : les yeux des gens, les phares, les lumières ; ou bien, tout ce qui se balance : les bras, les objets accrochés dans les vitrines.

Cette stratification horizontale de la ville, de la rue animée, nous la retrouvons continuellement dans l'oeuvre romanesque de l'auteur. Cette foule est certainement composée de fonctionnaires, d'employés de bureau, de cadres ; mais qu'importe ; ces différences sociologiques ne sont pas perceptibles ; seuls restent les mouvements de bras, les bruits de pieds sur le ciment. Dans ce flot continu, peu importe qu'il s'agisse de gens ou de véhicules : la différence entre personnes humaines et machines tend à disparaître ; les deux catégories agissent comme si elles étaient programmées extérieurement par un maître tout-puissant.

Ceux qui ne peuvent pas suivre le mouvement, ceux qui s'arrêtent, qui attendent au coin des rues, ce sont les mendiants, les vagabonds, les pauvres (1) :

"Ils sont là, au centre de la ville indifférente ..."

"Ils regardent ceux qui passent" (page 291)

La seule personne que rencontre Lalla, dans cette foule qui parcourt la ville et avec laquelle elle se lie un peu plus, c'est le photographe : c'est très important car le photographe c'est précisément celui qui essaie d'arrêter le mouvement, qui fige une phase du moment et, en même temps, qui fabrique des miroirs et des images des gens : non seulement, dans la foule anonyme, tous les gens se ressemblent, agissent de la même façon, mais ils se reconnaissent encore dans les images (photographies - réclames). En voulant la photographier, le photographe transforme du même coup Lalla (celle qui erre et qui fuit sans cesse) en objet figé ; à chaque photographie, le temps de Lalla s'arrête ; c'est comme si sa vie s'arrêtait ; la photographie, c'est sa mort simulée ; le vocabulaire du photographe n'est pas éloigné du vocabulaire militaire ; il doit viser, regarder dans l'oeil (ou dans l'objectif), appuyer sur le bouton (sur la gachette) ; il prend Lalla en photo (comme on prend quelqu'un au piège). Puis les photographies, telles des miroirs, renvoient l'image de Lalla partout où elle se trouve, elle se voit sur les revues, sur les magazines.

(1) qui feront l'objet de la deuxième partie de ce chapitre.

"Maintenant, Hawa (1) est partout, sur les pages des magazines, sur les planches de contact, sur les murs de l'appartement".

"Hawa, vêtue de blanc..."

"Hawa, en soie noire..."

"Hawa debout dans le dédale des rues de la vieille ville ..."

(pages 324-325)

"Le photographe ne cesse pas de photographier Hawa. Il change d'appareil, il mesure la lumière, il appuie sur la détente. Le visage de Hawa est partout, partout". (page 327).

Mais tout cela laisse Lalla indifférente, même si elle profite des voyages avec le photographe ; elle sait que l'image risque de faire disparaître sa propre personne.

"Sur la feuille de papier plongée dans l'acide, le dessin bouge, se modifie, se trouve, se couvre d'ombre, et c'est comme si l'image effaçait la personne en train de vivre". (page 329).

Elle ne tient pas plus à être récupérée par le "star-system" : son accession au rang des idoles l'ennuie ; elle commence à répondre aux questions des journalistes mais "tout à coup, Lalla Hawa en a assez, et elle s'en va très vite, sans se retourner" (page 332). Cette ascension est artificielle et la chute risque d'être d'autant plus tragique ; ce mouvement d'ascension et de chute est pourtant ce qui caractérise ceux que la foule anonyme transforme en idoles.

C'est précisément après cet épisode avec le photographe que Lalla décide de retrouver son désert natal. Par l'intermédiaire du regard qu'elle porte sur la ville et sur les gens, qu'a voulu nous montrer Le Clézio ?

(1) c'est le nom que Lalla s'est donné au photographe.

Les classes sociales ne sont pas définies selon les schémas sociologiques traditionnels. Ce qui compte, avant tout, ce sont les signes qui montrent que tel ou tel individu appartient à la société urbaine, à la foule anonyme, ou qu'il est en marge (qu'il est rejeté de cette société, tel le mendiant, l'immigré). Appartenir à la foule anonyme, ce n'est pas appartenir à une catégorie socio-professionnelle précise, c'est appartenir à un ensemble dont on épouse les comportements. Dans la foule anonyme, l'individu :

- est sans cesse en mouvement.
- essaie constamment de courir après de nouveaux désirs afin de les assouvir ; il morcelle ainsi son propre moi dans de multiples directions.
- retrouve partout dans l'environnement l'image de lui-même (miroirs - photographies - reflets - les autres qui lui ressemblent).

La foule anonyme forme une masse mouvante, sans cesse renouvelée, mais sans cesse identique à elle-même. A côté, (ou en marge) de cette foule anonyme vit un sous-prolétariat urbain, formé essentiellement d'immigrés (utilisés surtout pour leur force de travail sur des lieux auxquels les autres refusent de donner leur énergie : routes, chantiers, carrières) ; formé aussi de ceux qui n'ont pas réussi à s'intégrer à la foule, ou qui ne l'ont pas pu : mendiants, vagabonds, pauvres. S'ils vivent dans les quartiers qui leur sont réservés, ils sont obligés, la journée, de s'infiltrer comme les microbes de la maladie dans un corps, dans la société des plus riches ; mais le mouvement ne se fait que dans ce sens ; les gens des quartiers riches ou des quartiers commerçants ne vont pas dans les quartiers pauvres.

Si nous avons principalement évoqué, dans la première partie de ce chapitre, les immigrants, il ne faut pas oublier cet autre groupe social formé des marginaux ; ce sera l'objet de la deuxième partie.

2ème PARTIE : LES MARGINAUX

S'ils ne sont pas aussi nombreux que dans l'oeuvre romanesque et théâtrale de Samuel Beckett, les personnages marginaux (clochards - mendiants) occupent une place importante dans plusieurs romans de Le Clézio. Si les personnages principaux n'appartiennent pas à cette "galerie de crevés" (1), ils ressentent profondément leur état de marginalité et sont souvent marqués, lors de leurs déplacements dans la ville, par la présence de ces fantômes immobiles. La fluidité de la foule anonyme s'oppose à l'immobilité de tous ces êtres qui mendient, qui attendent, qui passent leur temps à regarder, qui semblent en un mot refuser le mouvement. Bien qu'appartenant à la catégorie des pauvres, ils n'ont pas conservé les illusions des immigrés (auxquels des promesses de travail meilleur, d'avenir heureux, ont été faites alors qu'ils étaient encore dans leur pays d'origine). C'est bien plutôt parce qu'ils refusent les agressions et les normes de la société qu'ils préfèrent demeurer (ou peut-être retourner) dans cet état marginal.

Dès la première page de son premier roman, Le Clézio compare son personnage principal, Adam Pollo, à un mendiant (et il s'agit de plus de la première comparaison de son roman) :

"Il avait l'air d'un mendiant, à rechercher partout les taches de soleil, à se tenir assis pendant des heures, bougeant à peine, dans les coins de murs". (Le Procès-Verbal, page 12)

Ce personnage, qui vient rechercher volontairement la solitude dans une villa inoccupée, adopte d'emblée une nouvelle attitude, celle du mendiant. Or Adam Pollo, avant cette fuite des autres, n'a rien d'un marginal ; il n'est pas non plus un ouvrier qui serait sans cesse en train de calculer pour terminer ses fins de mois dans des conditions de vie acceptables. Il appartient en fait à une minorité intellectuelle qui a atteint un certain niveau lui permettant de jouir des bienfaits de la société de consommation;

(1) *"Quelle tourbe dans ma tête, quelle galerie de crevés. Murphy, Watt, Yerck, Mercier et tant d'autres"* : Samuel Beckett, Molloy, éd. de Minuit, pages 212-213.

il est :

"suffisamment habitué à réfléchir par des années universitaires et une vie consacrée à la lecture ..." (page 19)

Dès qu'il s'est enfermé dans la villa, sa principale préoccupation est d'attendre,

"Attendre longtemps, sans bouger, fier de n'avoir plus grand-chose d'humain," (page 19)

La marginalité se manifeste en premier lieu par un refus de l'humain, un refus de continuer à souscrire au mode de vie imposé par la société, plus particulièrement par tous les pouvoirs ; en second lieu, elle se manifeste par un refus du mouvement ; le marginal se fixe et attend ; tout se passe comme s'il voulait s'intégrer au règne de la matière et attendre la mort, en refusant tout désir ; c'est ce que André Marissel résume, à propos des personnages de Beckett :

"Incapables d'en sortir, de désirer, de conquérir et surtout d'aimer, ces instables et ces pères fouettés becketttiens sont tous des Narcisse, à cette différence près qu'ils se mirent de préférence dans une source polluée". (1)

Or, dans quelle "source polluée" Adam Pollo, le tout premier personnage de l'oeuvre de Le Clézio, s'est-il miré ? Comme le montre toute l'oeuvre ultérieure de l'auteur, il s'agit de la société technologique actuelle.

Refusant le jeu de la société, le marginal donne l'impression de s'enfermer dans sa solitude, en s'écartant des autres ; en réalité, il fuit l'anonymat de la foule et s'installe dans un personnage précis, défini et reconnaissable par les autres ; il représente l'anti-personnage de la foule anonyme : il ne bouge pas, il ne désire plus, il attend, dominant ainsi le temps et la mort qu'il ne craint pas. Il cherche à se maintenir dans tout ce qui ne représente pas la vie ; il recherche les déchets de la société de consommation, survit avec ce que les autres n'utilisent pas ou ne veulent plus. Le mendiant, appelé Le Siffleur est "un type comme on en voit peu" ;

(1) André MARISSSEL : Beckett, éd. Universitaires, collection Classiques du X^e siècle, page 36.

lorsqu'il ne mendie pas, il se promène :

"Puis il s'arrête, il se tasse dans un vieux recoin de mur, de préférence où domine le jaune des urines de chiens et d'enfants". (page 198).

Nous ne sommes pas très éloignés de ces personnages de Beckett qui vivent dans des poubelles (1), qui ont élu domicile dans une jarre (qui leur interdit tout mouvement, à l'exception de celui de la tête) (2). Comme l'écrit André Marissel :

"Ces déséquilibrés et ces moribonds qui, comme de mauvais rêves, émergent des couches profondes de l'être, Samuel Beckett les baptise ses "délégués" ou ses "pantins". Ecartelés et rompus, ils observent, comme Malone, le vol des mouches attirées par l'odeur de cadavre qu'ils dégagent, ou ils errent de nuit, sous la pluie, dans une ville et une campagne indifférentes". (3)

Ces êtres semblent remonter à un âge pré-humain, mais ne sont-ils pas en même temps les êtres survivant à une catastrophe nucléaire mondiale ? Adam Pollo qui adopte, dès le début du roman, l'attitude du mendiant, n'a-t-il pas conscience d'adopter l'attitude de sa propre agonie, de sa propre mort ?

"En somme Beckett prévoit ce que l'homme va devenir et il dépeint à l'avance, pour mieux s'y préparer, son agonie sous toutes ses formes" (4)

(1) Samuel BECKETT : Fin de partie, éd. de Minuit

(2) Samuel Beckett : Comédie et actes divers, éd. de Minuit : Comédie (pages 7 à 35).

(3) André MARISSSEL : op. cit., pages 33-34

(4) André MARISSSEL : op. cit., page 35

Si Adam Pollo se voit partout dans la ville sous la forme de "femme-adam", "d'homme-adam" (page 185), il voit son propre devenir sous les traits du clochard qui attend l'autobus ou du mendiant qui siffle continuellement un air de tango. Il adopte fréquemment l'attitude du clochard qui ne regarde pas les autres, mais, le dos légèrement voûté, regarde le sol. En effet, le clochard qui attend l'autobus et avec lequel Pollo cherche à parler,

"garda la tête penchée un peu de côté, un peu en avant et fixa la pointe de ses chaussures". (page 171).

Tout comme l'individu ne peut regarder pleinement le soleil sans s'aveugler (rappelons l'aveuglement final de Besson, dans Le Déluge), parce que le soleil représente à la fois la vie et la mort, le clochard ne regarde plus les autres humains, car ceux-ci représentent son passé, et que leur perpétuel mouvement signifie le chemin qui mène à la mort.

Un personnage franchit un pas de plus que Pollo et devient effectivement mendiant : c'est François Besson, lors de la dixième journée de son aventure :

"Le dixième jour, François Besson connut la faim, la soif et la solitude" (Le Déluge, page 194).

Lors de cette journée, il frôle plusieurs fois la mort ("il fut bousculé, renvoyé comme une balle, presque exterminé. Il faillit être écrasé quatre fois par des voitures", page 194). C'est après s'être confessé, qu'il devient mendiant :

"Comme pénitence, François Besson décida de mendier".
(Le Déluge, page 209).

Pour mendier, il choisit un endroit situé dans un quartier qui symbolise et réunit tout ce qu'a produit la société de consommation :

"C'était dans une rue très animée, aux trottoirs vastes, bordée de magasins chic et de cafés luxueux... Tout luisait, miroitait, et les lueurs des néons et des réverbères se reflétaient sur le macadam, avec des scintillations bien nettes, bien propres, comme lavées" (page 209).

La clarté est d'autant plus artificielle qu'il s'installe pour mendier dès que la nuit est tombée. Avant de commencer à tendre la main pour demander l'aumône, Besson est en proie à une véritable hallucination fantastique : la foule des passants, d'indifférente, devient menaçante et agressive :

"La trépidation incessante des pas faisait vibrer le sol, et c'était menaçant et stupide, tout à fait comme un exode de rats". (page 210).

Ce n'est plus le mendiant qui risque d'attaquer et de tuer quelques personnes, qui représentent à ses yeux le bonheur, l'opulence dont il veut s'accaparer, c'est la foule de ces hommes et de ces femmes qui cherche à attaquer le mendiant, comme si elle avait pris, l'espace d'un instant, conscience de sa propre mort, de son propre anéantissement sous les traits de ce mendiant. A la fois dérisoires et menaçants, les passants

"bondissent, ils s'étendent pareils à de grands haillons noirs et glissent en volant pour arracher mon domaine... Ils lorgnent et souillent sans arrêt, souillent, blêmes contre moi de leurs durs regards et rires, qui coulent et saignent dans mon corps vidé de poulet prêt" (page 210).

Vision beckettienne de ces "hommes, femmes, gras, enfants, maigres, jeunes vieux, chauves, barbus, myopes, boiteux, asexués", vision d'apocalypse et de dégénérescence, comme nous en voyons des exemples dans les tableaux de Bosch ou de Brueghel ; vision d'éternité, intemporelle marquée par l'emploi du présent, soudainement, dans un texte au passé :

"Ils avancent ! Ils sont vagues ! Ils roulent en bavant jusqu'à ma vitre ! ..." (page 210)

Ce n'est qu'après avoir éprouvé ce retournement de situation agressive que Besson se met à mendier ; il a été objectivé par la foule, c'est-à-dire qu'il est intégré dans sa situation de mendiant :

"Bientôt il eut sa place, ainsi, sur le morceau de trottoir : une sorte de cercle invisible dont il était le centre, et où régnait le vide. Les groupes d'hommes ou de vieilles femmes arrivaient sur lui et faisaient un détour" (page 211).

L'attente continuelle et le refus du mouvement sont caractéristiques de la vie du mendiant ; or la vieillesse et la mort sont des signes du mouvement, mouvement temporel du corps, de la beauté de la jeunesse à la laideur de la vieillesse. C'est pour cela que Besson ne peut supporter la vue de cette vieille femme qui semble rechercher la mort :

"Elle cherchait autour d'elle, pareille à un rhinocéros malade, le spectacle de sa propre chute". (page 213)

Le vieillard ne vit qu'avec la propre image de sa chute vers la déchéance et la mort ; il ne peut rien souhaiter d'autre que la mort finale ; le mendiant, ici François Besson, représente une certaine éternité ; tout se passe comme s'il était parvenu au-delà de la mort, comme s'il représentait un élément d'une classe sociale, celle des marginaux, devenue atemporelle. La vieillesse est un état qui marque tous les individus de la foule anonyme ; la marginalité du mendiant est, avant tout, un choix, une sorte de nouvelle liberté d'un individu qui a dépassé les contraintes et les pressions de la société. C'est en ce sens que les mendiants, les clochards, forment une classe sociale, parce que leurs comportements constituent un tout cohérent, s'opposant à celui de la foule anonyme.

La société urbaine du XX^e siècle ne veut plus voir la mort, alors qu'elle conserve en son sein et tolère les marginaux (1). Et l'oeuvre romanesque de Le Clézio s'inscrit dans cet état d'esprit : l'auteur ne montre que très rarement la mort (suicide ou accident) mais, comme nous allons le voir dans Désert, décrit longuement les marginaux.

(1) Comme le montre Philippe ARIES, il faut "éviter, non plus au mourant, mais à la société, à l'entourage lui-même le trouble et l'émotion trop forte, insoutenable, causés par la laideur de l'agonie et la simple présence de la mort en pleine vie heureuse..." Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours, éd. du Seuil, collection "Points", page 68

"Dans les quartiers où il y a du monde, il y a beaucoup de gens pauvres, et ce sont eux surtout que Lalla regarde. Elle voit des femmes en haillons, très pâles malgré le soleil, qui tiennent par la main de tout petits enfants. Elle voit des hommes vieux, vêtus de longs manteaux rapiécés, des ivrognes aux yeux troubles, des clochards, des étrangers qui ont faim, qui portent des valises de carton et des sacs de provisions vides. Elle voit des enfants seuls, le visage sali, les cheveux hérissés, vêtus de vieux vêtements, trop grands pour leurs corps maigres;"

(Désert, page 253)

C'est surtout le vêtement qui attire l'attention de Lalla : "haillons", "longs manteaux rapiécés", "vieux vêtements trop grands", sont en quelque sorte les signes de la pauvreté et de la marginalité ; c'est l'apparence extérieure, visible par autrui, apportée par tel ou tel vêtement qui inscrit l'individu et l'enferme dans un milieu social ; le vêtement est ici un signe, primordial, de la pauvreté. Avant de regarder le comportement du marginal, Lalla a vu le vêtement ; dans une société où tout repose sur la consommation, l'individu ne porte pas de vieux vêtements ou des vêtements rapiécés (sauf peut-être si la pièce ne se voit pas) ; il achète de nouveaux vêtements, afin de paraître constamment renouvelé dans son être extérieur, puisque son être intérieur demeure figé dans des comportements dictés par les pouvoirs.

Conserver de vieux vêtements signifie bien sûr, pour le marginal, qu'il ne peut en acheter des autres car il est pauvre ; mais cela signifie bien plus qu'il refuse une des formes du mouvement : mouvement de l'apparence extérieure qui se renouvelle sans cesse.

Ce qui caractérise aussi les "gens pauvres" que regarde Lalla, c'est leur absence de couleurs vives ; de couleurs qui signifient l'énergie, l'ardeur, la vie ; ils sont marqués par des couleurs ternes, des couleurs qui semblent fixées à jamais, sans vie : les femmes sont très "pâles", les yeux des ivrognes sont "troubles", le visage des enfants est "sali" (cet adjectif n'est pas à proprement parler un adjectif de couleur, mais il correspond malgré tout à une couleur grise, brune ou noirâtre).

(1) cf. chapitre IV

Ce sont des couleurs qui pourraient être utilisées dans la description d'une lande désolée, en plein hiver ; c'est l'absence de vie :

"Lalla regarde tous ces gens qui ont l'air égaré, qui marchent comme s'ils étaient dans un demi-sommeil". (page 253).

Le mouvement ne convient pas non plus à leur état : les gens pauvres ne marchent pas, ne devraient pas marcher ; ils sont faits pour rester au coin de la rue, sous une porte cochère, dans un hall de gare, pour mendier ; la marche ne leur est pas naturelle ; quand ils se mettent à marcher, ils ressemblent à des somnambules.

Ce sont ces gens dont la vue frappe Lalla, dès qu'elle se promène dans les rues de Marseille ; pourtant, elle connaît la pauvreté : dans son village natal, les habitants ne sont certainement pas plus riches que les pauvres de la ville ; sans aller jusqu'à dire que cette pauvreté semble naturelle, nous pouvons remarquer qu'elle s'inscrit plus volontiers dans le cadre géographique, que celle des marginaux de la ville, qui forment une sorte de contre-société. De plus, les pauvres de la ville ont faim (rappelons d'ailleurs que, lorsque François Besson a décidé de devenir mendiant, il se rend dans un local où est servie une soupe populaire).

Nous pouvons remarquer aussi que, dans la société urbaine, la classe des marginaux n'existe que par rapport à celle des individus intégrés dans le système de la société de consommation et réciproquement ; celui qui est marginal continue à vivre dans la ville mais refuse les règles ; celui qui appartient à la foule anonyme accepte les règles et ne veut pas voir les marginaux.

Il semble que Le Clézio, dans Désert, s'attarde longuement sur les marginaux afin d'établir un équilibre avec la description de la foule anonyme qu'il avait faite auparavant (1). De plus, contrairement aux individus de la foule anonyme, les marginaux que décrit l'auteur possèdent un nom ;

(1) particulièrement dans La Guerre et Les Géants

marginiaux parce qu'ils cherchent à s'opposer aux pouvoirs qui s'exercent sur la ville (Bea B dans La Guerre, Bogo le Muet ou la jeune fille Tranquillité dans Les Géants) ou marginaux parce qu'ils sont pauvres et mendiants (Radicz dans Désert), ils sont nommés et acquièrent ainsi une identité :

*"Radicz est un mendiant. C'est comme cela qu'elle [Lalla] l'a connu, en marchant dans les grandes avenues près de la gare".
(Désert, page 258)*

Lalla apprend à connaître Radicz parce qu'il est mendiant ; il ne bouge pas, il attend, replié sur lui-même :

"Il était assis tassé dans une encoignure de porte, il s'abritait comme il pouvait du vent et de la pluie fine. Il avait l'air d'avoir très froid ..." (page 258).

Même s'il apparaît beau, aux yeux de Lalla, il porte les vieux vêtements représentatifs de sa condition. :

"il est pauvrement vêtu, avec un vieux pantalon taché et déchiré, des tas de vieux tricots enfilés les uns par-dessus les autres, et un veston d'homme trop grand pour lui. Il est pieds nus dans des chaussures de cuir noir". (page 259)

Contrairement aux gens qui ne se connaissent pas, qui passent les uns près des autres de façon indifférente, Radicz "connaît bien les mendiants de la ville par leur nom" (page 261) (1). Tout se passe comme s'il avait conscience de faire partie d'une grande famille dont les membres s'entraident et se comprennent ; plus que la mendicité, sa principale activité, c'est le vol, très organisé :

*"Les plus petits [enfants] apprennent à faire le guet, ou bien ils distraient les marchands, ils servent quelquefois de relais".
(page 261)*

(1) souligné par nous.

Cette activité de Radicz, le vol, explique pourquoi il porte un veston "trop grand pour lui" ; c'est ce qui lui permet de cacher ce qu'il a volé, principalement dans les grands magasins. Mais il a aussi appris à voler les portefeuilles, à s'introduire dans les villas, dans les voitures ; c'est après avoir essayé de voler dans une voiture que Radicz trouve la mort, un matin, quand la lumière du soleil commence à faire pâlir les réverbères allumés :

"Radicz aime beaucoup cette heure, parce que les rues sont encore silencieuses, les maisons fermées, sans personne, et c'est comme s'il était seul au monde" (page 363).

En s'enfuyant devant la police qui le poursuit, il est heurté par un autobus. Lalla assiste à la scène, de loin, et regarde les badauds qui se sont rassemblés autour de l'accident autour "de la couverture qui cache le corps brisé du voleur" (page 371). Seule, la mort accident peut briser et anéantir la vie du mendiant. Il a rencontré la mort parce qu'il s'est mis à courir ; il a agi comme les gens de la foule anonyme qui sont constamment pressés, indifférents à ce qui les entoure ; en fait, Radicz a transgressé la loi de sa classe sociale : le marginal est caractérisé par une volonté de refuser le mouvement ; en faisant le contraire (alors que, pris par la police, il aurait peut-être connu la prison pour quelques jours), Radicz est allé vers la mort. Ce n'est pas la société qui l'a condamné ; il est condamné parce que, un court instant fatal, il n'a pas observé la règle fondamentale de la classe sociale à laquelle il appartient : il n'a pas su refuser le mouvement. C'est après avoir vu la mort que Lalla quittera Marseille et regagnera le désert (1).

S'il est un personnage que nous pouvons considérer aussi comme marginal, c'est la prostituée, qui est reconnaissable par sa tenue vestimentaire et sa position d'attente continuelle. Elle doit montrer qu'elle offre son corps :

(1) Rappelons que, dans Le Déluge, c'est après avoir vu la jeune fille passer à vélomoteur, en même temps qu'il entendait le bruit de la sirène, que François Besson voit la mort partout.

celui-ci doit donc revêtir les attraits qui sont ceux de tout objet promu à la vente, dans une société reposant essentiellement sur la consommation; dans un premier temps, elle est faite pour être regardée. Son individualité disparaît derrière l'apparence extérieure qu'elle doit montrer.

Telle la marchandise dans une vitrine, elle seule a le pouvoir d'arrêter le mouvement des individus :

"C'est elle que les hommes regardent sans bouger, en fumant des cigarettes". (page 294)

A ce moment précis, la scène, habituellement mouvementée, est figée. Le temps semble s'arrêter et l'attente commence. Cette rupture fascine Lalla qui, elle aussi, regarde, "presque sans respirer" (page 294). Les deux prostituées que voit Lalla sont marginales, d'abord en tant que prostituées, mais aussi marginales à cause de leur corps :

- l'une est petite, "presque une naine, au corps large, à la tête enflée posée sur ses épaules, sans cou" (page 294),
- l'autre, au contraire, est grande, "très grande... et très forte, déjà vieillie, flétrie par la fatigue et le manque de sommeil" (page 295).

Elles ne correspondent pas, physiquement, aux normes habituelles des femmes de la foule anonyme : ce n'est pas pour leur beauté, leur élégance que les hommes les regardent ; c'est avant tout pour les utiliser ; ce sont des corps vus par les individus, uniquement pour leur fonction. Ces prostituées sont conduites, par les hommes, dans des immeubles, "les géants immobiles" (page 295-296).

"Dans leurs entrailles, les jeunes femmes sont renversées sur les vieux matelas tachés, et possédées en quelques secondes par des hommes silencieux dont le sexe brûle comme un tison".
(page 296)

Le temps semble à nouveau arrêté ; en un court instant se condense toute la violence latente de la ville ; en fin de compte, ne reste que le vide,

"le vide intense et glacé qui s'échappe d'elles [les femmes] et qui souffle comme un vent le long des rues et des ruelles en lançant ses tourbillons sans fin". (page 296).

Ce vide, c'est aussi celui dans lequel sont précipités les travailleurs immigrés qui sont venus travailler à Marseille (1) ; c'est le néant dans lequel sont tombés les frères de race de Lalla, lorsqu'elle les retrouve dans certains quartiers, tel "Le panier", dont ils sont prisonniers.

C'est aussi parce qu'ils vivent dans des quartiers réservés que les marginaux forment une classe sociale définie. Ils constituent une sorte de race à part comme, par exemple, celle des noirs qui sont enfermés dans des ghettos (les villes américaines en offrent de significatifs exemples) ; l'échange entre leurs quartiers et ceux du reste de la population ne se fait que dans un sens ; comme le noir, demeurant dans un quartier réservé, peut fréquenter le quartier blanc (même si tous les services ne lui sont pas ouverts), le marginal, vivant dans "Le Panier", fréquente le centre de la ville ou les quartiers riches.

Le quartier des marginaux s'oppose au quartier plus riche par sa structure même ; il ressemble à une sorte de labyrinthe dans lequel les relations peuvent se nouer plus facilement que dans les grandes avenues droites et anonymes.

"Tout le monde connaît plus ou moins tout le monde, ici, au Panier. Ce n'est pas comme dans le reste de la ville, où il y a ces flots d'hommes et de femmes qui coulent ..."
(pages 165-266)

"Le Panier", ce quartier de Marseille, ressemble plutôt :

"à un grand appartement avec des couloirs et des pièces qui s'emboîtent les unes dans les autres".

(1) cf la 1ère partie de ce chapitre.

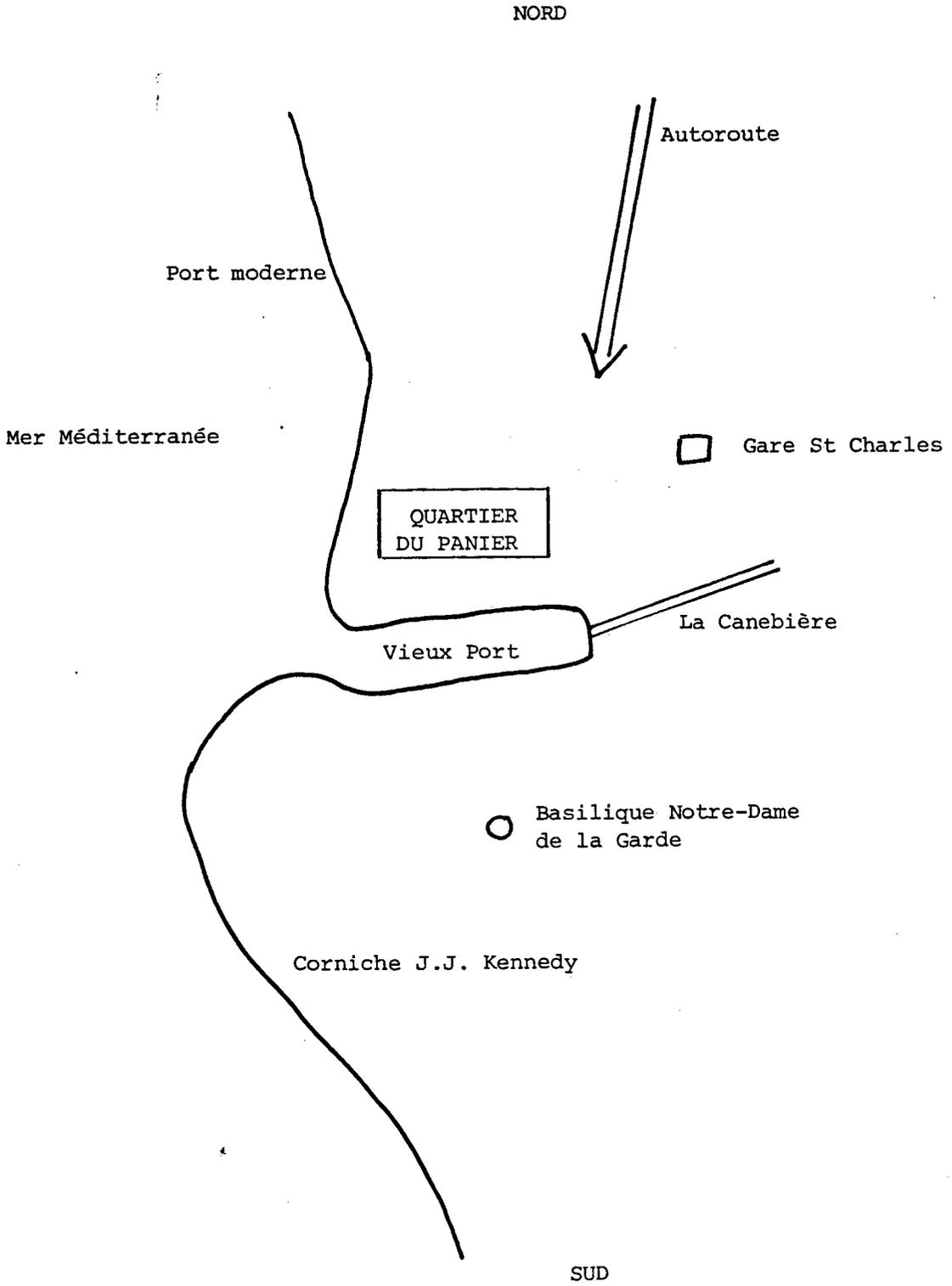
Comme dans un appartement, des ruelles, des escaliers permettent de passer d'un point à un autre ; le flot des marginaux ressemble au flot de sang qui, partant du coeur, parcourt tout le corps humain. Contrairement aux larges avenues dont les bruits des véhicules, des gens pénètrent jusque dans les maisons, ce sont, dans le quartier pauvre, les bruits des intérieurs qui se répandent dans la rue. Dans toutes ces rues et ruelles qui constituent le quartier "du Panier" (1).

"Lalla entend par moment les bribes de phrases, les bruits de vaisselle ou de cuisine, ou bien la musique nasillarde, et elle pense à tous ceux qui sont prisonniers, dans ces chambres obscures et froides, avec les blattes et les rats, tous ceux qui ne verront plus la lumière, qui ne respireront plus le vent".

(page 283-284)

(1) Voir plan schématique, page suivante.

SITUATION GEOGRAPHIQUE DU "PANIER"



De nombreux animaux, vivant d'ordures et de déchets, dans les trous, les fissures de ce "dédale sombre" (page 285) sont caractéristiques du quartier pauvre : vieux chiens errants, chats, blattes, rats. Ils semblent vivre naturellement en bonne compagnie avec les gens et ceux-ci s'accommodent de leur présence ; ils s'intègrent à ce milieu fait de murs fissurés, de maisons lépreuses. L'histoire du quartier pourrait être reconstituée par ses signes, ses marques, ses taches ; le quartier pauvre s'inscrit dans la temporalité, alors que la lumière artificielle, la couleur sans cesse renouvelée, les vitres, les miroirs ont entièrement aseptisé les quartiers riches et les ont mis hors du temps. Le quartier pauvre conserve sur ses murs tous les signes qui indiquent la vie, le passage des gens : dessins, traces de rouille, inscriptions grossières, taches indéfinissables :

"Il y a un très grand vide sur cette place, un tourbillon de vide et de mort qui naît de ces fenêtres, qui tourne entre les murs des maisons" (page 286).

En fait, le quartier pauvre, quartier des marginaux, est un quartier qui a conservé une dimension historique ; il possède une âme et ressemble à un vaste corps ; tous les signes de l'histoire des individus, leurs malheurs, leurs maladies, leurs joies se lisent sur les murs ; il n'y a pas de miroirs, pas de lumière aveuglante ; c'est un lieu clos qui recueille tous les pauvres qui, bien que murés dans la solitude de leur dénuement, se connaissent et se reconnaissent.

La ville que décrit Le Clézio ne peut se concevoir que dans la coexistence de ses quartiers pauvres et de ses quartiers riches : comme le corps de l'individu ne peut exister que dans la cohabitation de cellules saines, de vie belle, propre, et de cellules malades, de microbes, de maladie. La ville, c'est à la fois ce que nous voyons : les vitrines, les gens, les immeubles, les véhicules, mais aussi ce qui nous est caché : les égouts, les bidonvilles, les conduites de gaz ou d'eau ; sans le bon fonctionnement de tout ce qui est caché, la ville ne peut survivre et meurt.

C'est justement ce que l'auteur, par les yeux de son personnage Lalla, semble condamner dans Désert ; en effet, la pauvreté des marginaux peut trouver deux origines :

- ou bien les marginaux refusent le mode de vie de la société de consommation et s'enferment volontairement dans leur marginalité. En ce sens, nous pensons que les marginaux, dans l'oeuvre de Le Clézio, ce sont : Adam Pollo, Chancelade, Bea B ou Lalla.
- ou bien les marginaux sont contraints par la société de vivre dans les conditions pré-humaines d'un sous-prolétariat ou dans les conditions de parasites. En ce sens, nous pensons que cette marginalité n'est absolument pas volontaire et que les marginaux ce sont les travailleurs immigrés, les vagabonds et les clochards.

Lalla comprend que la ville des néons et des vitrines, des villas et des quartiers aisés, ne peut exister que parce qu'il existe en son sein, ou à sa périphérie, des quartiers pauvres, des quartiers clos et murés dans l'abaissement et le néant :

"Elle regarde ceux qui s'en vont vers d'autres villes, vers la faim, le froid, le malheur, ceux qui vont être humiliés, qui vont vivre dans la solitude. Ils passent, un peu courbés, les yeux vides, les vêtements déjà usés par les nuits à coucher par terre, pareils à des soldats vaincus" (Désert, page 256)

La solitude des marginaux est en réalité plus profonde et plus essentielle que celle des individus de la foule anonyme ; certains personnages essaient de se sortir de la foule anonyme ; personne ne peut sortir de la pauvreté et de la marginalité imposée :

"C'est la solitude, peut-être, et la faim aussi, la faim de douceur, de lumière, de chansons, la faim de tout" (page 281)

et quelques pages plus loin :

"Il y a trop de bruits dans le silence de la nuit, bruits de la faim, bruits de la peur, de la solitude" (page 289)

Si le marginal est le personnage qui demeure immobile, qui attend, qui ne voit pas la mort (puisque'il n'a pas le recul nécessaire et parce qu'il représente la mort), il est aussi, tel Bogo le Muet, dans Les Géants, celui qui ne parle pas et qui regarde :

"Dans le troisième parking, à droite, du côté de la mer, il y a ce petit garçon qui s'appelle Bogo le Muet. Il est assis sur le pare-chocs arrière d'une voiture, et il regarde Hyperpolis"

(Les Géants, page 36)

Bogo le Muet, marginal de la cité Hyperpolis, est aussi un être immobile dans ses habitudes ; il ne change pas de lieux et, bien qu'exclu du monde de la consommation que représente le supermarché, reste la plupart du temps sur le parking, à observer ; il sait trouver la meilleure place pour s'asseoir, la voiture qui présente "un grand pare-chocs proéminent" (page 37).

S'il ne parle pas, les autres ne lui parlent pas non plus ; toute relation entre le marginal et l'individu de la foule anonyme s'établit en-deçà du langage, grâce aux gestes :

"Une fois, même, une jeune femme avait regardé Bogo le Muet un moment, comme si elle cherchait à dire quelque chose. Elle n'avait rien dit, mais elle avait sorti un gâteau de son sac et l'avait mis dans la main du petit garçon". (page 37) (1).

Mais que quelqu'un semble s'intéresser à lui, cela ne concerne pas Bogo le Muet ; il est indifférent au regard d'autrui : seule compte sa principale activité : se mettre assis sur le pare-chocs d'une voiture et regarder.

S'il regarde, donc s'il est immobile, c'est qu'il a adopté, peut-être inconsciemment, les normes correspondant à la classe sociale que nous avons définie par le terme de "marginiaux". Bogo le Muet n'est pas marginal parce qu'il lutte contre un pouvoir, mais parce qu'il adopte certains comportements ; ce qui frappe c'est l'étrangeté du regard :

"Le petit garçon nommé Bogo le Muet ressemblait beaucoup à un Indien Tuscarora en train de regarder l'île de Manhattan". (page 287)

(1) souligné par nous.

Comme tous les marginaux, il est enfermé dans son univers, ne peut pas en sortir, mais ne peut vivre qu'en relation avec ceux qui représentent la classe sociale opposée ; il aide, toujours sans parler (et justement parce qu'il n'a pas besoin de parler)

"Les femmes à porter leurs paquets et à les ranger dans le coffre" (page 287)

Les personnages marginaux, immigrés, pauvres et mendiants, constituent l'autre grande classe sociale que nous pouvons repérer dans l'oeuvre de Le Clézio. Personnages du regard, de l'immobilité, personnages qui représentent la mort bien qu'ils ne la craignent pas, ils s'opposent à (mais vivent avec) la classe sociale, indéfinie, que forme la foule anonyme.

Dans la troisième partie, nous étudierons les rapports entre ces deux classes sociales et, nous plaçant à nouveau du point de vue de l'individu, les rapports entre l'individu et les classes sociales.

IIIème PARTIE

A - INDIVIDU ET LUTTES DE CLASSES

Nous rappellerons de façon schématique la structure de la société telle que la décrit Le Clézio.

Seuls à définir

- deux classes sociales (ou deux groupes sociaux ayant chacun leurs comportements spécifiques), l'une plus nombreuse formée par la foule anonyme, l'autre beaucoup plus minoritaire formée par les marginaux, vivent ensemble et en même temps dans l'espace urbain qui se trouve structuré suivant cette division.

- un pouvoir technocratique qui se manifeste sous la forme des individus à uniforme, sortes de personnages qui se situent en-dehors des classes sociales, et dont la tête pensante est plus ou moins absente de la conscience des individus, s'exerce sur la société urbaine ; par rapport à la cohérence qui se cache derrière le terme "foule" (et qui est, en fait, une cohérence des comportements dans une société de consommation et de communication) ce pouvoir est complètement émietté ; chaque uniforme a des contacts avec n'importe quel membre de cette société. En effet :

- la police interroge Aamma et Lalla, immigrées pauvres appartenant à la classe des marginaux (Désert, page 267)

- le fonctionnaire du pouvoir interroge la jeune fille Tranquilité, au coeur de la cité d'Hyperpolis (Les Géants, pages 267 et suivantes) ; cette jeune fille, même si elle cherche à s'en détacher, appartient à la classe de la foule anonyme.

Une sorte d'équilibre immuable semble ainsi s'être formé ; chacun a sa place et l'édifice ne peut être contesté ; seuls quelques personnages, les "héros" ou personnages principaux, cherchent à s'opposer à cet état de fait.

L'individu de la foule anonyme est indifférent à son semblable et s'enferme dans sa solitude ; à plus forte raison cet individu, plus riche et plus aisé que le mendiant, est indifférent aux marginaux, qu'il tolère dans ses quartiers mais qu'il refoule dans des zones délimitées de la ville dans lesquelles il n'entre jamais.

Le marginal, tout en vivant dans une plus grande misère que les habitants des villes (par exemple dans Désert), semble ne plus rien vouloir désirer, avoir perdu la notion même du désir, et s'enferme dans la solitude et le refus du mouvement.

Le passage entre les deux groupes sociaux est devenu impossible, seuls quelques personnages (qui passent pour des fous aux yeux du pouvoir, comme par exemple Adam Pollo dans Le Procès-Verbal) cherchent ou bien à se sortir de leur groupe (ce sont les personnages tels que Pollo, François Besson dans Le Déluge, ou Bea B dans La Guerre) ou bien à passer d'un groupe à l'autre (ce sont par exemple Naja Naja, dans Voyages de l'autre côté ou Lalla, dans Désert).

Nous sommes loin du roman du XIX^e siècle, par exemple du roman balzacien, dans lequel un personnage, issu d'un milieu défavorisé, cherche à s'élever dans la hiérarchie sociale et parvenir au niveau des nobles, des milieux riches, des milieux qui exercent le pouvoir. Que nous lisions les romans de Balzac ou de Zola, les classes sociales sont aisément repérables, définies comme si le système allait de soi : ouvriers, bourgeois, nobles, paysans, aristocrates, sont des mots que nous retrouvons souvent à la lecture d'Une ténébreuse affaire (Balzac) ou du Ventre de Paris (Zola).

Dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio, ces mots ont à peu près disparu ; s'il évoque quelquefois les ouvriers (mais ce sont des ouvriers immigrés que nous avons intégrés à la classe des marginaux), il n'utilise qu'une seule fois le mot bourgeois, laissant apparaître ainsi une certaine critique sociale. Radicz qui "connaît tous les mendiants de la ville" (page 261, Désert) fait découvrir à Lalla cette société de marginaux :

"Et puis il y a aussi les vieux et les vieilles, les misérables, les affamés, qui s'agrippent aux vestes et aux jupes des bourgeois et ne les lâchent plus en marmonnant des incantations, jusqu'à ce qu'on leur ait donné une petite pièce" (pages 261, 262).

De plus, la plupart des personnages de Le Clézio n'ont pas d'état-civil ; nous ne savons à peu près rien du passé de François Besson ou de Jeune Homme Hogan. Nous savons seulement qu'à un moment précis de leur existence, ils prennent conscience qu'il leur faut s'éloigner de la société urbaine, établir une distance, afin d'essayer de comprendre ce que le pouvoir a fait de la foule des individus.

En conséquence, comment parler de véritables classes sociales et, à plus forte raison, de luttes de classes, moteur de l'histoire selon la dialectique marxiste ?

"La culture et la société se trouvent dans chaque personne et chaque personne est intégrée à l'organisation sociale" (1)

Reconnaître ce mouvement entre culture et société, et personne, est devenu impossible lorsque nous contemplons la foule anonyme que décrit Le Clézio ; l'intégration est devenue totale, toute distanciation a disparu ; la personne, en tant que telle, s'est effacée. L'individu a perdu la conscience même de l'organisation sociale et ne vit que pour assouvir des désirs (culturels ou matériels) que lui imposent les pouvoirs et qu'il se croit libre de choisir.

Définir une classe sociale, c'est essayer de reconnaître sa spécificité, c'est-à-dire essayer de reconnaître ce qui la différencie d'une autre classe. Dans la société urbaine technologique que décrit le Clézio, tous les individus de la foule anonyme sont coulés dans le même moule, leurs comportements sont identiques, l'altérité n'existe pas, la prise de conscience de l'autre non plus, puisque l'autre, c'est le même.

(1) Guy ROCHER : Introduction à la sociologie générale

Tome 1 : L'Action sociale (éd. Points-Seuil), page 130.

"Les deux périodes ultérieures de la société capitaliste occidentale, la période impérialiste - qui se situe à peu près entre 1912 et 1945 - et la période du capitalisme d'organisation contemporain, se définissent sur le plan structurel, la première par la disparition progressive de l'individu en tant que réalité essentielle, et, corrélativement, par l'indépendance croissante des objets - dans lequel l'humain a perdu toute réalité essentielle aussi bien en tant qu'individu qu'en tant que communauté -, en univers autonome ayant sa propre structuration qui seule permet encore quelquefois, et difficilement, à l'humain de s'exprimer".
(1)

Tout le problème des classes sociales, tel que le traduit Le Clézio dans son oeuvre, nous paraît posé dans ce texte de Goldmann ; si Le Clézio n'emploie jamais le terme "capitaliste", nous reconnaissons aisément que la société qu'il décrit correspond à la société occidentale de type capitaliste ; l'auteur montre ainsi que toute société qui privilégierait le monde des objets (devenu quasiment autonome), qu'elle soit ou non capitaliste, conduirait après l'aliénation de l'individu, à une perte totale de conscience de l'individu et à une déshumanisation complète de cet individu. Ce n'est peut-être plus le système capitaliste qui est ici en cause en tant que tel, mais le système qui produit une société technocratique "hyperpoliciée".

C'est ce détachement de l'immédiateté historique qui conduit Le Clézio à ces réflexions sur le pouvoir et la société.

La société de la foule anonyme est devenue une sorte de société sans classes, telle que l'ont décrite et imaginée les utopistes depuis Platon (2). L'Utopie se réalise peut-être peu à peu.

(1) Lucien GOLDMANN : Pour une sociologie du roman, collection Idées éd. Gallimard, page 297.

(2) Voir en particulier le livre de Gilles LAPOUGE : Utopie et Civilisations éd. Champs Flammarion, 1978.

L'humain, qui peut quelquefois "difficilement s'exprimer" comme l'écrit Goldman, c'est celui que nous trouvons chez les personnages principaux de Le Clézio. Seuls, quelques individus essaient de s'opposer à cet "univers autonome" des objets et de sortir de la foule anonyme ; celle-ci n'est pas décrite par ce qu'elle possède ou par ce qu'elle pense, mais par ses comportements. Or, la société urbaine actuelle a uniformisé les comportements ; il n'est plus possible d'établir des différences entre des catégories qui, assemblées, formeraient la foule anonyme :

"Une classe sociale ne peut être réduite à un niveau de revenu, d'éducation, de pouvoir. Cette notion n'est importante que lorsqu'elle affirme qu'une catégorie d'individus, définie par une certaine situation dans le processus social de production, possède, de ce fait, un certain type de revenu, d'éducation et de pouvoir, et adopte certaines conduites morales, esthétiques ou linguistiques spécifiques". (1)

Toutes les caractéristiques définies par Alain Touraine correspondent à la foule anonyme que décrit Le Clézio ; celui-ci ne privilégie aucune catégorie justement parce que ces caractéristiques s'appliquent à tous les individus et les différences qui pourraient exister (différences de salaires, de responsabilités) ne sont pas pertinentes ; seul est significatif le phénomène d'intégration progressive qui englobe chaque catégorie traditionnelle (par exemple celle des ouvriers) dans un moule universel :

"Ce que la production de masse a renversé, la consommation de masse achève de le faire disparaître : le germe de vie ouvrier perd progressivement son autonomie. L'isolement social et culturel du monde ouvrier diminue. A la classe sociale concrète succède un statut socio-économique" (2)

(1) Alain TOURAINE : Situation du mouvement ouvrier, éd. 10/18, Livre collectif Arguments/4 : Révolution /Classe/Parti, page 229.

(2) Alain TOURAINE : op.cit., page 231
souligné par nous.

Chaque individu cherche à accéder à un statut socio-économique correspondant à un échelon supérieur (du point de vue matériel).

La classe sociale, en tant que telle, disparaît progressivement, ce qui entraîne la disparition de la lutte entre les classes sociales : l'individu perd toute conscience de classe et ne peut plus s'allier avec d'autres individus pour former un groupe qui lutterait contre un autre groupe.

Les personnages principaux de l'oeuvre romanesque de Le Clézio sont conscients de ce problème et luttent individuellement contre la société qui a aliéné les individus. La plupart du temps, ils ne sont pas compris par les autres, sont condamnés à l'enfermement, à l'errance perpétuelle ou au retour à leur situation de départ.

- c'est l'exemple d'Adam Pollo, dans Le Procès-Verbal,
- de Jeune Homme Hogan, dans Le Livre des fuites,
- de Lalla, dans Désert.

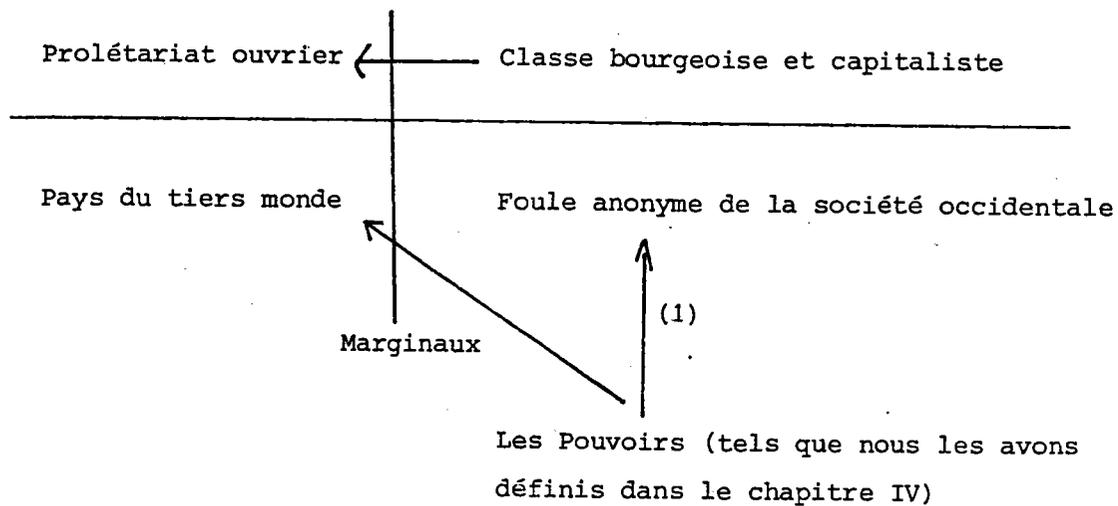
C'est pour cela qu'ils sont condamnés à une perpétuelle solitude ; ne pouvant lutter qu'individuellement, ils ne servent jamais d'exemple à suivre pour les autres qui n'ont pas acquis la conscience nécessaire pour comprendre leur propre situation. L'histoire sociale est passée de la formule célèbre de Marx, "Prolétaires de tous les pays, unissez-vous" (1) à la formule individualisée de Le Clézio, dans Les Géants, "Libérez-vous". La classe sociale, "en tant qu' "acteur-sujet" de l'histoire" n'existe plus. (2)

De plus, le fondement même de la société technologique actuelle échappe complètement, non seulement à la foule anonyme, mais aussi à la plupart des personnages principaux des romans.

(1) Karl MARX : Manifeste du Parti communiste, éd. 10-18, page 62.

(2) Nicos POULANTZAS : Pouvoir politique et classes sociales, éd. Maspéro, page 78.

Seule Lalla a compris que l'opposition entre prolétaires et "bourgeois" ou gens aisés s'est transformée en opposition entre foule anonyme aisée de la société occidentale et tiers-monde exploité ; une minorité de pays occidentaux à haut niveau de vie ne peut exister et se perpétuer que parce qu'il existe une majorité de pays sous-développés et exploités.



(1) La flèche indique dans quel sens s'exerce la pression des pouvoirs.

B - SOLITUDE POLITIQUE DE L'INDIVIDU

La solitude de l'individu provient fondamentalement du fait qu'il ne peut s'associer à d'autres individus afin de former un "contre-pouvoir" ou un "pouvoir parallèle" ; c'est la relation avec autrui qui est devenu le problème central dans la société dite de consommation et appelée souvent aussi société de communication. Sartre avait déjà, dans L'Etre et le Néant, posé ce problème du "je" et de la conscience de l'autre :

"... pour qu'autrui soit objet probable et non un rêve d'objet, il faut que son objectivité ne renvoie pas à une solitude originelle et hors de mon atteinte, mais à une liaison fondamentale où autrui se manifeste autrement que par la conscience que j'en prends" (1)

Or Le Clézio montre justement dans son oeuvre que tous les pouvoirs ont renforcé la solitude originelle de l'individu, et que la conscience que cet individu peut prendre d'autrui est devenue quasiment impossible. De plus, le rapport avec l'autre pose le problème de la liberté de l'individu (*"Pourtant, l'existence de l'Autre apporte une limite de fait à ma liberté" (2)*).

Comment alors s'associer à d'autres individus, afin de se libérer de l'emprise des pouvoirs ? Aucun roman de Le Clézio ne nous présente des groupes structurés (des partis politiques, des syndicats) qui pourraient former le contre-pouvoir ; le refus de la société technocratique, la tentative de s'extraire de la zone répressive des pouvoirs, la volonté d'être soi-même, d'être libre ne touchent que des individus isolés.

L'individu (personnage ou héros principal du roman) se retrouve face à lui-même, pris dans sa propre solitude, lorsqu'il cherche à s'opposer à la société. Il ne peut rien sans les autres, mais ne peut se lier aux autres. L'échec est inscrit dès le départ de la volonté de libération.

(1) Jean-Paul SARTRE : L'Etre et le Néant, Essai d'ontologie phénoménologique éd. Gallimard, Bibliothèque des idées, page 310.

(2) idem, page 606.

Sans vouloir reconnaître de façon abrupte que l'oeuvre de Le Clézio reflète la période 1960-1980, nous pouvons remarquer que les problèmes qu'il pose sont aussi ceux des personnes engagées d'avant mai 1968 ; nous pensons particulièrement à Herbert Marcuse ; la même volonté de repérer ce qui fait l'essence de la société occidentale se retrouve et se lit dans les oeuvres de ces deux auteurs ; toute la problématique tourne autour de la question : Que peut l'individu ? Plus étroitement liée à la vie politique de l'avant-mai 1968, l'oeuvre de Marcuse expose, tout autant que celle de Le Clézio, le désir d'un passage de la quantité à la qualité ; ainsi tous ces mots ou ces expressions que nous retrouvons en deux pages de La fin de l'Utopie (1) et dont nous lisons les occurrences dans les romans de Le Clézio :

- pauvreté - misère - travail aliéné
- développer des besoins qualitativement nouveaux
- continuité des besoins répressifs
- conditionnés historiquement
- modifiables historiquement
- différence qualitative
- éveil de nouveaux besoins vitaux
- ce saut de la quantité à la qualité.

L'oeuvre de Le Clézio exprime précisément l'impossibilité de ce passage de la quantité à la qualité ; ce qui constitue une sorte de programme politique chez Marcuse, dans la plupart de ses livres où il analyse la société de consommation occidentale, est constamment remis en question dans chaque roman de Le Clézio ; là s'inscrit l'échec de chaque personnage. Dans La Guerre, avant même de pouvoir essayer d'agir, Bea B souhaite d'abord pouvoir penser :

"Si elle pouvait penser, si seulement la pensée existait, elle serait libre" (La Guerre, page 89)

(1) Herbert Marcuse : La fin de l'Utopie, éd. du Seuil, pages 10-11.

Comment parler alors d'action politique ? Ce qui constitue l'essence même de l'individu, la pensée, a disparu, n'existe plus ; il s'agit d'une sorte de monde perdu qu'il faut redécouvrir, dont il faut redéfinir les conditions d'existence. La société technologique actuelle, née de la pensée, a tué la pensée.

N'est-ce pas aussi cette pensée que recherche, tout au long de son errance Jeune Homme Hogan, dans Le livre des fuites? Cette errance perpétuelle est le contraire de l'action ; elle est synonyme d'éternel regard insatisfait.

"Est-ce que vous pouvez penser à tout ce qui arrive sur la terre, ..." (Le livre des fuites, page 11) (1)

Parcourant le monde de l'Extrême-Orient à l'Ouest des Etats-Unis d'Amérique Jeune Homme Hogan espère en fait établir une distance entre sa propre individualité et le monde qui l'entoure ; c'est ce qui, à la fin du livre, se révèle impossible ; le personnage attend à nouveau l'autobus et son errance se continue, pourrions-nous presque dire, en dehors du livre.

La pensée étant impossible, ce que peut faire Jeune Homme Hogan, c'est lire tous les signes qui recouvrent le monde, c'est imaginer un dialogue entre les noms de diverses marques d'objets :

"C'était un dialogue bizarre, comme avec des fantômes. On disait, par exemple :

"Caltex ?"

Et la réponse venait tout de suite, en beuglant :

"Toledo ! Toledo ! "

"Minolta ? Yashica Topcon ?"

"Kelvinator"

(1) souligné par nous.

La pensée de Jeune Homme Hogan ne peut pas appréhender les significations qui se cachent derrière ces mots ; ceux-ci, comme dans un jeu, se mettent à dialoguer seuls, indépendamment de la conscience de l'individu. Tous ces mots se sont "débarrassés" (page 27) des hommes qui les ont pourtant écrits et qui ont inventé les objets nommés par eux.

Mais la fuite n'est peut-être que la seule façon d'échapper à l'emprise des pouvoirs de la société actuelle ; l'errance de Jeune Homme Hogan est parallèle à l'errance de l'auteur qui fuit de livre en livre les réalités contraignantes du monde extérieur ; la seule action possible, pour s'opposer aux pouvoirs, c'est le jeu avec les mots, c'est-à-dire la littérature ; dans la première autocritique du roman (1), Le Clézio définit ainsi son entreprise :

"La littérature, en fin de compte, ça doit être quelque chose comme l'ultime possibilité de jeu offerte, la dernière chance de fuite" (page 41).

Si les individus ne peuvent s'associer pour former un contre-pouvoir, chaque individu peut, par l'écriture, non seulement fuir ce monde artificiel, mais essayer de le comprendre et, finalement, de se comprendre lui-même. La littérature n'est plus frontière entre le dicible et l'indicible ; elle est la seule possibilité de dire encore quelque chose.

Plusieurs personnages de l'oeuvre romanesque de Le Clézio essaient d'écrire (lettre-journal) ; par exemple le "cahier jaune" d'Adam Pollo, dans Le Procès Verbal, c'est l'ultime communication possible avec le monde extérieur, avec Michèle. Une fois que l'individu a accédé à son état de solitude volontaire, seulement alors il peut dire quelque chose. La littérature (l'écriture) c'est ce qui permet à Pollo d'écrire à Michèle, ce qu'il n'a jamais pu lui dire auparavant. En écrivant à Michèle, il transforme le personnage vivant de Michèle en une sorte d'abstraction avec laquelle il peut jouer tous les jeux. écrire tout ce qu'il veut, tout ce qui lui passe par la tête. Révélateur de l'être, le cahier jaune sera voué à la destruction ("on retrouva le tout, à moitié calciné", page 206), après que Pollo aura éprouvé la mort, lorsqu'il a vu le noyé.

(1) Rappelons que Le livre des fuites alterne les chapitres consacrés à Jeune Homme Hogan et ceux dans lesquels l'auteur nous livre sa propre autocritique.

Le chapitre O (pages 206 à 227) est formé de la relation de ce cahier jaune ; avec une pensée qui essaie de s'exprimer, avec ses erreurs, ses ratures, ses vides, ses blancs. Le passage correspondant à ce que fera Jeune Homme Hogan, dans Le livre des fuites, Pollo l'a rayé dans son cahier jaune :

*"Le plus important, c'était : si possible voir un peu.
~~C'est à dire, en marchant dans la ville, regarder les choses
qui pourraient me servir plus tard...~~"* (Le Procès-Verbal, page 208)

*~~"Je voudrais bien aller aux U.S.A., on dit que c'est possible de
vivre comme ça là bas, et d'avoir du soleil dans le Sud, et rien
d'autre à faire qu'écrire, boire et dormir".~~* (page 209) (1)

Dès son premier roman, Le Clézio semble donc nous dire que la seule action possible, dans le monde actuel, c'est l'écriture. Le personnage, lorsqu'il ne communique pas (ou qu'il n'essaie pas de communiquer par la parole ou par l'écrit) perd tout moyen d'action ; ou bien il erre continuellement (nous avons vu le cas de Jeune Homme Hogan), ou bien il retourne à son point de départ : c'est le cas de Lalla, dans Désert ; c'est la seule liberté qu'elle a su préserver de son passage dans la grande ville. A aucun moment elle ne peut servir de modèle aux autres qui, tout comme elle, pourraient chercher à se libérer ; son passage dans la grande ville n'apporte rien aux autres (elle fascine seulement le photographe) ; tout se passe comme si l'auteur voulait nous montrer que l'action est devenue impossible ; Lalla ne cherche pas à libérer les autres ; le cri des Géants "Libérez-vous" s'est replié sur lui-même, s'est traduit par un retour sur soi ; Lalla regagne sa terre natale ; c'est parce qu'elle a su échapper aux pièges de la grande ville qu'elle peut penser, revenir sur son passé :

*"Tout a donc changé ? Lalla pense au premier voyage, vers
Marseille, quand tout était encore neuf, les rues, les maisons,
les hommes. Elle pense à l'appartement d'Aamma..."*
(Désert, page 385)

(1) passages rayés dans le texte de Le Clézio.

La structure sociale s'est donc non seulement figée en deux classes, comme nous l'avons vu dans les deux premières parties de ce chapitre, elle s'est figée à l'intérieur même de l'individu : c'est-à-dire que la structure immobile de la société correspond à la structure bloquée de l'individu lui-même.

Toute l'oeuvre romanesque (mais aussi nous pourrions lire cela dans les essais et les nouvelles) de Le Clézio, s'inscrit dans une sorte d'incompatibilité essentielle : il faut agir mais toute pensée, a fortiori toute action, est impossible. Cette contradiction enferme l'individu en lui-même, dans une sphère d'autonomie apparente qui pourrait lui permettre la distanciation nécessaire à la compréhension du monde et à l'action, mais en même temps le conduit, en prenant conscience des autres, à essayer d'agir sur les autres, ce qui est par nature impossible.

Nous retrouvons, à ce niveau de l'étude, la métaphore de la sphère (de l'enfermement, de la bulle) caractéristique de l'oeuvre de Le Clézio (1). Le retour sur soi, c'est le retour d'Adam Pollo dans une chambre, à la fin du Procès-verbal, c'est le retour de Lalla dans son pays, à la fin de Désert, c'est le retour différé ("A suivre", page 285) de Jeune Homme Hogan, dans Le livre des fuites, dans son pays d'origine (le Viet-Nam) ; cela le lecteur peut le supposer, de par la structure même de la terre ; c'est aussi l'inachèvement caractéristique de La Guerre et des Géants ; ce dernier se termine justement par une invasion de mots, de réclames (pages 316 à 324) qui viennent briser les dernières phrases du récit :

"On n'entend rien. Seulement le silence. Les boutons sont tournés vers la gauche. L'électricité est faible, ténue, une eau qui suinte". (Les Géants, page 315)

Toutes ces réclames nous reconduisent au début du livre et enferment le silence dans son innocence et dans sa violence.

(1) cf chapitre II.

Les personnages (pouvons-nous encore les appeler les "héros" ?) de l'oeuvre romanesque de Le Clézio sont donc condamnés à l'inaction, à l'échec, tels les personnages des romans de Beckett ; même s'ils ne vivent pas dans des poubelles ou s'ils ne rampent pas dans la boue, il n'en sont pas moins enfermés dans leur impossibilité à agir, dans leur situation désespérée ; s'ils n'attendent pas Godot,⁽¹⁾ ils attendent d'être écoutés par les autres. Ils sont dans une sorte de désert :

"Ici, il finit toujours par venir quelqu'un, et l'ombre du figuier est bien douce et fraîche" (Désert, page 396)

Et cette phrase optimiste qui conclut l'histoire de Lalla ne doit pas nous faire oublier l'échec de la plupart des personnages de Le Clézio ; ils ont cherché à s'opposer à cet état social, à ce monde dans lequel ils vivent et, comme les individus de la foule anonyme, ils se retrouvent condamnés dans leur errance perpétuelle, à la découverte de quelque chose qui recule sans cesse ; tel "L'horizon lointain" (Voyages de l'autre côté, page 264).

La société technologique et technocratique actuelle a engendré un individu qui a d'abord perdu sa conscience de classe (c'est-à-dire la conscience d'appartenir à une classe socialement définie), puis la volonté d'agir et finalement la volonté de penser ; il est renvoyé constamment à lui-même, non en tant qu'être pensant, mais en tant que robot devant répondre, presque mécaniquement aux impulsions données par les pouvoirs ; il ne peut servir de modèle aux autres, puisque les autres ne sont qu'une image de lui-même.

L'action politique de l'individu se transforme en une action sur lui-même ; peut-être pouvons-nous comprendre ainsi l'attitude de Le Clézio lui-même, face aux médias, sa manière de vivre hors de toute publicité, de toute notoriété ; sa recherche du désert, de la solitude essentielle.

(1) cf BECKETT : En attendant Godot, éd. de Minuit.

Le Clézio est en quelque sorte le seul personnage de son oeuvre qui ne connaisse pas l'échec ; c'est par le rapport, la relation qu'il établit avec le lecteur qu'il situe son action (1).

Tout comme la guerre est à la fois dans les objets et en nous, l'action peut consister à s'allier à autrui, pour essayer de former un contre-pouvoir mais elle consiste, avant tout, à regarder en nous, à agir sur et en nous. Il faut, comme il le montre dans Les Géants, apprendre à se libérer, non pas en militant dans un parti qui peut se prétendre révolutionnaire (ce que l'auteur n'évoque jamais) mais par un retour sur notre essence même ; par une prise de contrôle de nos désirs, de nos besoins, le personnage idéal qui s'est libéré, c'est Naja Naja, dans Voyages de l'autre côté ; mais c'est aussi le seul personnage utopique de l'oeuvre de Le Clézio, alors que le symbole du pouvoir politique arbitraire, Hague, dans Les Géants, existe sur la terre, à de nombreux exemplaires (2).

(1) Ce n'est pas un hasard si nous considérons l'auteur Le Clézio comme un personnage de ses oeuvres (cf ch. II, 3^e partie).

(2) Rappelons que c'est le personnage qui interroge la jeune fille Tranquillité, avec la machine à détecter les mensonges.

8

CONCLUSION

En insistant sur l'anonymat et l'indifférenciation de la foule urbaine, Le Clézio présente une vision très pessimiste de la société actuelle ; les pouvoirs, ayant contrôlé tous les individus, ne s'exercent plus sur des classes sociales définies ; celles-ci ne peuvent plus s'opposer et, selon la dialectique marxiste, ne peuvent plus faire progresser l'Histoire ; le mélange de toutes les classes sociales en un groupe unique provoque un arrêt du devenir historique ; aucune évolution, aucune révolution, ne sont possibles ; les individus n'ont même plus conscience qu'il puisse exister une révolution ou un changement. Le cri de révolte des Géants, "Libérez-vous" se transforme en cri de détresse.

La foule anonyme, si elle bénéficie des aspects positifs de la civilisation technologique (sur le plan surtout matériel), perd en contrepartie son essence, son âme. L'individu perd ce qui aurait pu s'appeler une conscience de classe et devient individualiste, en ce sens que seule compte sa survie ; les relations avec les autres s'annihilent au profit d'une recherche du plaisir immédiat. L'individu se sent peut-être libre car il croit tenir lui-même les rênes de sa destinée ; il est devenu en fait une sorte de robot programmé, répondant aux impulsions données par les pouvoirs. Tous ses comportements se retrouvent chez son semblable et les mêmes comportements se répètent dans tous les individus ; l'individu ne peut prendre aucune distance à l'égard de lui-même et à l'égard des autres, puisque les autres forment une image multipliée de lui-même :

"Ce qui est essentiel pour nous, c'est l'abîme qui sépare le renonçant du monde social et de l'homme-dans-le-monde. D'abord le chemin de la libération est ouvert seulement à quiconque quitte le monde. La distanciation vis-à-vis du monde social est la condition du développement spirituel individuel. La relativisation de la vie dans le monde résulte immédiatement de la renonciation au monde" (1)

(1) Louis DUMONT : Essais sur l'individualisme, éd. du Seuil, 1983, page 36.
Les mots soulignés sont en italiques dans le texte de l'auteur.

Cette distançiation a complètement disparu dans la société que décrit Le Clézio ; la suppression des différences, l'importance des miroirs, le règne de l'artifice et de l'apparence ont contribué à la perte de conscience par l'individu de sa situation dans le monde et par rapport au monde.

La classe des marginaux ne vit pas dans une situation meilleure, si nous nous plaçons du point de vue de la recherche du chemin qui conduit à l'épanouissement ; ils semblent bien sûr vivre dans un milieu plus humanisé, dans lequel les relations entre individus peuvent encore s'établir (tout le monde se connaît, dans le quartier du "Panier" à Marseille). Mais aux yeux de Lalla personnage qui redonne la vie en retournant dans son désert natal, ils représentent le monde clos, dans lequel l'individu est prisonnier ; ils vivent dans l'espace du vide, de la mort. Ils ne craignent pas la mort justement parce qu'ils la représentent ; l'effet de distançiation ne joue pas non plus pour les marginaux.

Ces deux classes sociales (celle de la foule anonyme et celle des marginaux, ne peuvent vivre l'une sans l'autre ; seuls les personnages principaux de l'oeuvre romanesque mettent en cause cette opposition dualiste ; ils ne se fixent pas dans l'une ou l'autre des classes ; ils les éprouvent, essaient de s'intégrer à l'une, puis aussitôt s'en éloignent. François Besson, dans Le Déluge, a essayé un jour de devenir mendiant ; Lalla, dans Désert, a quitté sa terre natale, a essayé de devenir une star de la photographie, après avoir vécu la condition des travailleurs immigrés.

Cette opposition, à l'intérieur de la ville, entre classe aisée et classe des marginaux est parallèle à l'opposition que nous retrouvons au niveau planétaire entre pays développés et tiers-monde ; la lutte des classes telle que l'a décrite Marx au XIX^e siècle paraît être, dans la société urbaine actuelle, dépassée ; d'aucuns prétendent montrer que Marx s'est trompé dans ses prévisions et ses analyses. Si nous nous plaçons à l'intérieur d'un seul pays, ses schémas explicatifs ne sont plus valables (1) ;

(1) ou au moins à réviser en profondeur, dans cette société qu'on nous décrit comme si complexe.

mais si nous nous plaçons au niveau planétaire, ses analyses retrouvent toute leur véracité : les pays riches et développés (les pays qui ont engendré cette foule anonyme que décrit Le Clézio) ne peuvent exister et survivre que parce que, parallèlement à eux, existent des pays sous - développés et plus ou moins exploités. Dans un seul de ses romans, Désert, Le Clézio a concentré cette vision pessimiste de l'histoire de notre époque.

Comment l'individu peut-il s'épanouir dans un monde qui se fonde sur une telle opposition ?

- n'est pas enviable, aux yeux de l'auteur, le sort de l'individu de la foule anonyme, soumis à toutes sortes de pouvoirs.

- n'est pas enviable non plus le sort du marginal, symbolisant la chute et la mort.

C'est par l'étude du monde de l'enfance et de la mère que nous retrouverons, dans les deux prochains chapitres, l'individu et sa solitude ; cela nous permettra de tenter une interprétation de ce qu'a voulu faire Le Clézio, du point de vue, cette fois, psychologique.

CHAPITRE VI
L'ENFANT ET LA SOLITUDE

1ère PARTIE	: SOLITUDE ET ENFANCE	Pages 269 à 285
2ème PARTIE	: LIBERTE ET ENFANCE	Pages 286 à 302
3ème PARTIE	: SIGNIFICATION DU RETOUR AU MONDE DE L'ENFANCE	Pages 303 à 316
CONCLUSION	Pages 317 et 318

cf. mise sur le face
de Thomas JAPPERT

RETOUR A L'ENFANCE

Reconsidérons l'oeuvre de Le Clézio dans son ensemble. Que remarquons-nous ? Depuis Les Géants, la plupart des livres de l'auteur tournent autour du monde de l'enfance ; plus particulièrement, nous observons :

- le héros de l'essai, L'inconnu sur la terre, est un petit garçon inconnu.
- les principaux héros du recueil de nouvelles (que l'auteur a écrit en même temps que l'essai cité ci-dessus), Mondo et autres histoires, sont des enfants (1).
- le héros de la nouvelle parue dans la collection "Enfantimages", Voyage au pays des arbres, est un petit garçon.
- deux des nouvelles du recueil Mondo et autres histoires, à savoir Lullaby et Celui qui n'avait jamais vu la mer, ont connu une nouvelle publication dans la collection illustrée "Folio Junior" (2).
- le héros principal du roman Désert, est une jeune fille.
- les principaux héros de la plupart des nouvelles du recueil, La ronde et autres faits divers, sont des enfants.

Mais nous ne devons pas oublier que, dans ses ouvrages précédents, les enfants n'étaient pas absents :

- Chancelade, au début du roman, Terra Amata, est un petit garçon de quatre ans.
- Bogo le Muet, l'un des personnages principaux des Géants, est un petit garçon ; dans ce même roman, nous trouvons la jeune fille Tranquilité et son amie.

La présence de tous ces enfants dans une oeuvre qui se donne comme but de décrire notre société urbaine actuelle n'est certes pas innocente.

(1) La bande annonce du livre, à sa parution, portait la mention "Enfantasme".

(2) Dans l'édition Folio Junio, Celui qui n'avait jamais vu la mer est suivi de La montage du dieu vivant.

Dans les deux premières parties de ce chapitre, nous étudierons les rapports qui existent entre la solitude, puis la liberté, et le monde de l'enfance ; en montrant que le monde de l'enfance, c'est à la fois un monde dans lequel évoluent des enfants (qui restent enfants du début à la fin du texte) et un monde perdu pour les adultes : monde passé à l'époque où ils étaient, eux-mêmes, des enfants.

Dans la troisième partie, nous essaierons de montrer ce que signifie ce retour au monde de l'enfance ; constitue-t-il une sorte de refuge, pour l'adulte, dans un monde soumis aux agressions les plus diverses ? ne constitue-t-il pas, à la fois, un monde clos (solitaire) et un monde de liberté, dans lequel l'aliénation n'existe pas ? L'enfance serait, peut-être, pour les individus de la foule anonyme, une sorte de mythe, que certains tenteraient de retrouver (1), et une façon de dominer le temps, c'est-à-dire d'acquérir une âme individuelle autonome, que la vie urbaine a fait disparaître (2).

(1) mythe de l'innocence, du paradis perdu.

(2) la perte de la mémoire (historique, collective ou individuelle) faisant perdre à l'individu sa propre conscience de soi.

1ère PARTIE : SOLITUDE ET ENFANCE

L'enfant est présent dans la plupart des oeuvres de Le Clézio ; personnage principal ou personnage secondaire (que le personnage principal rencontre au cours de son errance) il est là, constamment ; tout se passe comme s'il voulait avertir le lecteur de son éternité, de son omniprésence.

Dès le premier chapitre (A) du Procès-Verbal, Adam Pollo pense à Michèle, mais surtout :

"à tous les enfants qu'elle aurait, un jour ou l'autre, de toute façon " (page 16) (1)

A la fin de Désert, Lalla, la jeune fille, donne naissance à une vie nouvelle, à un enfant :

"Lalla tient l'enfant dans ses bras, elle coupe le cordon avec ses dents, et elle le noue comme une ceinture autour du ventre minuscule secoué de pleurs".

"Avec les mêmes gestes instinctifs qu'elle ne comprend pas, elle creuse avec ses mains dans le sable, près des racines du figuier, et elle enterre le placenta" (page 395) (2)

Ce qui frappe, à la lecture de ces deux textes, extrêmes par leur position dans l'oeuvre de l'auteur, c'est le caractère inéluctable de l'enfance ; c'est peut-être le seul élément que l'auteur ne mette pas en question ; l'enfant est là ; il est naturel de penser à celui qui naîtra ; et dès qu'il est né, tout ce qu'il faut faire, se fait sans penser, sans réfléchir, avec des "gestes instinctifs".

La présence de l'enfant dans les romans de Le Clézio permet au lecteur (et aux personnages) se rattacher à une valeur sûre, éternelle, qui ne peut disparaître. Il s'agit presque d'une sorte de Dieu, extérieur à la vie urbaine, qui a toujours existé et qui existera toujours.

(1) et (2) : passages soulignés par nous.

Ce qui caractérise le plus cet enfant, c'est qu'il est presque toujours seul ; le personnage le découvre au hasard d'une promenade. Cependant, dans une seule de ses nouvelles, Martin (1), Le Clézio présente un jeune garçon, surdoué, aux prises avec une bande d'enfants, qui manifestent à son égard, leur agressivité et leur violence.

Martin est d'abord seul, dehors, en train de jouer avec "un charançon sans doute, ou quelque chose d'approchant" (page 156) ; cette scène annonce celle que nous pouvons lire dans Terra Amata, lorsque Chancelade joue avec les doryphores. Il est le Dieu de ce charançon, puisqu'il détient le pouvoir de vie et de mort sur cet insecte ; il lui laisse l'espoir de pouvoir s'échapper, en sachant très bien que le charançon est son prisonnier :

"Plus tard, Martin reprit la petite bête entre ses doigts, creusa un trou dans le sable et la plaça au centre. Le charançon, sans hésiter, commença à escalader la pente. Mais le sable glissait sous ses pattes continuellement, et il retombait au fond du trou".

(La Fièvre, Martin, page 158).

Tel Sisyphe (et son rocher), le charançon peut éternellement essayer de grimper la pente pour ensuite retomber ; c'est grâce à ce jeu que Martin peut prendre conscience de sa situation, dans la cité de H.L.M. qu'il habite ; vivre dans la cellule close d'une H.L.M., sans pouvoir en sortir et s'en sortir, n'est-ce pas vivre comme un charançon ?

"Les choses étaient ainsi. Il fallait être vivant, se sentir vivant jusqu'au plus oublié de soi-même, pris dans le crépuscule, dans cette ville, sur cet espace de terre habitée, au centre d'une cour, espèce de troglodyte de H.L.M. Il fallait avoir tout son corps et toute son âme bien à soi, à la fois solitaire au centre d'un désert de béton, et coulant lentement avec tout le reste de l'univers" (page 160)

(1) pages 132 à 173 du recueil La Fièvre

Or Martin, qui était le meneur de jeu lorsqu'il jouait avec le charançon, va devenir jouet de la bande d'enfants lorsque ceux-ci vont le prendre pour une sorte d'animal, le mettre dans un cercle et le ridiculiser.

Se montrer agressif envers Martin, pour ces enfants, c'est d'abord lui faire perdre son nom ; il ne s'appelle plus Torjmann, mais "La Cloche", "Le Bigle" (page 168) ; puis "Grosse-tête" (page 169) ; c'est aussi se moquer de son accent, en fait se moquer de ses particularités, de ce qui le distingue des autres.

"Laissez-moi passer", dit-il

"Laissez-moin pannsser", nassillarda un des garçons" (page 168)

Finalement, les jeunes enfants lui prennent ses lunettes et l'un d'eux lui fait croire que celles-ci sont cachées dans le sable et qu'il lui faut creuser, sans rien voir, pour les retrouver, alors qu'il les a mises dans sa poche ; Martin Trojamnn est devenu charançon :

"Les cris des enfants le traversaient de plus en plus vite, le blessant à chaque fois en une nouvelle parcelle de sa chair, comme des flèches, tout à fait comme des flèches. Il était l'animal traqué ..." (page 171).

Et les enfants l'abandonnent à son triste sort, après lui avoir jeté du sable et rendu ses lunettes.

Situation unique que cette scène qui concerne les enfants, puisque la plupart du temps, l'enfant est seul ; il n'est jamais présenté dans une bande, dans une foule, comme le sont les gens qui parcourent la ville ; il se promène, par exemple sur la côte, comme dans Terra Amata ; c'est au moment où il pense ne rencontrer personne et où il pense se baigner que l'enfant Chancelade lie la conversation avec une "petite fille vêtue d'un maillot rouge qui était assise les pieds dans l'eau " (page 42) .

La rencontre entre Chancelade et cette petite fille, qui s'appelle Sonia, c'est la rencontre de deux solitudes heureuses ; c'est la rencontre de deux innocences qui n'ont pas (encore) été marquées par les stigmates des pouvoirs, de la ville, de la foule anonyme.

Les deux enfants peuvent dialoguer d'égal à égal, sans contrainte, en toute liberté (1).

Ils découvrent ensemble la beauté, la pureté de la nature ; et le désir qui les pousse l'un vers l'autre arrive sans problème, sans idée préconçue.

La découverte (interrompue par l'insecte qui se déplace sur le ventre de Sonia) de leur corps, fait suite à leur découverte mutuelle par la parole. Pendant ce dialogue, chacun des deux enfants veut aider l'autre, cherche à lui faire plaisir :

- Chancelade lui apprendra à nager le crawl
- Sonia fait des compliments sur les lunettes de Chancelade qu'elle vient d'essayer.

Les deux enfants jouent longtemps ensemble et, à la différence des adultes auxquels les pouvoirs imposent des désirs, ils jouent à ce qui leur plaît ; personne ne les oblige à nager ou à se promener ; ce sont deux solitudes à l'état pur qui peuvent communiquer sans retenue parce que, au-dessus d'eux, aucun maître n'est là pour les contraindre. Quand Chancelade se met à caresser Sonia, celle-ci ne dit rien ; aucun code ne lui dit qu'il faut refuser les caresses du garçon :

"La petite fille ne dit rien, mais elle se serra contre le corps de Chancelade et passa ses bras autour de lui"
(page 46).

Cette recherche d'affection caractérise l'enfant ; Sonia, la petite fille seule, à ce moment-là sur la côte, peut vraiment comprendre ce qu'est l'amitié, le bonheur ; et ce n'est pas dans le cadre de la ville (dans une rue, dans un magasin) que cela est possible ; c'est en-dehors de la civilisation des hommes, de leurs règles, de leurs codes. De la même façon, c'est dans le désert, au soleil, loin de toute présence, que Lalla et Hartani s'aimeront (Désert) .

(1) à la différence des adultes ; cf ch. II, 2^e partie.

La relation fondamentale qui permet l'union des deux enfants est une relation ludique ; l'enfant représente une solitude heureuse car il joue (1).

Cette ouverture au jeu, l'adulte la perd, lorsqu'il a quitté le monde de l'enfance ; plus tard, quand Chancelade est un homme, il rencontre un petit garçon, peut-être son fils, et comprend que tout le devenir est inscrit dans l'enfant, au départ ; peut-être est-ce même Chancelade-adulte qui rencontre Chancelade-enfant ; bien que l'auteur prenne soin de marquer la différence :

"Il y avait maintenant cet enfant qui n'était pas lui, qui vivait à quelques centimètres, absolument détaché. Cet enfant serait un homme un jour, il vivrait dans la société, il aurait un métier, une femme, une maison à lui. Il serait un vieillard, un infirme aux mains tremblantes, et pourtant ce serait toujours le même". (Terra Amata, page 155)

Dans Les Géants, un petit garçon, solitaire, parti de chez lui, et installé la plupart du temps sur le parking d'Hyperpolis, ne peut connaître le bonheur et la vie heureuse, ne peut se lier aux autres par l'intermédiaire du langage, parce qu'il a décidé, un jour, de ne plus parler : c'est Bogo le Muet. Il regarde toute la journée l'activité du parking qui entoure le supermarché d'Hyperpolis. Il ne connaît pas le bonheur parce qu'il ne quitte pas la ville et son centre commercial, de façon réfléchie et définitive, il n'agit pas comme Lalla qui, dans Désert, quitte chaque endroit où elle commence à s'habituer (le désert natal, le vieux quartier de Marseille, la maison du photographe) ; Bogo le Muet va quelquefois sur la place mais il est comme fasciné par la ville et revient sans cesse sur le parking d'Hyperpolis. Cet enfant solitaire, qui ne parle pas, n'est heureux que lorsqu'il découvre les galets sur la plage :

"Ensuite, il avançait avec précaution, et il était heureux parce qu'il savait qu'à cet endroit-là, il allait trouver des choses extraordinaires. La plage ne serait plus anonyme, il allait rencontrer de nouveaux galets" (Les Géants, page 105)

(1) Rappelons que le seul personnage solitaire que nous avons considéré comme heureux est Naja Naja, dans Voyages de l'autre côté, celle qui a le pouvoir de jouer avec tout.

Il est heureux car, à cet instant précis où il regarde les galets, il n'a plus besoin des autres ; il ne pense plus aux gens qui pourraient le regarder lorsqu'il est installé sur le pare-chocs d'une voiture et le transformer en objet inerte et en même temps l'installer dans sa condition de petit mendiant ou de petit voleur ; il est heureux sur la plage car il n'est pas objectivé par le regard d'autrui. Il rêve de devenir galet sur la place, de s'identifier à cette matière minérale qui semble inerte mais qui est sans cesse renouvelée par les flots et le mouvement des pas des promeneurs :

"Il aurait bien voulu être un caillou, rond et gris, un caillou parmi les autres cailloux. C'était cela qu'il voulait être : un caillou" (page 109).

S'il est muet, ce n'est pas à cause d'une quelconque maladie ou d'une malformation ; Bogo a "décidé de ne plus parler" (page 149). Nous retrouvons ici le caractère ludique de cette attitude de l'enfant. Bogo le Muet se livre à une sorte de jeu : il passe pour muet, s'enferme volontairement dans une double solitude, celle de l'enfance ; à l'intérieur du monde de l'enfance, il s'enferme dans le refus de la parole ; il veut fuir les mots ; tout le monde parle de trop autour de lui et il cherche à entendre les mots qui lui plaisent :

"Il aurait fallu que les gens parlent à voix basse. Bogo Le Muet aimait bien quand on parlait à voix basse. On pouvait choisir les mots qu'on voulait, comme on lit un livre, on pouvait n'écouter que les mots qui étaient beaux, ou drôles, on pouvait n'entendre que ce qu'on voulait" (page 150).

Contrairement à Lullaby qui décide un jour de ne plus aller à l'école et de se promener sur la côte (1), Bogo le Muet est sans cesse attiré par la ville, par les voitures, le parking d'Hyperpolis ; il représente l'enfant, qui, en l'espace d'un court instant, est à la fois attiré par les objets qu'il sait dangereux et apeuré par ces mêmes objets ;

(1) Lullaby, nouvelle du recueil Mondo et autres histoires, pages 73 à 109.

il est le désir qu'il faut maîtriser, peut-être refoulé pour garder l'autonomie du moi. C'est ce qui explique que Bogo le Muet craint surtout les policiers et les chiens qui pourraient se lancer sur sa piste, le flairer, le tuer :

"Alors, dans Hyperpolis désert, ils pourraient lancer leurs grands chiens féroces qui parcourraient les allées les unes après les autres, en flairant les pistes et en aboyant : Haw ! Haw ! Haw ! Haw !" et Bogo le Muet serait bien perdu"
(page 231).

Ce petit garçon solitaire ne choisit pas : il est constamment balancé entre le désir de la nature (la plage, les galets, le fleuve) et le désir de la civilisation (la ville, les voitures, le Supermarché). Cela n'est pas sans rappeler l'attitude d'Adam Pollo, dans Le Procès-Verbal, qui se livre à un constant va-et-vient entre la villa isolée et les rues de la ville.

N'est-ce pas pour cette raison que Pollo passe souvent pour un enfant ?

"Ecoutez - vous, vous m'avez l'air bien jeune"
(Le Procès-Verbal, page 35)

dit une jeune femme, sur la plage, à Adam. Recherchant la solitude volontairement, Adam Pollo est conduit à retrouver le monde de l'enfance. Tel l'enfant, il se met à parler au dessin qu'il a fait sur le mur dans la villa ; chaque élément du réel se transforme en nouvel élément d'un univers imaginaire :

"En effet, graduellement, il arriva à recomposer un univers de terreurs enfantines". (page 21)

Mais peut-être le monde devient-il hostile pour justifier la fuite de Pollo ; ce dernier recherche les émotions perdues de l'enfance, la peur, le désir ;

il cherche en quelque sorte à retrouver une image de son moi profond que la société urbaine a déformé et déstructuré. Rechercher la solitude, pour Adam Pollo, c'est essayer de se renfermer dans le monde de l'enfance ; et inversement l'adulte Adam Pollo voit son devenir existentiel marqué par l'enfant Adam Pollo. Par la mémoire (1), Adam essaie de plonger dans son passé ; ou bien le passé surgit à nouveau de façon incontrôlée dans le présent de Pollo adulte ; le mouvement de va-et-vient entre la solitude de la villa et la foule de la ville, se double d'un mouvement de va-et-vient entre le passé et le présent :

"Et les canons, et les bazookas, les balles dum-dum, les mortiers, les grenades, etc. et la bombe qui tombe sur le port quand j'ai huit ans et que je tremble et que l'air tremble et que toute la terre tremble et se balance devant le ciel noir ?"

(Le Procès-Verbal, page 63)

Le personnage Adam Pollo n'est pas un enfant, mais il nous est présenté comme sujet marqué par son enfance ; cette enfance a elle-même été marquée par la guerre. Adam Pollo ne choisit pas de retrouver le monde de l'enfance ; en fait, il ne l'a jamais quitté ; c'est ce qui explique qu'il joue constamment avec les autres, avec leur langage, avec le rat etc... L'enfermement dans la villa, au début de la villa, est une métaphore de l'enfermement dans le monde de l'enfance. Dans le cours du récit, le lecteur voit Adam Pollo, subitement, enfant :

"On dirait que le monde a été dessiné par un enfant de douze ans. Le petit Adam a bientôt douze ans ;" (page 201).

"C'est un monde bizarre, tout de même, qu'il dessine, le petit enfant Adam. Un univers sec, quasi mathématique, où tout se comprend facilement, selon une cryptographie dont la clé est imminente".

(page 202)

(1) ce qui n'est pas sans difficultés, puisque le lecteur ne saura jamais vraiment si Pollo est amnésique ou pas.

Cette clé "imminente", ne sera jamais découverte ; Adam Pollo adulte passe les quelques jours avant son enfermement dans une cellule de l'hôpital psychiatrique, à vouloir expliquer cette clé aux autres. Tel le petit enfant qui voudrait expliquer un secret mais qui veut en même temps garder pour lui son secret, Adam Pollo joue avec les autres pour leur faire comprendre qu'il va leur expliquer cette clé, mais le lecteur ne la connaîtra pas. Pollo tourne autour de cette clé et finit par passer pour fou car il ne peut pénétrer au coeur de la signification de cette clé.

Adam Pollo représente le contraire de Martin (1) ; le premier, devenu adulte, semble vouloir retrouver ce monde perdu et agit comme un grand enfant, le second suit le chemin inverse ; encore enfant, il est en avance sur son âge et sa réflexion très développée en fait un véritable adulte. Dans les deux cas, l'enfance forme une sorte de socle, de base, qui transparait, en filigranes, dans toutes les actions de ces deux personnages.

L'enfant, nous le retrouvons par contre, en tant que tel, dans de nombreux textes de Le Clézio. En tant que tel, parce qu'il n'est pas présenté comme chargé de sens qui marque encore l'adulte ; et en tant que tel dans sa solitude, parce qu'il n'est pas allié à d'autres pour former une bande.

Après avoir quitté la maison, un matin du milieu du mois d'octobre, pour retrouver la nature, la mer et les rochers, Lullaby (2) veut oublier le passé et se retrouver seule, face à elle-même. Tous les éléments qui contribuent à effacer le passé sont valorisés, le plus important étant la mer :

"Lullaby ne pensait même plus à l'école. 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". (Lullaby, page 77) (3)

(1) Martin, nouvelle du recueil La Fièvre

(2) Lullaby, nouvelle du recueil Mondo et autres histoires. Rappelons que "Lullaby", mot anglais, signifie "berceuse".

(3) souligné par nous.

La promenade solitaire de Lullaby va cependant vite se transformer en promenade ludique : elle repère des signes laissés par un inconnu et se met à les suivre, comme l'enfant qui joue au jeu de piste. Un sentiment d'inquiétude vient voiler sa solitude première, car elle se demande, à partir du moment où elle a aperçu le premier signe "TROUVEZ-MOI" (page 71) qui est passé là avant elle, c'est-à-dire, qui a peut-être eu la même idée qu'elle : partir de la maison et se réfugier dans la solitude sauvage des rochers de la côte.

Plus loin, elle retrouve d'autres signes écrits à la craie sur les rochers :

"NE VOUS DECOURAGEZ PAS !"

"ÇA FINIT PEUT-ETRE EN QUEUE DE POISSON" (page 84)

Elle pénètre ensuite dans une maison abandonnée mais qui conserve un aspect accueillant, se serait-ce que par l'inscription qui se trouve gravée au-dessus de la porte

"X A P I Σ M A" (page 84)

mot grec qui signifie "grâce, faveur, bienfait" .

"C'était peut-être à cause de lui qu'il y avait tant de paix et de lumière :

"Karisma...."

"Le mot rayonnait à l'intérieur de son corps, comme s'il était écrit aussi en elle, et qu'il l'attendait" (pages 88-89)

C'est dans ce cadre solitaire, mais accueillant, que Lullaby rencontre le petit garçon à lunettes ; ce cadre qui réunit tous les éléments fondamentaux de la nature (1) : après la terre (les rochers), l'eau (la mer), voici le feu : Lullaby se met à brûler des feuilles écrites, les lettres :

"C'était bien, de voir les pages bleues se tordre dans les flammes, et les mots s'enfuir comme à reculons, on ne sait où" (page 92)

(1) et de la poétique ; ce sont ceux que BACHELARD a étudiés dans ses essais : L'eau et les rêves, La psychanalyse du feu, etc...

C'est par jeu, "parce que c'est amusant" (page 93), comme elle le dit au petit garçon, qu'elle brûle ses lettres. Le petit garçon entre dans le jeu et recherche tout ce qui peut brûler ; c'est autour de cette chaleur réconfortante du feu qu'ils parlent, qu'ils peuvent s'exprimer et communiquer. Mais le petit garçon n'est pas entièrement seul comme l'est Lullaby ; il sait qu'il doit rentrer ; il est venu là pour pêcher ; il représente la loi, le droit ; il ne peut se permettre d'errer sans cesse sur la côte ; il n'a pas abandonné la cellule familiale ; "Je ne peux pas rester , je dois rentrer" (page 94) (1)

Le petit garçon, c'est en quelque sorte, l'adulte, alors que Lullaby, c'est le petit prince (2).

L'enfant ne s'inquiète pas du monde extérieur ; il continue de jouer, même si les circonstances apparentes ne s'y prêtent pas :

"Fais-moi un dessin, demain !" , dit Lullaby au petit garçon
(page 87) (3).

Ce dessin, signe de l'existence du petit garçon lorsqu'il sera parti, Lullaby en sera le maître, elle pourra le brûler quand elle en aura envie :

"Je le brûlerai quand je l'aimerai beaucoup" (page 97)

C'est toujours par jeu qu'agit Lullaby ; en ce sens, elle caractérise absolument l'esprit de l'enfance ; elle provoque des situations qui entraîneront des conséquences qui la mettront dans l'état de jeu ; elle décide de brûler ce qu'elle aime ; elle désire brûler ce qui peut la faire échapper à sa solitude voulue et fondamentale ; elle est enfant justement parce qu'elle a la capacité de faire naître, à son gré, ses propres émotions.

(1) Souligné par nous.

(2) Antoine de St Exupéry : Le petit prince, éd. Folio junior.

(3) Rappelons la scène semblable, dans le Petit Prince.

"Alors vous imaginez ma surprise, au lever du jour, quand une drôle de petite voix m'a réveillé. Elle disait :

- s'il vous plaît... dessine-moi un mouton !

- hein !

- Dessine-moi un mouton..." (page 11)

Ce n'est pas le mystère des rochers de la côte, l'aspect sauvage de la nature, la solitude de l'endroit qui effraient Lullaby ; c'est l'homme, l'adulte :

"un homme vêtu d'un pantalon de toile bleue et d'un blouson, au visage noirci par le soleil, aux cheveux hirsutes". (page 97)

Pas un instant Lullaby ne craint les adultes qu'elle ne voit pas, ses parents, les professeurs, la Directrice de l'école, mais qu'elle retrouvera à la fin de son escapade, sans éprouver la crainte d'être réprimandée.

Elle craint cet homme parce que c'est peut-être lui qui lui permet de comprendre qu'elle n'a plus de secret, qu'elle ne peut plus jouer ; c'est peut-être lui qui a tracé les inscriptions à la craie, pour l'attirer et la violenter :

"Malgré la douleur dans sa cheville, Lullaby bondit et commença à dévaler la pente, au milieu d'une avalanche de cailloux"
(page 98)

Lullaby a peur parce que, à cet instant précis, elle ne commande plus elle-même ses émotions ; c'est quelqu'un d'extérieur à elle, à son jeu, qui lui imprime ce sentiment de peur ; elle perd sa solitude et la relation d'amitié qui s'était établie entre elle-même et le petit garçon à lunettes, se transforme, entre elle et cet homme, en relation d'agression. C'est ce qui brise sa solitude et la conduit, finalement, à retourner dans sa famille et à l'école.

La Directrice n'a rien compris à la fugue de Lullaby ; pour cette représentante de l'ordre, de la loi, Lullaby a sûrement retrouvé un garçon, avec lequel elle a eu des relations sexuelles ; rien d'autre ne compte ; elle représente l'adulte qui obéit aux codes de la société ; si la jeune fille est partie, le désir sexuel ne peut en être que la cause :

"Vous avez un petit ami, n'est-ce pas ?

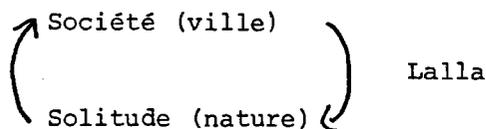
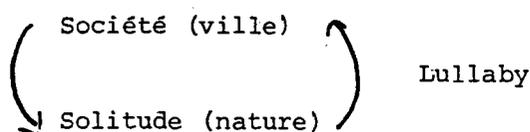
Lullaby voulut protester, mais la Directrice l'empêcha de parler.

- Inutile de nier, certaines - certaines de vos camarades vous ont vue avec un garçon". (page 106).

Seul, le professeur de mathématiques, M. Filippi, celui que Lullaby croyait voir ou imaginait en train de faire un cours, sur les rochers au bord de la mer, a compris l'enfant ; peut-être que, malgré sa fonction d'adulte chargé d'enseigner à des enfants, est-il resté lui aussi un enfant, qui aime la solitude de la mer et de la côte ; il ne la réprimande pas mais lui demande si son voyage était bien ; tous les deux pourraient communiquer vraiment parce que leurs deux solitudes enfantines reposent sur un fond commun ; l'amour de la mer.

"Et vous me demanderez ce que vous voudrez, tout à l'heure, après le cours. J'aime beaucoup la mer, moi aussi" (page 109)

Nous pouvons remarquer à présent que Lullaby et Lalla (personnage principal de Désert) parcourent deux chemins inverses :



Chemins inverses mais complémentaires qui nous permettent de retrouver la structure circulaire (1)

La solitude qui caractérise le monde de l'enfant, dans les romans et nouvelles de Le Clézio n'est pas gratuite, elle est la condition nécessaire à une communion intense avec la nature, avec le milieu des arbres, de l'eau, de la mer, des montagnes, en un mot avec tout ce qui ne représente pas les créations de l'homme. Elle permet à l'enfant de découvrir ce que l'adulte ne sait pas, ou ne sait plus voir, et de tout comprendre ; le narrateur du Petit Prince avait déjà, dès son jeune âge, conscience de cet état de fait :

(1) cf chapitre II, 1ère partie.

"Les grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatigant, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications" .

(Le Petit Prince, page 10)

Qu'il s'agisse de petit garçon, personnage principal de L'Inconnu sur la terre, ou du petit garçon de Voyage au pays des arbres, l'enfant, dans sa solitude, sait voir, aussi bien la goutte d'eau, infime partie de la pluie qui frappe les carreaux, que l'étendue immense de la mer ou que la majesté d'un grand arbre.

Le petit garçon, personnage principal (et unique) de Voyage au pays des arbres (1) doit faire appel à ses propres ressources pour voyager car il ne possède pas les moyens dont disposent les adultes :

"Mais pour voyager, il faut avoir les moyens. Le petit garçon n'avait pas de bateau, ni d'auto, ni de train, ni rien de ce genre". (page 2)

La suite du texte montre bien à propos que le vrai voyage se fait solitairement, sans moyens matériels, uniquement par et avec soi-même. Le petit garçon avait déjà l'habitude de se promener dans la forêt, au rythme de la vie des arbres et des plantes, ce qu'il n'aurait pas pu faire avec une auto ou un train ; il éprouve le sentiment que les arbres veulent communiquer avec lui :

"Il y avait longtemps qu'il allait se promener dans la forêt, et il sentait tout un tas de choses bizarres, comme si les arbres voulaient lui parler, ou comme si les arbres bougeaient". (page 2)

Les arbres ne vivent que lorsqu'ils sont seuls ou en présence de l'enfant, quand ils voient approcher un adulte, ils font le mort :

(1) L'auteur ne lui donne pas de nom ; notons aussi que cette nouvelle, parue dans la collection Enfantimages, n'est pas paginée.

"Seulement, ils sont un peu farouches et timides, et quand ils voient un homme qui s'approche, ils resserrent l'étreinte de leurs racines, et ils font le mort". (page 4)

Ce que l'enfant doit apprendre, c'est à apprivoiser les arbres ; se mettre en confiance avec eux, les écouter, les comprendre, ce que ne sait pas faire l'homme qui, aux yeux des arbres, est prédateur.

De plus, et contrairement à ce que fait l'adulte, l'enfant agit par jeu, et c' est par jeu qu'il obtient ce qu'il désire :

"Le petit garçon n'était pas pressé de partir, alors il s'est amusé d'abord à apprivoiser les arbres". (page 6)

Il découvre par exemple que c'est en sifflant qu'il peut entrer en communication avec les arbres ; il n'essaie pas de les appeler dans le langage des hommes; il invente son propre langage :

"Les gens qui ne savent pas apprivoiser les arbres disent que les forêts sont silencieuses. Mais dès que tu siffles, et que tu siffles bien, comme un oiseau, tu commences à entendre le bruit que font les arbres". (page 7)

Chaque arbre possède son signe particulier, son sifflement aisément reconnaissable et perceptible par le petit garçon ; l'enfant apprend aussi à faire ouvrir les yeux des arbres :

"Alors sur toutes les petites feuilles agitées, il voyait des yeux s'ouvrir les uns après les autres, lentement, comme les yeux des escargots". (page 12)

Seul le petit garçon peut pénétrer le secret de l'histoire des arbres, des histoires qu'ils se racontent ; dès que quelqu'un d'autre s'approche, toute leur activité cesse ; ils se referment sur eux-mêmes ; ils racontent des histoires beaucoup plus incroyables que celles que peuvent raconter les humains, dans leurs villes artificielles et factices ; certains

"ont de drôles de voix cavernieuses, et ils racontent des histoires vieilles de deux cents ans" (page 18)

Puis ils peuvent vivre beaucoup plus longtemps que les hommes ; leur échelle temporelle n'est pas comparable à l'échelle temporelle humaine ; "le roi de la forêt", un chêne, a plus de "3.000 ans" (page 20).

La nature (ici, dans cette nouvelle, l'arbre) n'est pas donnée d'emblée à l'enfant, comme l'objet de la vitrine de magasin que l'on peut acheter par un moyen artificiel, l'argent ; la nature se laisse découvrir par la connaissance ; l'enfant est d'abord seul, puis il fait abstraction de son acquis social ; seulement alors il peut pénétrer les secrets de la nature, communiquer avec les arbres, dans le cas du petit garçon de Voyage au pays des arbres.

L'attraction de la forêt est plus forte, pour le petit garçon, que sa présence dans la maison familiale ; il vient chaque soir dans la forêt : mais il doit partir de chez lui en cachette, quand tout le monde dort ; les autres (les adultes, ses parents) ne comprendraient pas son attitude et le considéreraient certainement comme fou s'ils savaient qu'il communique avec les arbres. Après avoir causé avec les arbres, le petit garçon, toujours seul, s'endort sous leur protection, au centre de la clairière :

"Le petit garçon dort longtemps, jusqu'au petit matin, jusqu'à l'heure de la rosée, et le vieux chêne veille sur lui toute la nuit". (page 28).

Dans sa propre solitude, et dans la solitude de la forêt, le petit garçon a connu le bonheur, le vrai bonheur qu'il a su rechercher et découvrir par lui-même ; cela n'a rien à voir avec le bonheur factice que l'individu peut acquérir, par toutes sortes de moyens, dans la société de consommation.

Mais le petit garçon de Voyage au pays des arbres (comme le petit garçon de l'Inconnu sur la terre, comme Naja Naja de Voyages de l'autre côté) appartient au désir irréalisable, à l'utopie. Il ne se rencontre nulle part ; c'est le point-limite du bonheur que cherche à nous montrer Le Clézio.

L'innocence, la profondeur des sentiments, l'amitié véritable, le bonheur n'appartiennent qu'à ces enfants, devenus presque mythiques, et qui s'apparentent au petit prince, personnage de Saint-Exupéry, dans son court roman Le petit prince.

L'enfant, dans l'oeuvre de Le Clézio, est fondamentalement seul ; mais cette solitude est positive et enrichissante ; elle lui permet d'accéder à une connaissance supérieure de la nature environnante ; si elle s'associe au jeu , elle est aussi possibilité de survie, et d'échapper à la vie factice et artificielle.

Elle est étroitement liée à ce deuxième aspect caractéristique de l'enfance que nous étudierons dans la deuxième partie de ce chapitre : la liberté ; dans sa solitude, l'enfant découvre la liberté, non seulement la liberté d'agir, mais la liberté de penser et de rêver, ou d'imaginer, comme il l'entend ; il n'y a plus de codes ou de lois dans le monde de l'enfance ; les enfants que dépeint Le Clézio atteignent à une dimension mythique et atemporelle ; l'enfant devient une sorte de point-limite que tout le monde devrait atteindre, mais la vision qu'apporte l'auteur de la ville technologique montre que ce n'est pas le cas.

2ème PARTIE : ENFANCE ET LIBERTÉ

Nous l'avons suggéré, à plusieurs reprises, au cours de la 1ère partie de ce chapitre, la solitude est étroitement liée, chez l'enfant, à la liberté. Et la liberté, ce n'est pas dans la société technocratique qu'elle se trouve, mais au contact de la nature.

"... et je m'aperçus que l'homme redevient libre et heureux aussitôt qu'il s'arrache à la vie factice et agitée de la grande ville pour retourner dans la calme demeure de la nature". (1)

Et il s'agit d'une nature que l'enfant cherche à comprendre, avec laquelle il veut communiquer, non d'une nature qui permet aux instincts destructeurs de l'homme de se manifester. Certes, cette découverte de la nature n'est pas l'apanage de l'enfant ; il n'est que de relire la lettre de Gustav Mahler ou de relire Les rêveries du promeneur solitaire de Rousseau ; ou de regarder la fuite des citadins, à la fin de la semaine, vers une quelconque résidence secondaire pour s'en convaincre. :

L'enfant solitaire, qui refuse de vivre en bande, se réfugie souvent dans la nature ; l'agressivité se manifeste au contraire lorsque les enfants (ou les adolescents) s'associent pour former un clan, une bande, et pour faire le mal autour d'eux ; rappelons en effet ce qui se passe, deux fois, dans les cités de H.L.M. :

- dans la nouvelle Martin, du recueil La Fièvre : les jeunes garçons humilient Martin ; de plus, leur attaque n'est pas franche :

"C'est alors que, tout d'un coup, par-derrière, Martin reçut une pelletée de sable" (Martin, page 167)

(1) Lettre de Gustav Mahler à Anna von Mildenburg, 8 die 1895 in Gustav MAHLER, de Kurt Blaukopf, ed. R. Laffont, page 149.

- Dans la nouvelle Ariane, du recueil La ronde et autres faits divers, Christine est violée dans une cave par une bande de jeunes, casqués, en habits de motards :

"Ils sont là qui l'attendent, tous, avec leurs blousons de vinyle noir et leurs casques aux visières rabattues qui luisent dans la lumière de l'escalier". (Ariane, page 91)

Ce qui caractérise les enfants solitaires, c'est qu'ils prennent leur destinée en main ; personne ne leur impose une action ; eux-mêmes décident de ce qu'ils vont faire ; nous pouvons toujours imaginer que d'autres personnes les ont mis dans une situation telle qu'ils ne peuvent que fuir, mais l'acte de fuite lui-même est décidé par l'enfant ; un jour Lullaby considère qu'elle doit quitter l'école :

"... Lullaby décida qu'elle n'irait plus à l'école..." (Lullaby, in Mondo et autres histoires, page 73) (1)

De mauvais rapports avec la Directrice de l'école, ou avec certains de ses professeurs ou camarades, ont peut-être donné à Lullaby l'idée de partir ; mais l'acte lui-même dépend entièrement de sa conscience : elle "décida" de ne plus aller à l'école ; à partir de cet instant, elle prend son destin en main et agit selon sa propre volonté ; elle agit librement ; nous remarquerons qu'elle écrit une première lettre à son père, en utilisant la forme du vers libre :

*"Bonjour cher Papa :
Il fait beau aujourd'hui, le ciel
est comme j'aime très très bleu. Je voudrais
bien que tu sois là pour voir le ciel ... (page 73)*

Aucun souci d'ordre logique ne lui dicte la liste des objets qu'elle compte emporter avec elle ; tout ce qui lui tombe sous la main est enfoui dans le sac :

(1) Le mot est souligné par nous.

"rouge à lèvres, mouchoirs de papier, crayon à bille, clés (1), tube d'aspirine. Elle ne savait pas exactement ce dont elle pourrait avoir besoin, et elle jeta pêle-mêle ce qu'elle voyait dans sa chambre : un foulard rouge, roulé en boule, un vieux porte-photos en moleskine." ... (page 75)

Une liberté totale d'écriture se manifeste à nouveau lorsqu'elle décide d'écrire une deuxième lettre à son père, dès qu'elle est arrivée au bord de la mer, dans une petite crique ; elle commence cette lettre par la fin :

*"LLBY
t'embrasse
viens vite me voir là où je suis !" (page 81)*

puis elle écrit au milieu de la feuille, puis un peu plus haut ; finalement, elle remonte en haut de la page :

*"Bonjour, cher Ppa. Je t'écris sur une
toute petite plage, elle est vraiment si petite
que je crois que c'est une plage à une place, ..."
(page 82)*

Cette manière d'écrire reste un jeu absolument gratuit, puisque le lecteur éventuel de la lettre ne peut s'apercevoir de l'ordre dans lequel Lullaby l'a écrite ; mais elle pousse le jeu plus loin en comblant tous les blancs de morceaux de phrase et de mots :

*"Alors, Lullaby s'amuse à boucher les trous les uns après
les autres, en écrivant des mots, des bouts de phrase,
au hasard". (page 83)*

C'est bien sa liberté totale qu'elle manifeste ici puisqu'elle s'amuse à "boucher les blancs", "au hasard" ; tous les mots qu'elle utilise sont peut-être petits par leur taille, mais importants par leur signification, et pour Le Clézio en général : la mer, le soleil, le bateau, une grande montagne, la lumière, le miroir, etc...

(1) Nous pouvons nous poser la question justement de cette utilité des clés à emporter.

Nous sommes loin de la calligraphie qu'imposent son grand-père et son père à Jean-Christophe dans le roman de Romain Rolland (1). Celui-ci est :

"intimidé par les deux grosses têtes penchées sur son dos, il tirait la langue, ne pouvait plus tenir sa plume, avait les yeux troubles, faisait des jambes de trop, ou brouillait tout ce qu'il avait écrit"

(R. Rolland, Jean-Christophe, Tome 1)

La liberté de Lullaby est totale et, de plus, gratuite, car plus tard, toujours pour s'amuser et parce que cela lui plaît, elle brûlera les lettres ; mais elle n'est pas que gratuite ; toutes les actions de Lullaby finirait par engendrer la monotonie ; elle lui permet de ressentir au plus profond d'elle-même le monde extérieur ; elle lui permet aussi de décider quand elle a envie d'éprouver des émotions, car Lullaby sait ce qui provoque les émotions ; c'est, par exemple, cette maison grecque sur le péristyle de laquelle est inscrit "Karisma..." (page 88).

"Elle aimait bien le moment où, après avoir sauté sur tous ces rochers, bien essoufflée d'avoir couru et grimpé partout, et un peu ivre de vent et de lumière, elle voyait surgir contre la paroi de la falaise la silhouette blanche, mystérieuse, qui ressemblait à un bateau amarré". (page 88)

Lullaby se met volontairement dans l'état de l'enfant auquel on raconte chaque jour le même conte ; il en connaît tous les détails, mais son plaisir vient plus de l'attente du détail que de la lecture du détail lui-même ; en ce sens, Lullaby joue aussi avec elle-même. Tout son corps vit au rythme de ses émotions : elle sent, elle regarde, sa respiration ralentit, le battement de son coeur accélère, le mot rayonne dans son corps, etc...

(1) Romain ROLLAND : Jean-Christophe, éd. du Livre de Poche, 3 tomes.

La communication est totale avec l'environnement ; son regard "'s'élargissait" et "se mêlait à l'espace comme un faisceau de lumière" (page 89).
Il n'y a plus de frontière entre son corps et le monde :

"Lullaby sentait son corps s'ouvrir, très doucement, comme une porte, et elle attendait de rejoindre la mer. Elle savait qu'elle allait voir cela, bientôt, alors elle ne pensait à rien, elle ne voulait rien d'autre" (page 89).

Le secret qu'elle cherche à découvrir, depuis son arrivée sur la côte, c'est cela, c'est parvenir à s'échanger complètement avec la nature environnante.

Elle rejoint en ce sens les préoccupations de Naja Naja, dans Voyages de l'autre côté (1) ; ce que cherche Lullaby, c'est :

"L'arrivée vers le haut de la mer, tout à fait au sommet du grand mur bleu, à l'endroit où l'on va enfin voir ce qu'il y a de l'autre côté" (page 90).

Sa solitude, son éloignement du monde lui permettent de devenir une sorte d'esprit supérieur qui peut comprendre les secrets de la nature, de lire les signes du soleil, de la mer, ces signes qui "n'appartenaient pas aux hommes" (page 91).

Finalement c'est toujours parce qu'elle est libre et qu'elle décide par elle-même qu'elle revient à l'école, qu'elle retrouve la société "officielle", après s'être une dernière fois imprégnée de ce "mot le plus beau du monde" ("Karisma") (page 101) ; elle regagne le centre de la ville, l'agitation, la foule :

"Quand elle arriva au centre-ville, sa tête tournait comme prise de vertige". (page 102)

A partir de ce moment, les codes, les lois reprennent le dessus ; il lui faut s'expliquer, se livrer aux représentants du pouvoir scolaire (la Directrice) ; sa liberté risque d'être perdue ;

(1) cf chapitre III, 1ère partie, B

toute la poésie de son expérience dans la nature se résume dans une phrase lapidaire, sorte de compte-rendu sans âme ; elle répond à la Directrice :

"Je vous ai dit, je regardais la mer, j'étais cachée dans les rochers et je regardais la mer".

Seul, l'un de ses professeurs, M. Filippi, a compris ce que signifiaient cette liberté et cette recherche de la solitude, de la part de cette jeune fille qui, au départ, est une jeune fille comme les autres. Entre la fuite de l'école, et le retour à l'école, il semble y avoir une boucle que Lullaby a fermée; mais si la situation d'arrivée est la même que la situation de départ, une longue expérience intérieure a marqué Lullaby.

En même temps qu'il écrivait le recueil de nouvelles Mondo et autres histoires, Le Clézio rédigeait ce qu'il a appelé finalement un essai, L'inconnu sur la terre ; mais, comme il nous y invite lui-même, nous pouvons considérer le texte comme une histoire ; c'est :

"Comme une très longue journée qui serait passée, depuis la première heure de l'aube jusqu'à la nuit. Ceci est peut-être aussi, tout simplement, l'histoire d'un petit garçon inconnu qui se promène au hasard sur la terre, pas loin de la mer, un peu perdu dans les nuages - et qui aime la lumière extrême du jour". (1)

Ces mots principaux que nous lisons ici, "la terre", "la mer", "les nuages", "la lumière", sont les mots que nous retrouvons partout dans l'oeuvre de l'auteur et particulièrement dans l'histoire de Lullaby ou dans celle de Naja Naja.

Le Clézio écrit donc la journée d'un petit garçon inconnu, qui se promène au hasard, sur la terre :

(1) Le Clézio a écrit cela, page 4 de la couverture de son livre, L'inconnu sur la terre

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

(L'inconnu sur la terre, page 7)

Comme le petit prince sur sa planète (1), le petit garçon inconnu est assis "au bord des nuages, comme sur une dune de sable" et il "regarde à travers l'espace". (page 7)

Ce qui est d'abord important, à la lecture de la première page de cette histoire, c'est que l'auteur ait choisi un enfant pour montrer la possibilité de communication et de compréhension entre un être humain et le milieu environnant naturel ; ce petit garçon inconnu, libre, peut se déplacer à sa guise et nous faire voir ce qu'il veut et ce que nous ne savons plus voir.

Et nous ne savons plus voir la beauté de l'arbre, la lumière, nous ne savons plus entendre la légère vibration de la goutte d'eau qui tombe, nous ne pouvons plus lire les petits signes qui recouvrent le sol.

Choisir un enfant c'est aussi, pour l'auteur, avoir la possibilité de donner libre cours au rêve, à l'imaginaire, au jeu. Il ne s'agit pas de savoir si l'histoire de ce petit garçon inconnu est "réaliste" ou pas ; mais il faut comprendre que, par l'intermédiaire de ce petit garçon, nous pouvons dévoiler une partie du réel :

"aussi bien que le sentiment, l'imagination est une façon, non de voiler, mais de dévoiler le réel" (2)

Le petit garçon inconnu de L'inconnu sur la terre, poursuit l'entreprise de Naja Naja (dans Voyages de l'autre côté) et nous apprend à dévoiler le réel, sans utiliser l'intermédiaire qu'est le langage de l'homme :

(1) SAINT-EXUPÉRY , Le Petit Prince, éd. Folio Junior.

(2) Serge DOUBROVSKY : Pourquoi la nouvelle critique, éd. Mercure de France, page 212.

"Le langage de l'homme, lui, titube. Il s'enivre de lui-même, et rejetant le réel vers l'intérieur, le confondant avec les émotions et les doutes, s'efforce en vain de créer un monde parallèle qui tiendrait debout".

(L'inconnu sur la terre, page 36)

"Par le langage, l'homme s'est fait le plus solitaire des êtres du monde, puisqu'il s'est exclu du silence. Tous ses efforts pour comprendre les autres langages, olfactifs, tactiles, gustatifs, et les vibrations, les ondes, les communications par les racines, les cycles chimiques, les anastomoses, tout cela il faut qu'il le traduise dans son langage, avec ses mots et ses chiffres. Mais il n'en perçoit que les traces : le vrai sens est passé à côté. Alors l'homme est seul, et il ne sait pas être lui-même". (page 38).

L'enfant solitaire qui part à la découverte de l'environnement naturel est libéré du langage ; il est libre de son corps ; il transcende la matérialité immédiate afin de supprimer la différence entre lui et ce qu'il regarde ; il peut, par son imagination, devenir ce qu'il regarde.

Son rapport avec le monde n'est pas un rapport qui repose sur la compréhension réflexive mais sur la sensation. Il sent ce qu'est la beauté, qu'il peut trouver partout, dans l'éclat de la lumière, dans l'insecte qui marche, dans le roc de la montagne ; cette beauté, tout le monde pourrait ou devrait la voir car :

"La beauté n'est pas secrète. Elle n'est pas une science, ni un art. Elle est la liberté, exposée de toutes parts". (page 113)

(1).

La beauté réelle, le petit garçon (comme d'ailleurs la plupart des personnages enfants ou adultes de *Le Clézio*), la trouve lorsqu'il regarde la mer :

(1) souligné par nous.

254

"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".
(page 159)

La mer, qui représente aussi l'immensité, l'impossibilité d'établir des frontières et des limites, semble arrêter le temps ; elle est aussi la liberté ; elle agit sans rien demander à personne ; quelquefois elle aime les individus, quelquefois elle se met en colère ; et personne ne peut plus la contrôler :

"C'est une personne vivante, que j'aime, qui me parle et à qui je parle. Elle a des sentiments, des passions, elle sait rire et se mettre en colère" (page 71).

Elle transforme la pensée du petit garçon inconnu ; elle modèle son imagination car le petit garçon, même lorsqu'il ne l'a pas vue depuis plusieurs jours, la garde présente dans son esprit :

"La nuit, elle apparaît dans les rêves, je flotte sur elle comme sur un radeau" (page 71)

La mer ne garde pas les traces du passage du temps, donc elle ne porte pas les signes d'agression de la société humaine que portent la terre et les rochers (par exemple lorsque les hommes percent des tunnels ou creusent des galeries de mine) ; elle représente l'éternité, l'éternelle fraîcheur et l'éternelle jeunesse : elle est un éternel enfant :

"... cette grande personne fraîche et belle, qui ne porte pas les traces du temps, qu'aucun outil ne pourrait asservir, cette personne libre et puissante, vaste, qui ne dort jamais, et qui ne connaît pas la fatigue, cette personne qui est simplement là, autour de nos terres et de nos remparts, au bas de nos falaises, objet de tous nos désirs, rêves, pensées".
(page 73).

La mer apprend au petit garçon inconnu à ne pas se laisser impressionner par la vie factice de la ville (les voitures qui passent sur la route, les voix des gens, les immeubles). Quand il est fatigué, il s'étend dans un jardin de la ville, sous un rosier et, comme le fait la mer, ne s'occupe plus que de lui-même, il est "fermé sur lui-même" (page 170).

Mais le petit garçon inconnu aime aussi beaucoup la lumière, cette lumière qui "brille dans les yeux des enfants" (page 269) ; elle seule peut traverser les barrières qui sont construites autour des individus, ces écrans que sont les "fausses sciences, fausses idées, faux désirs". (page 269).

"Beaucoup d'enfants et certains hommes ont ce pouvoir naturel. Quand je les vois, et que je m'approche d'eux, c'est comme si je ressentais ce rayonnement, cette chaleur, et tout en moi vibre étrangement, car tout en moi avait besoin de cette lumière".
(page 269).

Toute l'oeuvre romanesque de Le Clézio représente, nous semble-t-il, l'histoire de "beaucoup d'enfants" et de "certains hommes" qui possèdent le pouvoir (ou qui essaient) de briser les écrans, en espérant retrouver une liberté perdue :

"En eux, la lumière est restée, le regard clair. Tout ce qu'ils voient est simple, parce qu'ils n'ont pas rompu de contact avec la vie. La cohabitation dans l'univers médiocre des adultes multiplie les pièges, les dégradations" (page 276)

Ce contact avec la vie, Lalla, dans Désert, nous montre qu'elle a su le garder constamment, et de son plein gré. C'est parce qu'elle sait être libre qu'elle peut, depuis le départ de son désert natal jusqu'au retour, survivre à toutes ses aventures et ne pas s'arrêter en chemin ; elle est toujours cette jeune fille qui décide et qui ne se laisse pas commander par les autres ; son itinéraire est un chemin de la liberté, un voyage vers la vie :

"C'est comme cela qu'elle est partie, un jour, sans prévenir" (Désert, page 382)

L'expression presque neutre, "comme cela", est en fait riche de sens et nous la retrouvons fréquemment dans l'oeuvre de Le Clézio ; Lalla n'a pas à donner une raison de son départ ; elle part parce qu'elle l'a décidé ; elle n'a de compte à rendre à personne ; de plus, "comme cela" montre avec quel naturel et quelle simplicité Lalla agit ; il n'y a pas d'écran entre Lalla et son propre moi ; le langage et la pensée réflexive ne sont pas des barrières qui pourraient l'empêcher d'agir ; elle part et ne parle pas.

Dans ce roman qui fait alterner l'histoire de Lalla et celle des Hommes bleus, au début du siècle, l'auteur montre bien l'opposition entre la réussite de l'entreprise de Lalla (la jeune fille solitaire et libre) et l'échec (qui va jusqu'au massacre) qui marque les Hommes bleus (menés par des adultes regroupés).

Lalla s'est donc obligée à quitter son désert natal (puisque sa mère voulait la marier contre son grê à un homme blanc), elle décide de ne pas s'installer chez ce parent, à Marseille, qui pense surtout à profiter de son corps, en tant qu'objet sexuel ; elle décide de quitter le photographe qui lui a permis pourtant de s'enrichir, mais l'argent ne représente rien à ses yeux ; seul, le signe de sa tribu, ce dessin "qui ressemble à un coeur" lui permet de se faire comprendre, de la façon la plus profonde :



(page 382)

Dès qu'elle retrouve la mer, sur le bateau qui va la reconduire jusqu'à la côte afritaine, Lalla retrouve une forte émotion, celle qu'elle éprouvait quand elle errait sur les sables, en compagnie du jeune Hartani :

"Son coeur bat plus vite, et elle regarde avec ivresse, comme si elle allait réellement l'apercevoir, ses bras étendus au-dessus de la mer." (page 383) (1)

(1) Il s'agit de l'oiseau blanc, "celui qui était un vrai prince de la mer, qui volait au-dessus de la plage, au temps du vieux Naman"
(page 383)

La mer lui rappelle les hommes de sa tribu, sa vie passée, mais en même temps, va effacer tout souvenir de son voyage à Marseille, dans la grande ville ; toute cette longue fugue va, au fil de l'eau, se transformer en une sorte de rêve ; rien ne s'est peut-être passé et Lalla se retrouve toujours au contact du sable chaud, du soleil, des étendues désertiques ; elle sent l'enfant qu'elle porte tressaillir, au moment où :

"elle regarde l'horizon vide, à la poupe du navire, puis la tache de terre grise et la montagne où s'agrandissent les espèces de macules des maisons de la ville arabe" (page 385)

C'est sur cette plage, au contact de la terre (le désert de sable de la côte), de la mer, de la lumière, et au pied d'un figuier (élément du monde végétal), que Lalla, la jeune fille libre et solitaire, permet à la vie de continuer, de se renouveler en donnant naissance à "Hawa, fille de Hawa" (page 395).

L'enfant, c'est aussi ce personnage qui a la possibilité de poser sans cesse de nouvelles questions, à partir de ce qui semble évident aux adultes ; il interroge et met en question ce que les adultes considèrent comme allant de soi, comme une sorte de vérité. François BESSON, dans Le Déluge, s'est installé chez Marthe, une femme rousse, qui a un petit garçon Lucas, de quatre ans et demi, un petit garçon de la ville, de la rue ; le neuvième jour de son aventure, Besson décide de quitter Marthe, mais, au moment du départ, le petit Lucas l'interroge :

"Il dit :

"Où tu vas ?"

"Dehors", dit Besson

"Pour quoi faire !"

"Pour rien", dit Besson,

"Pourquoi, pour rien ?"

(Le Déluge, page 177)

Le petit enfant pose sans cesse des questions mais ne sait pas répondre aux questions des adultes (1) ; vivant dans un monde ludique, différent de celui des adultes, il ne peut répondre à toutes les questions de Besson, ce personnage égaré qui "voit la mort partout" (page 21), et qui voudrait peut-être retrouver une sécurité perdue, en dialoguant avec lui :

"Un instant, il eut envie de le prendre avec lui, et de l'em-mener où il irait. Il pourrait peut-être lui apprendre quelque chose, il ne savait pas quoi exactement, mais peut-être pour-rait-il lui apprendre un jour quelque chose de vraiment utile"
(page 171).

Or cet enfant solitaire, (bien que vivant avec sa seule mère) ne peut entrer dans le jeu des questions de Besson ; il ne se pose pas la question de l'utilité, question traditionnelle et habituelle que se posent les adultes. Lucas s'est construit un monde personnel, qu'il dirige comme il le veut, un monde dans lequel^{se} côtoient des Indiens, le loup, les petites voitures, les nombres, l'école, le jardin. Tout cela, Besson ne le comprend pas :

"Besson regarda encore un peu l'enfant, comme ça, dans les yeux. Il s'imprégna du contour de la face molle, du crâne pointu, des prunelles noires où il n'y avait aucune profondeur, mais seulement le reflet des choses extérieures". (page 182).

Finalement il quitte Lucas (et sa mère qui est absente à ce moment-là) mais l'enfant peut encore croire qu'il s'agit d'un jeu ; il répond simplement "oui" (page 183) quand Besson lui dit :

"Quand ta maman reviendra, tu lui diras que je suis parti et que je ne sais pas quand je reviendrai. Tu as compris ?"
(page 183).

(1) cf SAINT-EXUPÉRY : Le Petit Prince :

"Le petit prince, qui me posait beaucoup de questions, ne semblait jamais entendre les miennes". (éd. Folio Junior, page 15)

C'est le seul moment où Besson parle à l'enfant en faisant comme s'il entrait dans l'univers ludique de l'enfance ; "je ne sais pas quand je reviendrai" ; pour l'enfant, c'est la prise de conscience de la liberté totale, la liberté de décider ce qui fait envie ; peut-être reviendra-t-il ce mystérieux Besson ? Cette ignorance d'un avenir pensé et réfléchi caractérise le monde l'enfance, dans lequel la temporalité n'a pas le sens qu'elle a dans le monde adulte ; elle n'existe peut-être même pas, en tant que telle, et chaque enfant la reconstruit au gré de sa fantaisie.

Pourtant, Besson retrouve une dernière fois des enfants, le douzième jour, point culminant de son aventure :

"Il y avait longtemps que ce moment devait arriver, Besson l'avait attendu depuis des années, depuis des siècles peut-être". (page 247).

C'est ce jour, au cours duquel il s'aveugle, en regardant fixement le soleil juste avant de se mutiler ainsi la vue, il est étendu sur les galets de la plage, et il écoute ce que disent deux enfants qui se promènent :

"La dernière fois qu'il entendit des sons humains, ce fut quand ces deux enfants passèrent tout près de lui en parlant fort. Le petit garçon s'appelait Robert, et la petite fille Blanche". (page 245).

Besson ne se relève pas pour les voir ; il se contente de les écouter. Or, à quel endroit précis de la plage de galets se situe cette scène ? "à proximité du dépotoir" (page 245), c'est-à-dire d'un lieu qui accumule tous les déchets de la société de consommation ; c'est là que Besson casse sa montre (destruction du temps), entend la conversation des deux enfants (dernière image de l'enfance, de la pureté - ce n'est peut-être pas un hasard si la petite fille s'appelle Blanche - de l'innocence, du jeu) et perd la vue. Ces deux enfants jouent avec ce que représente la mort de la consommation : les déchets, les détritrus ; ils ramassent et collectionnent ce que ne veulent plus les adultes : des bougeoirs et des moines (1), ils connaissent déjà une des lois de l'économie primitive, l'échange :

(1) rappelons qu'il s'agit d'appareils servant à chauffer les lits.

"Tu me le donnes, dis ?

- C'est moi qui l'ai trouvé, là-bas, dans le tas de saletés.

- Si tu me le donnes, je te donne la moitié de mes moines".

(page 246)

Tout se passe comme si Besson entendait une conversation d'enfants qui sont déjà quelque peu intégrés à la société urbaine, puisqu'ils jouent avec des débris, qui perdent peu à peu leur liberté originelle et qui ne savent plus regarder, comme Naja Naja ou Lullaby, les beautés de la nature, de la mer, des rochers ; Besson, qui depuis le début "voit la mort partout", assiste là à la mort de l'enfance.

L'enfant qui ne connaît pas la liberté et qui souffre de sa solitude, c'est celui qui ne vit que dans sa cité de H.L.M. ; c'est Christine, dans la nouvelle Ariane, du recueil La ronde et autres faits divers.

"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". (Ariane, page 79)

Cette cité est d'autant plus désertée que l'action de la nouvelle se situe le lundi de Pâques ; ce jour-là, Christine ne peut que marcher le long des rues vides, "sans regarder, sans s'arrêter" (page 82).

Nous remarquerons que, dès le départ, certains signes indiquent un drame futur, le drame qui frappera Christine, son viol par la bande de motards casqués, dans l'une des caves d'une H.L.M. :

- un paysage complètement artificiel avec les immeubles, "falaises de béton gris" , les "esplanades de goudron", les "collines de pierres , de routes de ponts". (page 79)
- cette cité est loin de la mer
- il n'y a pas d'oiseaux, pas d'insectes,
- une usine de crémation envoie sa fumée vers la cité : cet endroit représente une sorte de dépotoir, mais les déchets de la sociétés sont détruits par le feu,

- le ciel est gris et le soleil est absent : tout n'est que lumière blanche, ombres pâles :

"La lumière blanche des nuages brille sur les fenêtres, jusqu'au seizième étage, elle fait des sortes d'éclairs qui bougent, des sortes de reflets. Il y a des ombres pâles sur les grands parkings vides" (page 81).

- les voitures sur le parking ne présentent que "leurs carcasses", pareilles à "celles des grands cimetières de voitures, là-bas, un peu plus en amont du fleuve" (page 81)

- le fleuve est sec (page 79).

C'est dans ce décor de mort que marche Christine ; de plus la nuit tombe ; "l'ombre avance lentement" (page 85) ; nous sommes à l'opposé du spectacle de lumière et de liberté que découvre Lullaby, au bord de la mer (dans la nouvelle Lullaby, du recueil Mondo et autres histoires).

Mais Christine a voulu quitter trop tôt le monde de l'enfance, de façon artificielle ; elle veut ressembler, elle qui n'a que treize ans, à son amie Cathie qui a seize ou dix-sept ans :

".... Christine réussit à avoir l'air d'être du même âge, à cause de ses vêtements, des talons hauts, et du fard "
(page 85).

Après une rencontre dans un bar avec son amie, elle poursuit son errance dans les rues, et "le froid de la nuit la fait frissonner" (page 87)

Elle est privée de liberté parce qu'elle ne veut pas rentrer chez ses parents mais aussi parce qu'elle ne peut pas aller ailleurs, s'éloigner de la cité d'H.L.M. ; elle est condamnée à errer indéfiniment dans les rues et à devenir la proie de la bande de motards casqués. .

"Alors le bruit des motocyclettes vient très vite vers elle. Elle l'entend éclater entre les immeubles, sans savoir d'où il vient exactement. Où aller ?" (page 88).

Les motos se mettent à jouer avec elle, tourner autour d'elle, former des cercles de plus en plus petits ; mais il s'agit en quelque sorte d'un jeu sérieux, d'un jeu d'adultes, qui ne peut se conclure que par un drame, et c'est quand elle croit s'être débarrassée de ses poursuivants qu'elle les retrouve dans l'entrée de l'immeuble et qu'ils la violent.

Comme le petit Chancelade, dans Terra Amata, subissait les sarcasmes et les agressions de la bande d'enfants, Christine subit les violences de cette bande de motards ; ces deux enfants, qui sont restés dans les cités d'H.L.M. de la ville, ne connaissent pas la liberté, cette liberté chère à Naja Naja ou à Lullaby¹ ; ils sont devenus des sortes d'objets avec lesquels le premier venu peut jouer ; ils perdent ainsi leur identité, leur essence profonde et deviennent objets sur lesquels les fantasmes et les agressions des autres peuvent se matérialiser.

L'enfant qui peut pleinement vivre sa solitude est donc un enfant libre, qui ne s'attache pas à la ville et à tout ce qui s'y trouve ; il laisse les immeubles, les supermarchés, afin de s'intégrer à la nature pour l'observer, la comprendre, l'aimer ; il marche sur la plage, contemple la mer, parle avec elle ; s'il pouvait il ferait comme fait cet enfant que regarde Bea B :

"Quelquefois, je suis devant la porte d'un grand magasin où il y a beaucoup de lumière et beaucoup de richesses. Et je vois un petit garçon qui regarde vers l'intérieur du magasin avec de drôles d'yeux vides. Alors, je sais qu'il détruit le magasin, comme ça, doucement, avec ses yeux".
 (La Guerre, page 256)

Tout comme le petit garçon, dans Le Tambour de Günther Grass, détruisait le verre par son cri, ce petit garçon anéantit ce qui représente la société de consommation, le magasin, avec ses yeux, tous les deux veulent rester enfants, donc connaître indéfiniment la liberté ; le petit Oscar (2) est peut-être de la même famille que Lalla, Lullaby ou Bogo le Muet : tous cherchent à décider eux-mêmes de leur sort.

(1) Voyages de l'autre côté et Désert

(2) Günther GRASS : Le tambour, éd. du Livre de Poche, 2 tomes .

3ème PARTIE : SIGNIFICATION DU RETOUR
AU MONDE DE L'ENFANCE

Quelle signification pouvons-nous tenter de donner à cette importance du monde de l'enfance, dans l'oeuvre de Le Clézio ?

"Pourquoi les hommes et les femmes ne savent-ils pas rester des enfants ?" (page 43)

demande l'auteur dans L'Inconnu sur la terre

Nous avons considéré Les Géants comme une sorte de point culminant, mais aussi de coupure, dans l'ensemble de l'oeuvre de l'auteur (1) ; c'est en effet dans ce roman (et dans La Guerre) que l'intérêt est porté de façon la plus systématique et la plus évidente sur la société urbaine, la société de masse des individus, soumise à toutes les agressions et à tous les pouvoirs, dans la ville technocratique et technologique de la deuxième moitié du XXè siècle ; société de l'uniformisation dans laquelle chaque individu ne rencontre que son image.

"Notre époque est celle de la "république de la technologique, dont la loi suprême... est la convergence, la tendance de toute chose à ressembler à toutes les autres" dit Daniel J. Boorstin, sociologue américain (2)

Tout se passe comme si Le Clézio avait définitivement tout dit sur cette société uniformisée (tant du point de vue des individus que de celui des choses) et s'était posé la question de savoir comment en sortir ; les romans et nouvelles publiés après Les Géants ne constituent pas en ce sens un nouveau départ dans l'oeuvre de l'auteur, mais un essai de retour vers un monde meilleur, une sorte de remontée vers un âge d'or primitif ou pré-humain ; si Pollo, dans Le Procès-Verbal, peut passer pour un personnage qui veut fuir une famille dans laquelle il étouffe et si le roman lui-même peut être considéré comme une étude d'un cas psychologique individuel, Lalla, dans Désert (et bien que le roman soit une sorte de retour

(1) cf CHAPITRE II, 1ère partie

(2) Extrait de : Le saut créatif (Jean-Marie DRU), cité dans le numéro de Décembre 1984 de la Revue LIRE, page 47.

au point de départ, c'est-à-dire au Procès-Verbal) se présente comme un personnage total qui a tout essayé, tout vécu et qui choisit finalement de retourner vivre dans son désert natal, parce qu'elle a compris que c'était la seule solution, si elle voulait conserver sa liberté et engendrer une vie nouvelle.

Tous les romans centrés sur un seul personnage principal (par exemple Adam Pollo, ou Jeune Homme Hogan ou Lalla) formeraient les diverses facettes d'une même recherche de la solitude et de la liberté fondamentales mais perdues ; Les Géants et La Guerre pourraient alors être considérés comme des explorations plus précises, des agrandissements de certaines parties des romans centrés sur un seul personnage principal ; lorsque Jeune Homme Hogan arrive dans une ville (Le livre des fuites) c'est peut-être la ville d'Hyperpolis (Les Géants) et ce roman-ci peut s'intégrer, tel un vaste chapitre dans ce roman-là ; l'oeuvre de Le Clézio peut, en ce sens, être considéré comme un livre unique :

"Je veux écrire une aventure libre, sans histoire, sans issue, une aventure de terre, d'eau et d'air, où il n'y aurait à jamais que les animaux, les plantes et les enfants. Je veux écrire pour une vie nouvelle". (L'inconnu sur la terre, page 313)

Le principal but de l'oeuvre de Le Clézio n'est pas de décrire la ville mais de retrouver le monde perdu de l'enfance : à travers le regard de l'enfant, l'auteur peut poser les questions essentielles, sans préjugés, sans parti pris ; il regarde le monde de façon neuve et innocente, comme le font tous les enfants, personnages principaux de Désert ou des nouvelles de Mondo et autres histoires ; poser des questions sur le monde, c'est aussi tout remettre en question ; c'est s'interroger sur ce qui paraît comme évident pour les adultes, c'est questionner les préjugés et les certitudes des adultes.

Le retour au monde de l'enfance est une étape vers le retour aux origines et dans l'oeuvre de Le Clézio, constitue cette première étape (1) du retour vers une sorte de mythe de l'origine et vers une solitude originelle et fondamentale.

(1) la deuxième étape, le retour à la mère, fera l'objet du chapitre VII.

En même temps, c'est une porte ouverte possible vers un monde nouveau et meilleur; cependant, dans les deux cas (retour aux origines ou ouverture vers un monde nouveau), le monde de l'enfance n'est pas un présent; l'enfant vient de l'inconnu, arrive dans une ville, puis repart vers l'inconnu.

C'est le cas de Mondo, personnage de la nouvelle du même nom dans le recueil Mondo et autres histoires; "venu d'ailleurs, Mondo, le petit garçon qui passe" (1).

Ce petit garçon, d'une dizaine d'années, arrive de façon imprévue :

"Personne n'aurait pu dire d'où venait Mondo. Il était arrivé un jour, par hasard, ici dans notre ville, sans qu'on s'en aperçoive, et puis on s'était habitué à lui"
(Mondo, page 11) (2)

Non seulement les gens de la ville ne savent pas d'où il vient (mais il apparaît souvent, comme Naja Naja le faisait, dans Voyages de l'autre côté, quand ils ne s'y attendent pas), mais ils ignorent tout de ses origines :

"On ne savait rien de sa famille, ni de sa maison. Peut-être qu'il n'en avait pas". (page 11)

Quand il rencontre quelqu'un qui lui plaît, il pose la question :

"Est-ce que vous voulez m'adopter ?" (page 11)

La répétition de cette question (pages 14, 32, 35), montre que Mondo est toujours seul et qu'il n'a pas trouvé la personne idéale pour l'adopter; déjà, dans Le Petit Prince, le renard demandait qu'on l'apprivoisât, mot dont le petit prince ignore le sens; le renard lui réplique que, tant qu'il n'est pas apprivoisé, il n'a pas besoin de lui :

(1) comme il est précisé, page 4 de la couverture du livre.

(2) souligné par nous.

"Mais, si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde..." (1)

De plus :

"On ne connaît que les choses que l'on apprivoise"
(idem, page 69)

Le renard veut surtout fuir sa vie monotone dans un monde uniformisé et sans imprévus :

"Ma vie est monotone. Je chasse les poules, les hommes me chassent. Toutes les poules se ressemblent, et tous les hommes se ressemblent. Je m'ennuie donc un peu. Mais, si tu m'apprivoises, ma vie sera comme ensoleillée".
(idem, page 68) (2)

Tel le renard, Mondo recherche quelqu'un qui pourrait l'adopter, l'appri-voiser, "créer des liens" (Le Petit Prince, page 68)

La ville, dans laquelle il arrive, est située au bord de la mer (comme c'est souvent le cas dans les romans de Le Clézio) ; de plus, il arrive en même temps que le retour du beau temps ; c'est avant l'été, mais le temps est chaud et beau : Mondo revient dans la ville en même temps que le soleil estival :

*"Le vent soufflait de la mer, un vent sec et chaud qui dessé-
chait la terre et attisait les feux" (Mondo, page 12) (3)*

Dans cette ville, Mondo fuit ceux qui lui posent trop de questions sur ses origines, particulièrement les services qui appartiennent aux pouvoirs de la cité :

(1) SAINT EXUPERY, Le Petit Prince, éd. Folio Junior, page 68.

(2) souligné par nous.

(3) L'arrivée de Mondo dans la ville coïncide avec l'arrivée des quatre éléments fondamentaux dans la même phrase : l'air, la mer, la terre et le feu.

"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. Mais Mondo était malin, il savait qu'on le recherchait et ne se montrait pas" (page 14)

Mais il pose très souvent des "questions étranges" qui ressemblent "à des devinettes" (page 12) ; c'est bien cette liberté dans le questionnement qui marque l'enfant qui sait échapper aux contraintes de la ville, à ses bandes d'enfants qui errent dans les banlieues, à la condition de mendiants et de vagabonds.

Cependant, la plupart du temps, les liens d'amitié s'établissent en dehors du langage ; Mondo aime souvent des gens mais il ne leur parle presque pas ; l'arroseur public (qui vient nettoyer la place après le marché hebdomadaire) est devenu l'ami de Mondo ; leur rapprochement ne se fait pas par le langage, mais grâce à l'un des éléments naturels : l'eau.

"Mondo aimait bien le regarder manier sa lance, mais il ne lui parlait jamais ...

L'arroseur public aimait bien Mondo, lui aussi, mais il ne lui parlait pas" (page 13).

Mondo, le petit garçon, qui marche dans la ville, qui parcourt inlassablement tous les endroits, toutes les rues, s'est fait des amis, avec lesquels il se lie par l'intermédiaire de signes, d'objets :

- le salut au passage avec la main,
- le morceau de pain que lui donne chaque jour la boulangère,
- la lecture des bandes dessinées (Akim ou Kit Carson) que lui fait le retraité des Postes, sur un banc public.

Mais Mondo sait aussi poser les questions judicieuses, celles qui remettent en question les certitudes, ou les incohérences de l'adulte avec lequel il engage un dialogue.

C'est sur le brise-lames, au bord de la mer, que Mondo rencontre Giordan le pêcheur :

"Mondo aimait bien Giordan le Pêcheur, parce qu'il ne lui avait jamais rien demandé" (page 18)

Giordan lui raconte des histoires, concernant des îles lointaines, vers l'Afrique, vers la Mer Rouge ; là, il y a beaucoup de soleil, de palmiers (1).

Si ces îles sont si belles, si accueillantes, Mondo pose alors la question à Giordan :

"Quand est-ce que vous irez là-bas, vous aussi ?" (page 21)

Le pêcheur est désarmé par la question, pourtant si simple et si évidente de Mondo ; il "cherchait une réponse" (page 21) ; il répond finalement en hésitant. :

"Parce que ... parce que moi, je suis un marin qui n'a pas de bateau". (page 21).

Que peut bien penser de cette réponse le jeune garçon Mondo, lui qui ne s'est jamais fixé quelque part, qui vient de l'inconnu et y retournera ? C'est bien l'opposition essentielle entre le monde des adultes (qui ne savent plus assouvir des désirs personnels ; en effet, Giordan le Pêcheur aurait bien pu trouver un bateau pour partir vers son paradis des îles) et le monde des enfants qui ont su conserver une innocence et une liberté qui leur permettent d'agir selon leurs désirs les plus profonds.

L'enfant représente, aux yeux des pouvoirs de la société technocratique actuelle, un état que l'adulte ne doit plus retrouver et doit perdre. Cette liberté d'appréciation, de vie remettrait en question la structure même du pouvoir ; celui-ci s'acharne donc à traquer les enfants seuls, comme il traque les chiens ou les chats perdus ; une chasse se produit chaque matin, en silence, avec lenteur, dans les rues encore endormies de la ville.

(1) "Le palmier est le seul arbre qui a toujours l'air adolescent".

(L'inconnu sur la terre, page 152)

"... la camionnette grise aux fenêtres grillagées circulait lentement dans les rues de la ville, sans faire de bruit, au ras des trottoirs. Elle rôdait dans les rues encore endormies et brumeuses, à la recherche des chiens et des enfants perdus".
(Mondo, page 23) (1)

Mondo doit faire attention et, s'il veut conserver sa liberté, il peut vraiment se promener comme il l'entend quand les autres enfants se promènent aussi (sortie des écoles, jours de fêtes).

Nous sommes cependant bien loin des agressions (psychologiques ou physiques) que subissent certains enfants célèbres de la littérature (2)

L'homme que préfère Mondo, c'est le vieux Dadi ; le monde intérieur de ce personnage n'est pas éloigné de celui de l'enfance :

- Dadi n'est pas son vrai nom ; souvent l'enfant aime se donner un pseudonyme :

à Dadi et au Gitan : "C'étaient les noms qu'on leur avait donnés, ici dans notre ville, parce qu'on ne savait pas leurs vrais noms". (page 24)

- Dadi est au contact direct de la nature : Mondo l'a vu la première fois sur la plage ; dans sa petite valise, il garde un couple de colombes :

**Lui, c'est Pilou, et elle, c'est Zoé" (page 25)*

- Dadi (avec le Gitan) passe une partie de son temps à jouer pour les autres :

"Quand la nuit tombait, Mondo allait voir Dadi sur l'esplanade. Il travaillait avec le Gitan et le Cosaque pour la représentation publique..." (page 25).

(1) souligné par nous.

(2) Nous pensons particulièrement à : Poil de carotte (Jules Renard), Les désarrois de l'élève Terless (Robert Musil), Le petit chose (Alphonse Daudet)

Tout cela, les adultes, qui composent la foule anonyme, ne peuvent l'apporter à Mondo ; de plus, quand il se promène dans la ville, personne ne fait attention à lui ; sa perception du monde extérieur se modifie et il a l'impression de devenir tout petit ; c'est peut-être aussi l'impression de retourner vers le monde indifférencié d'avant la naissance :

"Un peu plus loin, dans la rue, Mondo sentait qu'il devenait très petit... Mondo se faufilait parmi tous ces géants, qui faisaient des enjambées considérables". (page 35)

Pas très loin de la maison, qu'il a décidé d'appeler "La maison de la lumière d'or" (page 40) (1), Mondo s'endort ; or c'est quand il a les yeux fermés, c'est-à-dire lorsqu'il ne renvoie pas le regard (d'accusation, de mise en question) que tout le monde le regarde :

"Tout le monde te regardait, parce que tu avais les yeux fermés "
(page 41)

Les adultes aiment à regarder les enfants dormir parce que ceux-ci ne peuvent pas leur renvoyer leur regard et ne peuvent prendre conscience de ce désir secret des adultes : retrouver le monde de l'enfance.

Mondo se lie aussi avec une vietnamienne, Tchi Chin, parce qu'il a d'abord cru que c'était une enfant :

"il y avait une femme, mais elle était si petite que Mondo avait cru un instant que c'était une enfant" (page 41).

Elle représente l'évasion (comme la représentaient aussi les histoires que racontait Dadi) :

- évasion géographique : elle vient d'un pays très lointain
- évasion temporelle : sa présence dans cette maison apporte un côté féérique dans l'aventure de Mondo ; de plus, cette femme adulte qui semble encore une enfant brise le déroulement temporel traditionnel.

(1) Rappelons la maison sur le fronton de laquelle était inscrit "KARISMA"
(Lullaby).

L'enfant Mondo établit des liens d'amitié avec tous les personnages qui sortent de la norme de l'adulte, dans la foule anonyme. Il sait voir aussi toutes les choses, tous les objets, et une grue peut devenir son amie. C'est grâce à elle que tous les cargos qui viennent des pays lointains peuvent être déchargés ; elle représente aussi, comme le quai, la jetée, le cargo, la possibilité d'évasion.

Le petit garçon Mondo (comme la plupart des enfants dans l'oeuvre de Le Clézio) sait poser les vraies questions aux adultes (qui se contentent de stéréotypes ou de fausses évidences) mais il dit aussi ce que les autres ne savent pas formuler (parce qu'ils ne savent plus utiliser le langage ni parce qu'ils craignent que les mots ne les trahissent). Il le dit si bien que :

"quand les gens s'en allaient, ils étaient tout transformés"
(page 52)

L'enfant apporte en quelque sorte la bonne parole, comme pourrait la prononcer un dieu ; le désir de ne pas quitter le monde de l'enfance représente peut-être le désir de conserver ou d'acquérir les pouvoirs d'un dieu créateur :

"C'était comme si les gens avaient attendu longtemps une parole, juste quelques mots, comme cela, au coin de la rue, et que Mondo savait dire ces mots-là" (page 52).

Mondo, contrairement aux adultes, sait poser les bonnes questions ; il ne cherche pas à plaquer un langage sur le réel, mais il se contente d'interroger ; tel un Socrate-enfant, il questionne les évidences de la vie.

C'est pour cela que Mondo est enthousiasmé quand le vieil homme lui apprend à lire et lui explique les significations contenues dans le dessin de chaque lettre (1).

"M est une montagne ; N est pour les noms, et les gens qui saluent de la main" (page 55)

"O qui est la lune toute entière dans le ciel noir" (page 54)

"C et D qui sont comme la lune, en croissant et à moitié pleine".
(page 54)

(1) Ce qui n'est pas sans rappeler La règle du Jeu de Michel LEIRIS,
Tome 1 Biffures, chapitre "Alphabet", page 40

Le nom MONDO, s'il représente la nature (la terre : la montagne), indique aussi la recherche de l'amitié (N) ; il contient l'idée de mère et de mort (la lune dans le ciel noir) ; nous pouvons dire que l'enfant Mondo c'est à la fois la possibilité d'approcher la nature véritable (dans le bonheur et la compréhension mutuelle) et la possibilité pour les adultes de s'échapper de leur enfer urbain et d'échapper aux pouvoirs ; Mondo, pour le pouvoir technocratique, c'est la mort ; c'est à cause d'enfants tels que lui, que le pouvoir peut être ébranlé.

Nous pouvons ainsi comprendre pourquoi l'enfant Mondo (mais aussi Lullaby, ou Lalla), ne peut rester dans la ville et ne fait qu'y passer. Mondo a su se libérer (1) et il représente la menace.

Son aventure avec la petite femme vietnamienne ne peut durer et il est contraint à disparaître comme il est venu ; les pouvoirs (la police, le commissaire, l'Assistance) voudraient le réintroduire dans la normalité officielle ; la petite femme ne peut s'occuper de lui si elle n'a pas satisfait à la demande écrite :

"Mais pour l'instant, il doit rester à l'assistance jusqu'à ce que, jusqu'à ce que son état se soit amélioré. Si vous voulez vous charger de lui, il faudra établir une demande, établir un dossier, et ce n'est pas du jour au lendemain"
(page 66).

La petite femme ne peut rien répondre au commissaire, si ce n'est que Mondo a disparu ; intérieurement, elle sait qu'il ne reviendra jamais, "ni demain, ni les autres jours" (page 68). La vie continue dans la ville, mais ce n'est plus comme avant ; Mondo a apporté une lumière dans la conscience des gens :

"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 toute entière" (page 69)

(1) Répondant ainsi à l'appel initial des Géants : "Libérez-vous !" (page 15)

L'enfant-lumière a disparu et la nuit est retombée sur la ville. Tout va mal : le Gitan est arrêté par la police ; le cosaque n'est pas un vrai cosaque, Giordan le Pêcheur casse ses lignes. Ne restent plus de Mondo que le souvenir et les signes tracés sur une pierre :

"TOUJOURS BEAUCOUP" (page 70)

Mondo est passé dans la ville comme le pas est passé sur le sable.

"Hutte répétait qu'au fond, nous sommes tous des "hommes des plages" et que "le sable - je cite ses propres termes - ne garde que quelques secondes l'empreinte de nos pas" (1)

Le monde de l'enfance représente un trait d'union entre le monde artificiel et factice de la société technologique et urbaine actuelle et le monde pré-humain de la nature, du désert, de l'immensité, monde dans lequel les catégories humaines ne sont pas pertinentes ; le sable, selon la formule du personnage Hutte du roman de Modiano "ne garde que quelques secondes l'empreinte de nos pas" ; la terre, en son ensemble, ne garde que quelques milliers d'années les traces du passage de l'homme.

L'enfant regarde ce qui est immuable, éternel : le sable de la plage, la montagne, les étoiles ; le petit garçon de L'inconnu sur la terre

"ne sait pas où il va. Il sait ce qu'il fuit, et ses pieds frappent le sol sans repos". (page 15).

Ce qu'il fuit, c'est-à-dire l'endroit où il ne peut s'arrêter, c'est l'éphémère : ce sont les rues, les immeubles ; ce qu'il fuit, ce sont les signes de l'espèce humaine, les signes temporels ; mais ce qu'il cherche, c'est l'inconnu ; le petit garçon est un inconnu sur la terre, mais c'est aussi un petit garçon qui cherche ce qui est inconnu des autres sur la terre.

(1) Patrick MODIANO, Rue des boutiques obscures, éd. Gallimard, page 56

Il faut échapper aux désirs artificiels qu'imposent les pouvoirs :

"Ah oui, arrêter la roue des désirs, plus elle tourne plus elle en veut, et plus on lui donne, plus elle tourne",
(page 130)

Ce mouvement perpétuel empêche que les individus ne voient au fond d'eux-mêmes autre chose que ce mouvement :

"Fasciné par le mouvement qui se fait au fond de vous-même, aveuglé, vous ne voyez plus rien" (page 131)

Or l'enfant, le petit garçon inconnu sur la terre, s'est échappé de ce cercle infernal ; il sait que :

"bientôt reviendra le grand spectacle extérieur, auquel nul ne peut se soustraire, le spectacle qui ne contient pas d'étrangeté". (page 131)

Le retour au monde de l'enfance, c'est le retour à une véritable ascèse contemplative, un état de solitude fondamentale dans lequel l'individu pourra enfin voir :

"La terre est immense, et son centre est partout. La seule vie est à l'extérieur.

Etre soi, pour arrêter les roues de la conscience,

Etre soi, pour arrêter les roues des désirs

Etre soi, être un aliment.

Etre soi, c'est-à-dire, enfin, ne plus être personne.

D'une certaine façon, il n'y a que par la solitude extrême qu'on atteint cette vérité, au centre de soi-même".

(page 132) (1)

(1) Souligné par nous.



Seul l'enfant peut "être soi" ; il sait trouver "la liberté terrestre" (page 211) ; il est le seul personnage à pouvoir réaliser tout programme de connaissance de soi sur lequel reposent les religions ; mais il n'a pas besoin d'un Dieu extérieur, sorte de "supra-pouvoir" qui le manipulerait ; il est lui-même un Dieu et en même temps un idéal de vie que quelques personnages seulement entrevoient :

"La lumière brille dans les yeux des enfants" (page 269)

Les visages des gens ne sont pas libres (ou peut-être ne savent-ils plus les libérer ?) ; des barrières artificielles empêchent le passage de la lumière :

"Autour d'eux, il y a toutes les barrières, tous ces écrans : fausses sciences, fausses idées, faux désirs. Mais parfois, sans qu'on sache comment c'est possible, la lumière passe, traverse" (page 269)

L'auteur établit une classification dans l'espèce humaine : ceux qui peuvent recevoir la lumière et les autres :

"Beaucoup d'enfants et certains hommes ont ce pouvoir naturel."
(page 269)

L'oeuvre de Le Clézio est le récit des expériences intérieures de "beaucoup d'enfants" et de "certains hommes".

Si l'enfant accède à cet état de contemplation de soi, c'est parce que, par jeu (rappelons en effet Naja-Naja dans Voyages de l'autre côté) il sait se détacher afin de mieux pénétrer ensuite sa conscience.

"Le pouvoir de cette vertu est peut-être dans un certain détachement. Non pas un détachement religieux ou philosophique, ni même cette lucidité tant vantée des occidentaux, mais un éloignement de soi-même, ce départ naturel qui fait rêveurs les yeux des enfants et des vieilles gens". (page 273) (1)

(1) Remarquons qu'aucun personnage de Le Clézio ne vit en ermite complet : il ne prend conscience de l'absurdité de la condition humaine que parce qu'il sait s'en détacher afin de mieux la pénétrer.

Cela explique le va-et-vient continuuel des enfants, comme Lullaby, ou Mondo, ou Bogo le Muet, entre la ville (et ses artifices) et la nature (la plage, la mer, le sable) ; en effet :

"La cohabitation dans l'univers médiocre des adultes multiplie les pièges, les dégradations". (page 276)

Le détachement religieux ne correspond pas à une recherche de Dieu, ou d'un Dieu ; il s'agit d'une attitude qui fait de l'enfant un Dieu ; en effet, le petit garçon inconnu sur la terre ne vit pas cette journée (que retrace l'essai l'Inconnu sur la terre) pour s'éloigner des hommes et se rapprocher de Dieu ; il vit cette journée pour acquérir ce pouvoir divin, celui de Naja-Naja, de s'éloigner de tout, de devenir tout, de comprendre tout ; après avoir vu cet enfant, les autres ne peuvent plus être les mêmes :

"Ceux qui ont ce regard où vient la force de la vertu, m'obligent à ne plus être tout à fait moi-même" (page 278)

Dans une "civilisation aveugle" (page 283) l'enfant apporte (ou essaie d'apporter) la lumière ; il cherche avant tout à ce que les gens vivent en-dehors de la pression des pouvoirs.

CONCLUSION

Qu'elle soit considérée comme un retour à une sorte d'âge d'or originel, ou comme un refuge face à toutes les agressions de la société technocratique actuelle, ou encore comme le meilleur garant de la liberté individuelle, l'enfance est constamment présente dans l'oeuvre de Le Clézio.

L'enfant sait retrouver la vraie solitude, celle qui permet de porter un regard innocent et à la fois interrogateur sur le monde, particulièrement le monde artificiel des adultes ; il sait conserver le naturel et la simplicité qui lui permettent de voir les autres sur la base de rapports d'amitié et non de concurrence.

"Les enfants ont ce manque de sérieux naturel, ce pouvoir de gaieté. Ils sont en dehors de l'univers adulte où l'on parle trop, où l'on cherche trop de raisons. Ils sont hors d'atteinte de l'ennui, parce que le monde bouge et vibre sans cesse pour eux. C'est leur vertu aussi qu'il faut trouver, maintenant, pour être libre. La vérité terrestre n'est pas raisonnable, ce n'est pas un calcul, ni une logique. C'est être là, être aux aguets, aux écoutes, sans cesse prêt pour toutes les merveilles".
(L'inconnu sur la terre, page 287)

Toutes les qualités de l'enfance sont résumées dans ce passage ; mais Le Clézio sous-entend cependant qu'il s'agit d'une sorte d'utopie ; car les enfants complètement libres, ceux dont les adultes peuvent "trouver la vertu", apparaissent, dans son oeuvre, comme des sortes de mythes : par exemple le mythe de Naja-Naja, dans Voyages de l'autre côté.

Cette recherche de la vertu de l'enfance, c'est peut-être la recherche principale de tous les adultes des romans de l'auteur, qui veulent échapper aux pouvoirs, à l'aliénation de la société technocratique, aux agressions de la ville. Adam Pollo ou François Besson rêvent de retrouver cet âge de l'enfance mais cette quête les éloigne complètement de leurs semblables ; le monde de l'enfance constitue, dans un second temps, une étape de la remontée vers le mythe des origines, du passé aussi bien de l'individu que de la société ; c'est un refuge, en enfermement dans un "en-deçà" de la société humaine.

L'enfant libre et solitaire ne peut donc pas se fixer ; il vient, tel Mondo (Dans Mondo et autres histoires) de l'inconnu (aussi bien spatial que temporel) et va vers un nouvel inconnu. Il marque les autres de son expérience, mais personne ne le suit ; il part toujours sans rien dire (comme Mondo, mais aussi comme Lalla, dans Désert). Seul Jeune Homme Hogan dans Le livre des fuites, a su conserver cette caractéristique de la fuite éternelle. Nous pouvons le considérer comme un adulte qui est resté enfant ; il est libre et erre constamment à travers le monde ; il erre comme s'il voulait retrouver sa propre origine, son propre mythe intérieur.

Comment les personnages-enfants de l'auteur ne pourraient-ils pas faire autrement que fuir, quand il considère lui-même que la "vérité terrestre n'est pas raisonnable".

Remonter le monde de l'enfance, c'est faire en réalité un premier pas vers le retour au monde maternel, ce que nous étudierons dans le chapitre VII.

CHAPITRE VII

LA MERE ET LA SOLITUDE

1ère PARTIE	-	LE VENTRE MATERNEL	Page 320
2ème PARTIE	-	LE MONDE PRE-HUMAIN.....	Page 340
3ème PARTIE	-	SIGNIFICATION METAPHYSIQUE.....	Page 365
CONCLUSION		Page 375

Le retour au monde de l'enfance constitue une première étape dans ce que nous pouvons considérer comme une remontée vers les origines, remontée que nous lisons en prenant l'oeuvre de Le Clézio, actuellement publiée (1) dans son ensemble ; le retour au monde de la mère en constitue la deuxième étape.

Tout se passe comme si l'auteur était marqué par la volonté de retrouver une sorte de mythe des origines (enfance, ventre maternel), alors que, dans le même temps, il nous présente des personnages dont nous ignorons tout ou à peu près du passé :

"Dans le temps, il y a peut-être la mémoire du commencement, lorsque le long mouvement apparaissait, entraînant les morceaux de vie au hasard, vers une fin hypothétique. On allait, comme cela, à la dérive, emporté par le courant inconnu, entraîné vers la surface étrangère". (L'Inconnu sur la terre, page 38)

"Alors commence le monde des hommes, une bulle pas très grande, pas très durable, qui voyage dans la matière" (idem, page 38) (2)

Cette présentation et cette conception du monde des humains pré supposent une solitude originelle fondamentale que toute l'oeuvre de l'auteur ne fait qu'explorer et retrouver. Nous retrouvons ainsi la structure de la sphère (et toutes ses transformations, en ce sens que la sphère représente un monde clos, unique, solitaire : le soleil, la chambre, la bulle) (3) ; cette structure c'est aussi celle du ventre maternel, dans lequel l'enfant naît entouré de sa propre solitude.

Dans la première partie, nous étudierons le personnage de la mère, donc du ventre maternel, en tant que métaphore du lieu clos, de la sphère et réciproquement.

(1) Janvier 1985.

(2) Souligné par nous.

(3) cf. Chapitre II, 1ère partie.

Puis, dans la deuxième partie, nous élargirons ce monde clos initial, en monde total (comme nous avons déjà élargi le monde clos de la chambre en ce sens que le désert était aussi, dans des proportions plus vastes, un monde clos) (1) en montrant que le monde décrit par l'auteur n'est qu'un moment de la vie possible et que, né de la matière pré-humaine, il y retourne ; ainsi l'oeuvre de Le Clézio, qu'il considère lui-même comme un seul livre correspond-elle à une conception circulaire (ou cyclique) du monde dans laquelle la fin des temps est un retour aux origines.

C'est à partir de là que, dans la troisième partie, nous pourrions présenter une explication plus métaphysique de cette conception du monde en nous demandant si cette recherche d'un monde pré-humain et de "la mémoire du commencement" ne représente peut-être pas une recherche d'un nouveau Dieu, solitude première, dans une société et une époque (celles que décrit Le Clézio) où tous les Dieux, mais aussi les idéologies, sont morts.

(1) cf. Chapitre II, 1ère partie, "Le désert".

"On est comme si on naissait à nouveau, ici, dans une clairière, étouffé entre les arbres et couché tout de suite sur un lit de brindilles et de poussière, rongé par les faurmis noires. C'est pour cela qu'on marche sur cette route, peut-être, pour trouver le lieu de la naissance". (Trois villes saintes, page 11) (1)

"Parallèlement au mouvement, le temps se soudait par ses extrêmes, la durée s'incurvait et début et fin se confondaient, la sphère parfaite était établie". (Le Déluge, page 12) (1)

Volontairement choisies pour leur éloignement dans l'oeuvre de Le Clézio, ces deux phrases se rejoignent et s'appellent cependant parce qu'elles montrent toutes les deux le retour vers les origines ; "trouver le lieu de la naissance", "début et fin se confondaient", c'est ce qui est nécessaire pour obtenir la sphère parfaite, sphère aussi bien spatiale que temporelle.

Le premier jour de son aventure (après qu'il a aperçu la jeune fille à vélomoteur en même temps qu'il entendait la sirène hurler), François Besson, dans Le Déluge, est dans sa chambre ; il vient d'écouter la bande de magnétophone ; puis il est assis sur une chaise ; tout se passe comme s'il présentait la venue de sa mère, et qu'il la souhaitait ; il se trouve dans l'état du bébé qui se trouve bien au chaud et protégé dans le ventre maternel :

"Assis sur sa chaise, Besson sentit l'engourdissement le gagner, une peur, l'envie de s'enfouir au fond des tapis de feuilles pour hiverner". (Le Déluge, pages 68-69)

Les sensations du monde extérieur le pénètrent, malgré la protection des murs de la chambre ("A travers les remparts de la chambre, le ciel pesait lourd quand même", page 69).

Besson retrouve l'état du fœtus vivant dans un lieu clos mais éprouvant malgré tout les sensations diverses de l'extérieur.

(1) souligné par nous.

Une fois qu'il a rétabli cette relation première et fondamentale avec la mère, celle-ci frappe à la porte ; Besson se retrouve dans l'état du petit garçon auquel la mère vient donner des conseils et qu'elle veut aider. La mère de Besson est "une femme d'une soixantaine d'années" (page 69) ; la vie au foyer, ses occupations diverses, en fait le temps, tout cela l'a marqué :

"Elle avait un visage alourdi, fatigué, et ses cheveux gris étaient décoiffés" (page 69)

Nous apprenons dans le début de leur conversation qu'il est trois heures du matin ; la mère a donc veillé (ou dormi plus ou moins) et a entendu son fils. Elle entre entièrement dans son rôle de mère-protection : Besson devrait dormir, moins fumer, ne plus penser à ... (Josette ou Anna) ; et finalement la mère sent son fils lui échapper ; elle doit rétablir la relation :

"Si tu as besoin de quelque chose, demande-le moi" (page 71)

Or Besson désire peut-être secrètement et profondément retrouver la relation première avec la mère, mais il ne veut pas le dire ; il cherche seulement à l'éprouver, la ressentir ; les mots ne peuvent que fausser ou rompre la relation ; la conversation avec la mère est donc une conversation banale, ordinaire, entre une mère et un fils auquel elle tient :

"Maudite, maudite, soit la langue des hommes. Si elle n'avait pas existé, si elle n'avait pas trompé depuis des siècles, quel bonheur aurait été la vie". (page 64).

Ce refus du langage de la part de Besson (alors que la mère ne peut comprendre son fils que par l'intermédiaire du langage) montre que son rapport avec le monde, avec la vie doit être un rapport vécu directement, sans écran ; le langage, moyen traditionnel pour rompre la solitude et communiquer avec les autres (ou avec soi par l'intermédiaire des autres), est refusé : la chaîne de communication est brisée : Besson s'enferme en lui-même.

"Non, on se contentait d'être soi, seul dans une chambre fermée..." (page 65)

"Il était donc vivant, dans son corps, enfermé dans sa peau, face au monde dessiné pour lui" (page 67)

Besson : " était à l'intérieur de son petit dessin calme, cerné par un cadre" (page 66) (1)

En ce sens, ce n'est pas lui qui peut demander de l'aide ; la mère, c'est celle qui vient vers l'autre, qui essaie de comprendre. Elle veut à nouveau, comme lorsqu'il était petit enfant, s'occuper de François ; et ce dernier semble jouer le jeu ; dès que sa mère est sortie, il se met "à jouer à la vendetta entre les murs de sa chambre" (page 71).

Tout se passe donc comme si Besson refusait sa mère en tant que personne mais désirait la retrouver dans la configuration structurelle du monde qui l'entoure (la chambre ; désir de s'enfouir - d'hiverner ; la solitude).

Le sixième jour de son aventure, lors d'une conversation avec la jeune femme rousse, Marthe, Besson se met à parler de ses parents :

- du père : François ne donne que des détails tout à fait habituels et caractéristiques de la fonction de père ("homme très raisonnable", "du type sévère", "il a ses manies", page 146).
- de sa mère : ce n'est pas si facile de répondre et Besson hésite d'abord ; la mère c'est le siège des contradictions ; elle est à la fois désirée et refusée :

"Je l'aime à la folie, je la déteste, je la méprise, je crois en elle. C'est - C'est ma mère, quoi" (page 146)

Le rapport d'un fils avec son père ne peut être qu'un rapport simple (le père comprend ou ne comprend pas son fils, mais il n'y a pas d'échange possible) ; le rapport d'un fils avec sa mère est un rapport complexe, fait de tensions et de détentes ; chacun semble vouloir vivre au rythme de l'autre ; si l'un (le fils) rompt la communication, l'autre (la mère) est désemparée.

(1) souligné par nous.

Mais Besson demeure cependant chez ses parents, jusqu'à ce qu'il ait trouvé un nouveau poste ; ce qui représente un autre moyen de ne pas se séparer d'un monde clos : celui de la cellule familiale.

Le neuvième jour, après avoir quitté Marthe, Besson erre dans la ville et continue sa descente aux enfers qui le conduira jusqu'à l'aveuglement final. Tout le monde extérieur lui paraît hostile ; les fonctions premières (qui permettent de survivre) lui échappent ; il ne parvient pas à se nourrir :

"Mais la nourriture était hostile, elle glissait sur l'assiette, refusait d'être mâchée ou avalée" (page 191)

Alors qu'il semble échapper de plus en plus à sa condition d'homme, d'être vivant, l'environnement extérieur se métamorphose progressivement en structures sphériques.

Besson : "n'appartenait plus guère à l'espèce humaine" (page 192) ; il est un "avorton", il va être renvoyé "au néant" (page 192). D'adulte, il est revenu au monde de l'enfance, puis au monde du fœtus dans le ventre maternel ; à ce point précis de son histoire, il éprouve le passage de l'état de vie (premiers jours dans le ventre maternel) à celui de l'inconnu : il ressent ce passage sans pouvoir comprendre ce qu'il représente exactement ; au moment où il semble échapper au ventre maternel, pour remonter plus loin encore, tout le monde extérieur devient ventre maternel :

"Et se plonger tout tremblant d'espoir au sein de la solitude du jamais connu". (page 192)

Tous les éléments fondamentaux sont réunis : Besson est allongé sur un banc (près de la terre) ; il désire boire à la fontaine publique (l'eau) ; il regarde le ciel (l'espace - l'air) ; il fume une cigarette (le feu). Couché sur le banc, il est comme dans une "chambre imaginaire" (page 192).

que voit-il au-dessus de lui ? le ciel noir :

"La grande présence du noir était voûtée au-dessus de la terre, pareille à un dôme sans fenêtres".

"son immense toiture flottante plus opaque que la mer".

"enfouis dans sa robe, les astres étaient bercés selon sa mesure".

"La coupole noire les contenait tous".

"la sphère de l'eau sans eau"

"Voile de noirceur lent parapluie"

"Nuage obscur et lisse tout arc-bouté sur l'univers" (page 193)

Le monde limité et clos du ventre maternel semble avoir jailli de toutes parts et s'être transformé en ciel infini ; l'être humain, né d'un ventre maternel, y retourne finalement ; le ciel (la nuit) :

"attirant un à un les hommes dans le repos de son ventre, la noire maternelle". (page 193)

Au contact avec tout ce qui correspond au monde d'avant la vie humaine (l'eau, le feu, la terre, l'air), François Besson élargit le monde clos du ventre maternel en monde illimité de l'espace, dans la nuit ; le ciel noir n'est peut-être qu'une partie d'un immense ventre maternel, lui aussi clos et limité, à une échelle infiniment supérieure ; espérant remonter le temps (passage des premières minutes de la vie à la non-vie), Besson ne peut que prendre conscience d'un immense élargissement de l'espace que ses yeux ne pourront plus voir. C'est peut-être aussi cette impossibilité de voir qui conduit Besson à s'aveugler.

Le douzième jour, juste avant de s'aveugler, Besson est à nouveau enfermé dans un monde clos : celui du temps ; il semble s'être arrêté ("sans possibilité d'avancer ou de rétrograder", page 297).

"Il fallait que cela se passe. Tel un mouvement dont l'action se remonte d'elle-même jusqu'au noeud initial et final, la vie de Besson était tournée vers ceci" (page 247) (1)

(1) le mot souligné est en italiques dans le texte de l'auteur.

Besson cherche à échapper à l'angoisse de se retrouver devant "le noeud initial" :

"pour se détourner, il essaya un moment de faire renaître les souvenirs" (page 247)

Quelles images voit-il ? Les photographies de l'enfant, de la mère "qui tenait dans le creux de son bras droit une minuscule poupée grimaçante et chauve" (page 247). Puis la réalité se confond avec le rêve : il voit "le placard aux araignées", "la pièce close des rêves anciens", "le gouffre marin", "le trou noir", "le ventre de volcan", "la caverne, coeur de cathédrale de braise" (pages 247, 248).

Le temps s'est complètement dilaté : non seulement la durée de vie de Besson mais la chronologie officielle (le jour, le mois, l'année). Au moment où il reçoit l'éclat aveuglant du soleil et qu'il laisse ses yeux ouverts, il sait que :

"l'éternel est là ; non pas caché, mais omniprésent. Non pas recouvrant tout, mais à l'intérieur, au centre du centre du temps" (page 249)

Le passage de l'état de vie à l'inconnu ne s'est pas élargi dans la conscience de l'espace (de la nuit, des étoiles), mais s'est concentré sur un point, un noeud, qui se trouve au centre, à l'intérieur ; François Besson semble ne pas être sorti du ventre maternel :

- du point de vue temporel, il est remonté jusqu'au moment où la vie est déjà de la vie mais à la limite de l'inconnu (il ne peut, comme Naja Naja dans Voyages de l'autre côté, aller de l'autre côté).
- du point de vue spatial, il passe sans cesse du ventre maternel (tel qu'il pouvait y être dès sa propre conception), clos, limité à un ventre maternel immense, infini, celui du ciel avec les étoiles et la nuit.

Si François BESSON recherchait le "noeud initial et final" (Le Déluge, page 247), Adam Pollo dessine un monde "selon une cryptographie dont la clé est imminente" (Le Procès-Verbal, page 202) et Naja Naja se situe constamment aux limites des choses et des événements (Voyages de l'autre côté). Ce noeud est situé quelque part entre la vie et la non-vie ; sa recherche suppose une remontée dans le temps de la vie, dans le ventre maternel, remontée à la fois spatiale et temporelle. Mais inversement, nous pouvons remarquer que certains lieux de la ville représentent en quelque sorte une métaphore de ce ventre maternel : c'est par exemple Hyperpolis, dans Les Géants.

Tous les personnages (La Jeune Fille Tranquilité, Bogo le Muet, le jeune homme Machines, ~~mais aussi~~ le lecteur et l'auteur) vivent dans cette ville d'Hyperpolis qui est comme une vaste mère ; retrouvant la relation entre Besson et sa mère, dans Le Déluge, ils sont à la fois attirés et repoussés par cette mère-ville ; ils vivent une contradiction profonde et fondamentale : ils veulent échapper à la ville, mais, dans le même temps, ils ne peuvent qu'y demeurer :

"Libérez-vous, oui, libérez-vous. Mais de quoi ?" (Les Géants, p.22)

Se libérer de la ville, c'est à la fois se libérer de la vie (de la mère qui a donné naissance à la vie) et de la mort (la mère donne naissance à une vie qui, impertubablement, va vers la mort) ; mais la vie ne peut se faire que dans la ville (rappelons que les personnages de Le Clézio ne décident jamais de se réfugier sur une île déserte et de vivre autrement) , se libérer de la vie et de la mort, c'est entrer dans une solitude fondamentale (ou retrouver une solitude fondamentale).

"Il y avait d'abord la solitude, la solitude immuable derrière la multitude mortelle comme la grande nuit primitive derrière cette nuit dense et basse sous quoi guettait la ville déserte, pleine d'espoir et de haine" (1)

Espoir et haine, chez les personnages du roman de Malraux, désir et fuite chez ceux de Le Clézio, nous retrouvons les mêmes sentiments contradictoires.

(1) André MALRAUX : La Condition humaine, éd. du Livre de poche, page 46.

Tous les personnages des Géants se retrouvent dans Hyperpolis :

"Ce qui est important, ici, c'est la blanche Hyperpolis qui brille au soleil, avec ses quatre parkings de goudron autour d'elle" (page 35).

"Le Supermarché Hyperpolis est immobile à l'embouchure du fleuve comme une baleine échouée. Les quatre parkings autour d'elle sont des dessins blancs en forme de rectangle, et des flèches jaunes" (page 36).

C'est la terre qui a nourri le sol sur lequel le Supermarché Hyperpolis a pu être construit (depuis quand, depuis toujours, le lecteur, mais aussi les personnages, ne le savent pas) ; en effet l'édifice repose sur un "terrain d'alluvions" ; comme la mère nourrit l'enfant qui se développe dans son corps, c'est la terre (les alluvions apportées par le mouvement de l'eau) qui a nourri cet enfant bizarre et monstrueux : le Supermarché. Devant une telle construction, Bogo le Muet, le petit garçon, se sent encore plus diminué ; il retrouve la position foetale :

"chaque fois qu'il arrivait devant Hyperpolis, il cherchait un endroit pour s'asseoir" (page 37)

C'est presque une position de respect devant cette construction-mère, blanche, constamment lumineuse, construction artificielle qui a repoussé les limites de la nature :

"Il n'y a pas d'arbres. Il n'y a pas d'eau. S'il y avait des forêts et des fleuves, on serait sauvé. Mais il n'y a que ces plaques de bitume, de béton, ces plaques de galets, et cette plaque d'eau salée aux vagues dures". (page 39)

Hyperpolis, c'est aussi le point central du monde, le noeud éternel, ce vers quoi l'individu tend à s'approcher, en sachant qu'il est près de la mort :

"C'est le centre du monde enfin visible, et les bords de la terre remontent vers lui comme les bords d'un grand entonnoir" (page 39)

Hyperpolis, c'est le soleil installé sur la terre ; la lumière aveuglante et meurtrière mais nécessaire à la vie.

Bogo le Muet ne sait plus s'il se trouve dans l'espace clos du Supermarché ou dans l'espace infini du soleil ; la lumière l'entoure de toute part ; le petit garçon est comme enfermé dans la lumière :

"Il nage dans la lumière, vers elle, il remonte le long des rayons invisibles et s'étend dans la chaleur, et disparaît du côté de l'étoile. Le regard est posé sur sa face, sur sa poitrine, sur le nombril de son ventre" (page 40).

La vie est contenue entre une naissance (dont on a perdu l'origine) et une mort (encore hypothétique) ; toute l'histoire des personnages des Géants est située quelque part entre la naissance et la mort, ce que résume l'inter-chapitre suivant :

3		san		naissance
4		shi		mort

(page 43)

La jeune fille Tranquilité va pénétrer dans le supermarché Hyperpolis ; elle se tient devant la grande porte,

"une sorte de trou noir dans le genre d'une bouche de chien édenté" (page 45)

C'est l'entrée de ce ventre de la ville ; à côté de la clarté aveuglante de l'extérieur, c'est la couleur noire qui représente l'entrée du bâtiment ; c'est l'inconnu, un monde à découvrir, comme peut l'être le sexe féminin ; c'est la possibilité de naissance (lors de l'acte d'accouplement) et c'est l'existence de la mort (le trou noir, le vide qui accompagnent la mort). Pour montrer aux visiteurs que c'est bien l'entrée du Supermarché, des indications recouvrent le sol :

"Sur le sol, sous ses pieds, il y avait des signes peints en jaune, des flèches qui montraient la porte, des chiffres et des lettres" (page 45)

Entrer dans le supermarché, c'est passer d'un état à un autre, c'est passer de l'autre côté et découvrir la fascination.

La jeune fille Tranquilité "entra brusquement dans la zone d'ombre. Alors le trou noir de la porte, maintenant gigantesque, devint gris-rouge, puis blanc" (pages 45-46)

Pénétrer dans le Supermarché, c'est faire le chemin inverse de celui de la naissance : c'est retourner dans le ventre maternel :

- le dehors (lumière blanche - aveuglante)
- le passage (gris-rouge - couleur du sang - ouverture gigantesque)
- l'intérieur (blanc - le monde extérieur apparaît comme artificiellement reconstruit, puisque l'enfant perçoit l'extérieur mais comme déformé par l'écran que constituent les parois du ventre maternel).

L'intérieur du supermarché semble vouloir reconstituer la voûte céleste.

"Au-dessus d'elle, au-dessus de tout le monde, il y avait un plafond immense, qui couvrait Hyperpolis. Il tenait en équilibre sur des colonnes de béton blanc, lointain, lourd, gonflé, pareil à une voûte d'épais nuages" (page 46).

Tels des éclairs, les tubes de néon envoient la lumière ; la jeune fille Tranquilité voit toutes sortes de couleurs, de formes, de miroirs, de vitres, de lumières artificielles qui l'agressent :

"Elle marchait sur le sol vers le fond d'Hyperpolis, et elle essayait de ne rien voir" (page 47).

L'intérieur de l'édifice engendre la solitude : les gens marchent sans se voir ; seuls la regardent les yeux des caméras de surveillance. La jeune fille Tranquilité va retrouver son amie qui travaille dans le service "information" du Supermarché ; docilement enfermée, son amie est à l'intérieur du supermarché et dans :

"une sorte de kiosque de matière plastique blanche, qui flottait au-dessus du sol comme une montgolfière" (page 48).

petit corps dans le ventre maternel et à la fois étoile dans le ciel.

Entrer dans le Supermarché Hyperpolis, c'est entrer dans un lieu aux nombreux pièges, un lieu de mort risquée à chaque instant ; la jeune fille Tranquilité veut dire aux gens :

"Attention ! Attention ! Il y a des pièges ! On a piégé les couleurs, les bruits, les musiques, les formes ! On a piégé la lumière ! On a piégé les désirs ! Attention." (page 51)

Comme l'araignée attirant l'insecte dans la toile qu'elle a tissée, le Supermarché, avec tous les objets qu'il contient, attire les gens qu'il va ensuite annihiler en tant qu'individus conscients ; les gens sont enfermés dans un immense piège duquel ils ne peuvent sortir intacts : boîtes de toutes les formes et de toutes les couleurs, berlingots de lait, tubes, paquets, "jungle multicolore" (page 52) ; ils empilent tout cela dans des chariots, mais il est trop tard ; ce ne sont pas eux en fait qui saisissent les objets, la marchandise ; celle-ci :

"se collait d'elle-même à leurs mains, elle attirait les rayons des yeux et les doigts des mains, elle entraît directement dans les bouches, traversait très vite les tubes digestifs" (pages 52, 53).

Hyperpolis, c'est ce corps immense dans lequel se promène la jeune fille Tranquilité :

"Un cerveau aussi"..... et elle "circulait le long de ses méandres à l'intérieur du labyrinthe des circonvolutions"
(page 53)

Dans ce corps, l'individu est oppressé, digéré ; "C'était cela l'horreur" (page 57) ; de plus, il n'y a plus de repère chronologique ; à l'intérieur d'Hyperpolis, le temps semble s'être arrêté ; il n'y a rien pour indiquer le temps ; c'est l'éternité ; le plafond, tout comme le ciel, ne change pas ; il a toujours été et sera toujours le même. Grâce à ses caméras et à ses microphones, Hyperpolis enregistre et contrôle toute cette vie intérieure, comme le fait la mère qui ressent tous les mouvements du bébé qu'elle porte en elle.

Il est impossible de se cacher à l'intérieur d'Hyperpolis ; la lumière est partout, l'ombre n'existe pas ; les individus sont comme enfermés dans la lumière, qui les démasque, partout où ils se trouvent :

"Les regards de la lumière indécente viennent vous trouver, où que vous soyez. Peut-être, quand il fera nuit... Mais il n'y a jamais de nuit" (page 111) (1).

Les corps, pris dans le ventre d'Hyperpolis, ressentent toutes les agressions dans la douceur ; elles sont amorties par "les plaques de celluloïd" "les moquettes, les métaux polis, les verres polis, les peintures laquées" (page 112). Les portes et les vitres sont aussi des pièges ; elles ne laissent pas passer la lumière ; ce sont :

"des panneaux teintés que la lumière du dehors ne traversait pas" (page 58)

La douceur de cet environnement est en fait une violence ; elle pénètre partout et tout ; toutes les agressions du monde sont concentrées dans la douceur d'Hyperpolis :

"Quand on est à l'intérieur d'Hyperpolis, c'est comme si on était à l'intérieur de l'univers" (page 112)

Tout se passe comme si l'enfant, encore protégé dans le ventre maternel, ressentait et connaissait toutes les agressions qu'il trouvera plus tard sur la terre, lorsqu'il sera devenu adulte ; toute la violence du monde est concentrée dans la douceur du ventre maternel : guerre, suicides, incendies, viols, pouvoir des maîtres. Dans Hyperpolis, les corps sont devenus des particules qui n'ont plus de volonté ;

"Les corps humains flottent dans le vide, particules sans frein" (page 112)

Le jeune homme Machines peut errer comme il le veut dans Hyperpolis, puisqu'il est chargé de rapporter les chariots vides et abandonnés.

(1) souligné par nous.

Il est cependant intégré au monde intérieur d'Hyperpolis :

"Il travaillait sous le dôme lui aussi, et la lumière électrique illuminait son uniforme blanc, son visage blanc et ses cheveux noirs"(page 137)

Mais son travail est un travail de Sisyphe ; il traverse continuellement la salle pour retrouver les chariots qu'il conduit ensuite dans le Supermarché. Ce travail répétitif anéantit le temps : le jeune homme Machines vit et travaille éternellement, sans se soucier des autres et du reste du magasin. Les chariots sont ses seuls amis, les seuls objets qu'il connait vraiment et avec lesquels il puisse parler ; il les connaît tous, leurs défauts, leurs qualités. Le jeune homme Machines aime bien aussi regarder les portes automatiques ; c'est extraordinaire car la porte n'a pas de poignées ; l'individu ne peut rien sur elle ; elle doit fonctionner; dès qu'il est entré dans le magasin, l'individu est prisonnier ; les maîtres peuvent décider de bloquer le mécanisme.

Quand la porte était fermée, "c'était assez effrayant, parce que les deux grandes vitres étaient serrées l'une contre l'autre, unies par un joint de caoutchouc absolument hermétique. Les deux battants ne laissaient rien passer, ni l'air, ni l'eau, ni la lumière" (page 143).

C'est parce qu'il ne peut partir avec la jeune fille Tranquilité que le jeune homme Machines décide de brûler Hyperpolis et que tous les deux sont arrêtés et interrogés.

L'interrogatoire de la jeune fille Tranquilité se passe dans le coeur même d'Hyperpolis (1), dans des lieux que la jeune fille ne connaît pas ; pour y accéder, il faut marcher longtemps dans un véritable labyrinthe de couloirs :

"On était ici au sommet du dôme, au plus haut d'Hyperpolis, si haut qu'on ne devait plus être très loin des nuages"
(page 268)

Après l'interrogatoire, la jeune fille Tranquilité est conduite dans une cellule blanche, "aux alentours du centre de la toile d'araignée"(page 286)

(1) cf chapitre II, 2è partie.

À toute l'agressivité du monde concentrée dans ce lieu clos qu'est Hyperpolis, Jeune Homme Hogan semble échapper, dans son éternel voyage sur la terre, dans sa déambulation perpétuelle (Le Livre des fuites)

Les lieux sont multipliés, les trajets sans fin, la course presque éternelle ; Jeune Homme Hogan ne considère-t-il pas le monde comme un immense ventre maternel duquel il ne pourra jamais sortir ? Les villes se succèdent ; chaque ville nouvelle dans laquelle il arrive ressemble à la ville qu'il vient de quitter ; en ce sens la terre entière ne peut plus faire l'objet de nouvelles découvertes ; elle est devenue un lieu clos ; chaque partie de ce corps immense ressemble aux autres parties, le voyage réel de Jeune Homme Hogan est aussi inutile que le voyage intérieur du personnage enfermé dans une cellule (par exemple, Adam Pollo enfermé dans la cellule de l'Hôpital psychiatrique, dans Le procès-verbal) ; aussi inutile puisque aucun des deux personnages ne peut en sortir.

Le personnage ne peut plus qu'essayer de remonter le temps, redevenir enfant ; tout le roman Le procès-verbal peut alors être considéré comme une recherche de la naissance, du noeud initial ; nous remarquerons que Pollo a vécu par la violence la scène de l'amour primitive que ses parents ont connue et qui a donné naissance à lui, Adam Pollo ; c'est au contact de la terre, mouillée par la pluie, que Pollo a violé Michèle :

"Hein, et quand tu as été nue, je t'ai fixée sur le sol,
les pieds contre le tronc de l'arbre, la tête en plein
sous la pluie, et j'ai tenu tes poignets dans mes mains
et tes genoux dans mes jambes" (page 39, Le Procès-Verbal)

Pollo fait le récit de ce viol à sa propre victime peut-être pour essayer d'avoir encore mieux conscience de l'origine de sa propre vie : vie née du hasard, de la violence, de la souffrance ; il est alors à la fois attiré par sa propre mère et la repousse car elle ne peut le comprendre.

Les lieux que recherchent Pollo sont des lieux qui tendent à remplacer le ventre maternel duquel il n'aurait peut-être, non seulement, jamais voulu sortir, mais encore dans lequel il n'aurait jamais désiré être conçu.

Pollo se réfugie dans une villa abandonnée par ses occupants, afin de retrouver la sécurité initiale ; mais il craint d'être découvert ; en effet il s'agirait, pour lui, d'une sorte de nouvelle naissance, ce qu'il refuse absolument ; quand il voit Michèle arriver, avant de la reconnaître, il est donc dans la situation de la bête traquée par le chasseur et qui craint d'être découverte :

"rassuré, il quitta son poste d'observation, et se rassit dans la chaise longue" (page 59).

Adam Pollo erre librement et sans crainte dans les rues de la ville, mais lorsqu'il est enfermé dans la chambre de la villa, ou dans la cellule de l'hôpital psychiatrique, il craint qu'on ne vienne le chercher ; il s'agit d'une véritable psychose de la scène de la naissance ; il ne pourrait transgresser cette scène initiale que de deux façons :

- où il erre sans cesse, comme Jeune Homme Hogan, dans Le livre des fuites, à travers le vaste monde.
- où il demeure à jamais enfermé dans une chambre.

Le procès-verbal et Le livre des fuites constituent en ce sens les deux faces d'une même attitude de base : attitude qui vise à refuser la répétition de la scène de la naissance ; dans Le procès-verbal, Pollo adopte la deuxième solution ; il vivra enfermé à jamais ; alors seulement il est heureux , protégé ; il ne connaît plus l'angoisse ; il est bien obligé de parler avec le docteur et ses étudiants, mais ses paroles sont si incompréhensibles (pour eux) que le lecteur se doute bien que Pollo est condamné à mourir dans l'hôpital psychiatrique ;

"Il était enfin, maintenant, à l'ombre ; assis au frais dans une petite chambre propre, que l'orientation vers le Nord protégeait hermétiquement du soleil." (page 257) (1)

(1) souligné par nous.

L'adverbe enfin montre bien le caractère définitif de la situation d'Adam Pollo ; il peut espérer que personne ne viendra le chercher dans cet hôpital psychiatrique ; alors que Jeune Homme Hogan, dans Le livre des fuites, ne peut prendre conscience de cette possibilité d'un arrêt, pour lui la vie ne peut què se traduire dans et par une fuite éternelle vers l'inconnu ; il ne pourra jamais dire "enfin".

Or, comment Adam Pollo pourrait-il être compris de sa mère, en tant que personne , alors qu'il refuse la naissance, sa propre naissance ? ; la mère de Pollo est aussi démunie que celle de François Besson. Mais elle est la dernière personne qui aurait la possibilité d'approcher vraiment son fils ; il ne peut rien attendre d'elle alors qu'elle est prête à l'écouter, à le comprendre ; le problème de Pollo se situe justement à l'endroit où une mère ne peut avoir de problèmes ; à cet endroit précis qui signifie qu'elle peut être mère , qu'elle a, comme Lalla, dans Désert, enfanté ; c'est cette situation initiale, fondamentale, qui angoisse Pollo. Comment pourrait-il en parler ? Certainement pas en se confiant à celle qui l'a conçu et de laquelle il n'aurait jamais voulu sortir.

Le ventre maternel représente donc une métaphore de la sphère, du lieu clos, mais cette sphère (ou ce lieu clos) est, elle aussi, une métaphore du ventre maternel ; le passage se fait sans cesse de l'un à l'autre ; le lieu clos, par exemple la chambre (si fréquente dans les romans comme dans les nouvelles de l'auteur), c'est le lieu qui ne change pas, qui semble éternel :

"Tout le reste n'est que chimère. Il n'y a pas de pays étrangers. Il n'y a que ma chambre, ma chambre que je possède bien, où je suis bien. Où les aventures et les voyages commencent et se terminent" (page 60).

écrit l'auteur dans l'essai L'Extase matérielle

Le retour d'abord au monde de l'enfance (1) , puis au monde maternel ne constitue-t-il pas un désir de retour à l'intérieur ?

(1) cf ch. VI

"L'ambition véritable rejoint finalement
Ne rien posséder est une fascination. Etre le plus nu
possible, être tourné vers l'intérieur, ne pas s'atta-
cher aux choses terrestres, voilà ce qu'il faudrait être
capable de faire" (page 72, L'Extase matérielle)

S'il est un personnage qui rejoint cette "ambition véritable" dans ses actes, c'est Lalla, la jeune fille de Désert ; elle ne possède jamais rien ; continuellement en mouvement, elle ne s'attache pas aux "choses terrestres" ; elle est le seul personnage à aller vraiment de l'avant ; non pas comme Jeune Homme Hogan qui s'enferme involontairement dans une fuite éternelle (Le livre des fuites) ; mais dès qu'elle sait qu'elle est enceinte du berger Hartani, elle décide qu'elle doit faire vivre cet enfant ; n'est-elle pas une nouvelle Marie de notre siècle ? Lalla ne s'arrête que provisoirement dans des lieux divers ; comme Naja Naja (Voyages de l'autre côté), elle peut aller partout, même dans la souf-france et l'angoisse, particulièrement lors de son séjour à Marseille.

Lalla ne cherche pas, comme Pollo, à retrouver la scène de la naissance, de sa naissance ; elle se donne, comme but prioritaire de sa vie, la répétition de cette scène de la naissance, car c'est elle qui veut enfan-ter. Elle est l'un des rares personnages des romans de l'auteur, à accepter sa propre naissance et à ne pas désirer y revenir. S'il y a retour sur le lieu de la naissance (le désert) il n'y a pas remontée du temps. C'est pour cela qu'elle est la seule femme à mettre un enfant au monde.

Le Clézio crée ainsi une figure féminine qui s'oppose à tous ses autres personnages ; dans Désert, il ne s'agit pas de remonter vers le mythe des origines, il s'agit de survivre ; si les hommes bleus ont été massacrés si les frères de race de Lalla sont exploités et voués à la mort (à long terme) dans les bidonvilles des grandes villes, Lalla doit donner nais-san-ce à la vie ; elle représente la lutte pour la vie, sans laquelle il ne resterait plus que la matière minérale ou végétale.

Lalla (et sa version mythique qu'est Naja Naja dans Voyages de l'autre côté) ne devient pas une mère, mais la mère, sorte d'archétype de ce personnage qui permet à la vie de survivre.

A côté d'elle, tous les autres personnages sont sur le chemin de la remontée vers leur propre naissance ; tout se passe comme si ils refusaient leur naissance ; ils veulent retrouver le noeud initial ; le passage entre la non-vie et la vie dans le ventre maternel ; c'est pour cela que le lecteur peut lire dans l'oeuvre de Le Clézio de nombreuses métaphores de ce lieu clos, le ventre maternel. Cependant la remontée ne semble pas s'arrêter là ; ce monde clos initial s'élargit et représente une étape vers un monde pré-humain, le monde minéral et végétal :

"Rien, rien ... Je ne peux pas t'expliquer. J'étais déjà arrivé au végétal... Aux mousses, aux lichens. C'était tout près des bactéries et des fossiles. Je ne peux pas t'expliquer"
(pages 76-77)

dit Adam Pollo à Michèle, dans Le procès-verbal.

IIème PARTIE : LE MONDE PRE-HUMAIN

La remontée vers le monde pré-humain se caractérise, de la part des personnages, par un refus de l'humanité et par un essai d'intégration dans le monde animal, puis végétal et minéral. Il ne s'agit pas d'une progression chronologique ; les trois mondes sont étroitement imbriqués dans leur opposition au monde humain.

Des la première page du Procès-Verbal, Adam Pollo nous est présenté comme quelqu'un qui est plus proche de l'animal que de l'être humain ; une sorte d'instinct de conservation l'a emporté sur la pensée réflexive ; il doit survivre dans cette chambre de la villa abandonnée :

"Il était comme ces animaux malades qui, adroits, vont se terrer dans des refuges, et guettent tout bas le danger, celui qui vient à ras de terre, se cachent dans leurs peaux au point de s'y confondre" (page 12).

Tel l'animal traqué par les chasseurs, il ne peut compter que sur ses propres ressources pour échapper à ceux qui pourraient venir le chercher. La situation de la ville l'aide en ce sens puisque, même s'il ne voit pas tout le paysage (à cause des arbres, des poteaux télégraphiques), il embrasse dans son champ de vision un secteur assez large, jusqu'à la route et la mer, qui lui permet de ne pas être surpris par un visiteur éventuel.

En ce lieu, "fier de n'avoir plus grand chose d'humain" (page 19), il guette et vit, dans le sens biologique du terme : boire - manger - dormir . La nature environnante, les gens sur la plage, les animaux, tout lui est hostile et vu comme un ennemi potentiel :

"A mesure, il se ramassa dans son coin, prêt à bondir, à se défendre, dans l'attente de l'assaut suprême qui le ferait la proie de ces créatures" (page 22)

Adam Pollo adopte la même position de surveillance lorsqu'il est allongé sur la plage ; il se tient à l'extrémité, ce qui lui offre un panorama complet de la foule qui vient chercher les plaisirs de la mer ; quand il le peut, il se terre dans un coin d'ombre, ce qui lui permet de voir sans être vu.

Ou bien il "se tassa alors sur son tabouret" (page 54), ou "il prenait sa position de repli" (page 55) ; des expressions de ce type reviennent souvent dans la description de ce que fait Adam Pollo et montrent bien qu'il a dû définitivement s'exclure du monde des humains.

Michèle, son amie, ne peut comprendre cet état et, alors qu'ils sont tous les deux étendus dans un trou de rochers au bord de l'eau, elle interrompt sa contemplation et le compare à un cadavre ; c'est justement ce que Adam Pollo ne veut pas être ; il ne peut expliquer à Michèle qu'il est parvenu à un état "tout près des bactéries et des fossiles" (page 77). C'est dans "sa volonté de pureté" (page 76) qu'il accède à ce stade du végétal et du minéral :

"Il se centrait au milieu de la matière, de la cendre, des cailloux, et peu à peu se statufiait" (page 75) (1)

"Comme une graine, tout à fait comme une semence d'arbre, il se dissimulait dans les fissures du sol, et attendait, béatifié, que quelque eau le germe" (page 75).

A cet instant précis, il a rompu avec la vie humaine ; il erre quelque part entre la vie et l'absence de vie ; mais il refuse l'état de cadavre qui s'accompagne de décadence, de pourriture :

"Adam semblait le seul à pouvoir mourir ainsi, quand il le voulait, d'une mort propre, cachée ; le seul être vivant du monde qui s'éteignait insensiblement, non pas dans la décadence et la pourriture des chairs, mais dans le gel minéral" (page 76) (1)

(1) souligné par nous.

Le corps mort, après sa décomposition, retourne à la terre, mais n'est plus corps ; le caillou (le minéral) reste indéfiniment le même, ne voit pas sa structure se détruire ; seul dans l'amas des cailloux, il accède à l'éternité, à l'intemporalité ; tel le rocher sur la côte, Adam Pollo erre partout, "vaquait partout", "seul dans cette étendue de minéral". (page 185).

Finalement, lorsque Pollo a perdu le contact avec les étudiants et le docteur, dans les explications de ses actes, à l'hôpital psychiatrique, il est parvenu au stade de la vie pré-humaine :

"un rien, sa mâchoire de prognathe, son front perlé de sueur, et peut-être ses yeux triangulaires, servaient à le métamorphoser en créature préhistorique". (page 311).

Si Pollo se trouve, à la fin de son aventure, dans la situation du début, c'est-à-dire enfermé dans une chambre, lieu clos, il a par contre transcendé le devenir historique, il a dominé le temps, prenant conscience de la précarité de la vie humaine sur la terre ; en avance sur les autres, il a atteint ce point du futur qui renvoie aux origines, à la matière minérale ; il prend en fait conscience, sans parvenir à l'expliquer aux autres, que la vie n'est qu'une vie possible et éphémère, née de la matière et qui y retourne.

C'est en ce sens que Maurice Nadeau a pu écrire que l'oeuvre de Le Clézio est apparue :

"après que Samuel Beckett eut cerné la vraie question : celle du difficile passage qu'on appelle la vie et qui n'est que l'histoire d'une progressive déchéance vers l'annihilation totale..."

(1) (2)

Le Déluge, roman de "la hantise de la mort" (3), en est l'illustration exemplaire :

"Le Clézio montre ici une fois de plus ses dons de visionnaire. La hantise de la mort personnelle, individuelle, qui pourrait s'accompagner d'indifférence pour le sort du genre humain en général est au contraire renforcée par cette attente d'une nouvelle Apocalypse"

(1) Maurice Nadeau : Le roman français depuis la guerre, éd. de 1970, collection Idées, page 221

(2) souligné par nous.

(3) Maurice Nadeau : op.cit. page 226

(4) idem, pages 226-227

Ce n'est pas sur les treize chapitres relatant les treize journées de la vie de François Besson qu'il nous faut à présent nous attarder, mais sur les deux chapitres extrêmes du livre, qui jouent le rôle de prologue (pages 9 à 46) et d'épilogue (pages 263 à 283).

"L'annihilation totale" pour reprendre la forme de Maurice Nadeau, elle est présente avant l'histoire de Besson et cette histoire même nous y reconduit ; roman de l'eau (de la pluie) et de l'absence de soleil (alors que la plupart des romans de Le Clézio sont baignés de lumière solaire), Le Déluge s'ouvre par une sorte de vision du commencement d'un monde :

"Au commencement, il y eut des nuages, et des nuages, lourds et noirs, chassés par quelques vents, retenus à l'horizon par une ceinture de montagnes. Tout s'obscurcit et les objets se couvrirent d'écailles régulières, pareilles à des lames d'acier, cottes de mailles, qui émiettaient, gaspillaient le peu de clarté qui restait encore" (Le Déluge, page 9)

Le monde était donc, primitivement, lumière et clarté ; puis tout s'est obscurci ; c'est ce qu'explique la formule "le peu de clarté qui restait encore" ; c'est un paysage de type lunaire que le lecteur se représente en pénétrant les premières pages du roman ; l'immobilité en est la caractéristique principale ; tout est figé ; le mouvement ne peut rien devant cette espèce de glaciation :

"Le mouvement faussa petit à petit.... il s'épuisait à retarder les attaques du gel total, de l'immobilité à caractère éternel, ... qui pénétrait au coeur de la matière, annihilait les origines même de la vie" (page 9).

Le paysage, "curieux désert glacial" (page 9), s'est figé dans un instant qui englobe l'éternité ; tous les éléments de vie, dans un tel paysage, sont déjà morts, parce qu'ils contiennent leur propre mort :

"dès le commencement du jeu, le monde avait cessé d'être et d'avoir été" (page 11)

La mort pénètre à l'intérieur de ses parties ; fissures, désagréations qui semblent le laisser intact, le minent en fait de l'intérieur ; le paysage "s'ébranlait, se gerçait" (page 16) ; "le chaos était exhibé, la désintégration était parfaite" (page 20).

Dans ce monde d'immobilité et de désintégration intérieure, vit l'homme ; à peine né, il est déjà sur le chemin de la mort :

"Il était en train de mourir là, imperceptiblement, sans regrets, et totalement seul" (page 23) (1)

Il vit dans un monde qui ressemble à une photographie, vision fugitive de l'instant, et y reste collé :

"Impossible de fuir ; chaque chose et chaque être était capturé par surprise, en plein vol" (page 13)

"D'autres êtres humains, ou des animaux, doux et calmes, s'étaient immobilisés dans leurs postures familières, dans leurs villas, sur les devants des portes, près des vitrines" (page 24).

François Besson est devenu (ou redevenu) lui aussi matière, il est "pareil à une montagne de gel dérivant" (page 30) ;

"Besson, figé, l'air d'une statue exotique, regarde droit devant lui et ne voit que ce mal" (page 31).

Son corps a perdu toute intériorité ; il est devenu le bois noir de la statue ; il n'y a plus de traces de vie organique sous sa peau ; il est lisse "comme un caillou" (page 31).

Et le monde, autour de lui, est demeuré immobile et calme ; monde de paix, il contient en lui-même son propre contraire :

"Même, peut-être était-ce là le véritable calme , l'unique paix possible : dans la violence et le désespoir" (page 34)

(1) souligné par nous.

Mais, sourdement, la guerre (celle que l'auteur décrira dans le roman du même nom) apparaît, à l'intérieur des choses ; elle signifie le retour à l'âge pré-humain :

"L'homme s'amenuise de plus en plus. Il est en route vers le végétal avant d'aller vers le minéral" (page 39)

Les treize journées de la vie de François Besson (à partir du moment s'où s'est produite la coordination du passage de la jeune fille à vélomoteur et du bruit de la sirène) , ce sont les journées de la désintégration progressive du monde, de la mort, du retour au néant, à l'immobilité du début.

Ce que nous pouvons appeler l'épilogue, c'est un retour au prologue, au commencement ; le temps s'est incurvé et replié sur lui-même ; rien n'a existé :

"De l'autre côté de la barrière de la nuit, maintenant ; il se peut que la mort soit proche, maintenant ; cette mort seule et pluvieuse qui va envelopper toutes les choses de son mince voile de cendre" (page 263).

La ville n'est plus que désert, isolement, solitude ; les personnages se sont statufiés ; le narrateur (François Besson, je) est devenu roc :

"Je suis enraciné sur un immense panneau de montagne, dans la chaleur de l'été, et la pierre m'entoure de toutes parts" (p.264).

Tout se passe comme si rien ne s'était passé ; les personnages n'ont pas bougé, les voitures n'ont pas roulé, les avions n'ont pas volé :

"mais vous êtes demeuré à la même place, vous n'avez jamais bougé" (page 265).

La mort, c'est cette pétrification, ce retour à la matière minérale qui abolit le temps ; la terre va vous engloutir, après s'être entrouverte, vous qui "êtes BESSON" (page 266)

Après la mort, la solitude élémentaire règne à nouveau ; tout est figé :

"Il n' y a plus rien qui passe, actuellement, plus rien qui bouge" (page 281)

La ville immobile ressemble à une "grande flaque" (page 282) ; la ville, "c'est la photographie de la mort" (page 282). A partir de là pourra peut-être renaître une vie nouvelle ; cette vision d'Apocalypse est une reprise de la naissance de la vie ; la sphère parfaite s'est réalisée ; seul demeure un chat qui miaule "sur l'immense et triste étendue des toits de zinc" (page 283). L'auteur aurait pu, dans un sens d'inachèvement et de retour aux origines, terminer le roman par des points de suspension.

L'engloutissement de la terre, c'est aussi ce qui arrive à Bea B, à la fin de La guerre, lorsqu'elle disparaît dans les couloirs du métro. Cela fait plusieurs jours qu'elle erre dans la ville, recherchant peut-être inconsciemment cette fin :

"Elle avait exploré les cafés, les parkings, les terrains vagues, les usines, les églises, les magasins, les aéroports".
(La Guerre, page 276).

Puis elle s'engouffre, se laissant emporter par le courant de la foule, dans "une sorte de bouche ouverte sur le trottoir" (page 277). Elle refait le chemin inverse de celui de la naissance ; pénétrant dans la terre (la terre nourricière, telle la mère), elle efface en un instant toute référence spatio-temporelle. Mais en même temps elle pénètre à l'intérieur d'une sorte de corps, dont la vie est invisible de l'extérieur ; une foule de gens, "les flots humains" se déplacent dans les galeries, comme le sang dans les veines, ou l'eau dans les galeries et rivières souterraines.

Bea B marche "le long du boyau", dans "l'espèce de grotte brumeuse" (p. 278).

Cette descente infinie sous la terre n'est pas sans rappeler la chute vertigineuse et angoissante que l'on peut faire en rêve ;

"La galerie descendait en entraînant sur elle-même. Elle s'enfonçait progressivement sous la terre, toujours plus profond." (p.278)

Descendre dans cette galerie, c'est matérialiser le passage de la vie à la mort ou à cet état indéfini, trait-d'union entre la vie et l'avant-vie ; il devient difficile de respirer ; le sol s'ouvre soudain et des escaliers apparaissent, qui s'enfoncent toujours plus profondément, dans cet "iguane géant" (page 279).

"Déjà on respirait difficilement, on haletait" (page 279)

Toutes les galeries, même si elles se divisent, se rejoignent finalement et conduisent vers le centre de la terre. La foule s'intègre à la matière de ce véritable volcan, fuyant en cela la guerre qui se déchaîne à la surface ; Bea B, au fur et à mesure de cette descente, perd son autonomie, son individualité ; elle disparaît au milieu de la foule.

Finalement, arrivée dans une "grande salle illuminée" (page 280), la foule (et Bea B) disparaît dans les wagons d'une rame de métro qui la conduit, peut-être plus profondément encore, vers l'inconnu :

"Il emporte ses séries de fenêtres jaunes à l'intérieur de la terre, il tournoie sur lui-même, il fait de grands cercles, il creuse, il s'enfonce mètre par mètre vers le centre de la planète, il cherche, mais il ne trouvera jamais de sortie" (page 283).

Bea B a atteint un point de non retour ; elle s'est définitivement éclipsée de ce monde où règne la guerre latente ou réelle ; elle a retrouvé la solitude et la protection du sein de la terre.

Or, comment l'auteur termine-t-il son roman ? Le chapitre final, qui suit cette descente aux enfers, pourrait s'intituler "re-naissance" :

"Le monde a commencé. Personne ne sait où, ni comment, mais c'est ainsi, il vient de naître" (page 284)

Le temps s'est à nouveau incurvé sur lui-même ; la fin des temps est une remontée aux origines :

"Aujourd'hui est à peine le début de l'ère primaire. Il y a de grands mouvements sur la terre" (page 284).

La sphère spatio-temporelle parfaite s' est réalisée ; Bea B est, elle-même, à nouveau en train de vivre sa naissance ;

"Au centre d'une grande place déserte, d'où commencent à sortir les pierres carrées, blanches, aux fenêtres étroites, il y a parfois une petite fille" (page 287).

Et le roman pourrait se replier sur lui-même et nous donner à lire sa première phrase :

"La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi" (page 7).

La guerre traduit la conception cyclique de la vie, telle que la pense l'auteur ; la fin des temps est un retour aux origines ; ce qui est commun aux individus qui vivent ce passage, c'est la solitude première et fondamentale.

Cette vision, tragique et angoissante, de la descente aux enfers, de la remontée vers le temps de la vie pré-humaine, est transcendée par le petit garçon de l'Inconnu sur la terre qui apprend au lecteur à savoir connaître cette terre, mère nourricière. Tout se passe comme si le petit garçon portait son regard sur une planète, où ne vivent encore ni hommes, ni femmes ; il nous montre un paysage hors du temps, à partir duquel la civilisation, telle une lèpre, a pu naître et se développer ; ou plus précisément, tout se passe comme si le petit garçon, pris lui aussi dans la foule qui parcourt les couloirs du métro, en compagnie de Bea B, était parvenu à ce centre inconnu au fond de la terre, qui ne serait qu'un éclatement, une explosion le propulsant sur les rivages d'un paysage régénéré (1). A partir de là, toutes les mythologies, et toutes les croyances sur l'origine de l'homme pourront naître et se développer.

Le regard du petit garçon est un regard innocent, c'est-à-dire le regard de celui qui observe le monde pour la première fois ; regard de celui qui aborde pour la première fois une contrée nouvelle ; regard qui s'attarde sur les beautés naturelles ; regard de cet enfant qui est à la fois dans le monde et qui englobe le monde ; il est assis sur le bord d'un nuage ; ses yeux sont "comme deux étoiles noires et chaudes" (L'Inconnu sur la Terre, page 8).

Alternent alors les chapitres montrant la découverte des éléments pré-humains fondamentaux : l'eau, le feu, la terre, l'air (ces chapitres s'intercalant à d'autres qui traduisent la vie, les vies, toutes les vies possibles). Mais la même recherche de la beauté anime cette découverte du monde :

"La beauté vibre et brille partout, sans effort, elle est complètement visible. Je sais qu'elle est en moi, et qu'il suffit de la laisser apparaître. Je ne veux rien connaître. Je ne veux rien interroger. Je ne veux pas laisser de marques, de traces ni de souvenirs. Je voudrais seulement que ma vie rejoigne cet extrême, et qu'elle se mêle pour toujours à la vérité : à la transparence"
(page 139) (2)

(1) Cela n'est pas sans rappeler les images finales du film de Stanley KUBRICK : 2001, l'odyssée de l'espace.

(2) le mot souligné est en italiques dans le texte de Le Clézio.

Regarder est extrême, c'est parcourir ce qu'il y a de plus beau, la beauté idéale de la lumière :

"Sur elle, maintenant il voyage, le petit garçon inconnu. Il s'est tourné vers le ciel, et très facilement il est parti le long des filins de lumière jusqu'au centre de l'espace" (page 316).

Le petit garçon aime bien observer le paysage dans son ensemble ; pour cela, il lui faut le dominer ; il recherche donc un grand rocher :

"Alors, quand il l'a trouvé, il monte au sommet du rocher et il s'installe" (page 188).

Puis il regarde, dans le silence et la solitude, tout autour de lui ; peut-être voudrait-il être lui-même le cerf-volant qu'il lance dans le vent ; le cerf-volant, s'est son regard qui parcourt tout le paysage : la chaîne de montagnes, la vallée et les champs, les maisons du village :

"C'est la chose la plus importante du monde" (page 190).

Le sommet du rocher forme le trait-d'union entre le paysage terrestre et le ciel ; de plus, la nuit, le petit garçon aime à repérer les signaux lumineux, les sphères de papier allumés par les autres enfants :

"Tout cela, se sont les signes du petit garçon inconnu, les messages qu'il envoie, lui et ses amis, à travers le ciel nocturne" (page 191)

Il communique de façon secrète avec l'infini, l'éternité, avec les étoiles qui brillent dans la nuit.

Le monde de l'infini, c'est le monde qui s'oppose à celui que peuvent regarder les yeux humains, le monde

"limité par les ouvertures des pupilles, par la quantité des terminaisons nerveuses de la rétine, et par le battement des paupières" (page 48)

"En dehors, étranger, danger" (page 48)

Les êtres humains qui vivent sur la terre ne peuvent pas être "les aventuriers de l'inconnu" (page 49) ; mais ils retrouvent cet infini en plongeant à l'intérieur d'eux-mêmes ; l'infini de l'espace intersidéral est en nous :

"Mais au-dessous d'eux, au-dessous de la peau, à l'intérieur des formes vivantes, à l'intérieur des objets aussi, au centre de tout ce qui est fermé sur soi-même et existe, il y a cette infinitude, cette éternité" (page 50) (1).

Il ne s'agit pas d'un refermement sur soi et d'une recherche d'un plaisir charnel; l'infini, l'éternité représentent :

"la racine de la vie, sa coquille, son lieu de naissance. Cet instant qui est le point zéro, ce départ qui est l'absence de toute distance, quand le chemin pas encore parcouru et le chemin qui a été parcouru soudain, ici, se rencontrent" (page 50).

La beauté qu'observe le petit garçon inconnu contient "l'infini interne" (page 51) ; la transparence, il la découvre au centre, dans les arbres, dans la goutte d'eau, loin des repères spatio-temporels artificiels créés par les êtres humains ; lorsqu'il regarde, assis sur la balustrade d'un pont, les voitures qui roulent sur l'autoroute, tout est devenu pureté originelle, comme si le monde venait de commencer, comme si tout ce qui s'est passé avant n'était qu'un rêve. La contemplation de l'éternité conduit le petit garçon inconnu à la case départ de la vie.

C'est pour cela que le petit garçon inconnu peut regarder le monde en se demandant pourquoi la vie existe, ce qui fait que la vie est la vie ; et reconsidérer la réalité en posant diverses questions qui commencent toutes par "pourquoi" :

"Il n'y a rien de plus étrange que la réalité. C'est en elle que je vois les mystères, les secrets. La vie ne s'explique pas" (page 42).

La beauté réside "dans le regard qui ne comprend pas" (page 43) lorsqu'il interroge :

(1) mots soulignés par nous.

"Pourquoi le ciel est bleu ?

Pourquoi est-ce qu'il y a des odeurs ?

Pourquoi y a-t-il des raies sur le dos des doryphores et des points sur le dos des coccinelles ?..." (pages 42-43).

Le petit garçon peut alors regarder tout ce qui vit, d'une vie interne et secrète ; par exemple celle des arbres :

"Les oliviers, les êtres qui sont une partie vivants, une partie morts. Je vais vers eux toujours, je retourne vers eux. Ce sont des personnes si émouvantes, si pleines de questions, si pleines de langage!". (page 101)

Les oliviers représentent bien sûr ces arbres caractéristiques du sud de la France (rappelons que l'auteur est né à Nice) ; ils sont les arbres du soleil, de la sécheresse ; mais ce qui intéresse surtout le petit garçon inconnu narrateur , c'est que l'olivier est à la fois vivant et mort ; il existe à partir de cette contradiction apparente. De plus, l'olivier vit dans une temporalité différente de celle des hommes ; ceux-ci ne peuvent mesurer la vie de l'arbre en utilisant leur propre échelle du temps :

"Leur temps est autre. Il n'angoisse pas. Il est long, sans rupture, sans heurt. Leur temps est lisse, uni et serré comme les grains de pierre" (page 102).

Le temps de l'olivier est en fait une absence de temps, une éternité contenue dans la vision d'un instant que le regard embrasse (1). L'arbre permet le passage de l'autre côté ; il est à la fois extérieur, vie visible et intérieur, vie interne et secrète :

"Avec lenteur, avec puissance, il a fait son voyage vertical à travers l'air, branche après branche, une feuille après l'autre. Il a fait son voyage debout, tandis que sous la terre, ses racines grandissaient, creusaient leurs galeries, s'agrippaient à la roche" (page 106) (2)

(1) Rappelons la tentative d'un autre petit garçon, pour pénétrer la vie des arbres, dans le court récit Voyage au pays des arbres

(2) mots soulignés par nous.

L'arbre contient à la fois le temps et l'espace ; le petit garçon inconnu désire devenir une feuille, solitaire "parmi les milliers de feuilles" (page 108).

C'est par cette solitude à l'intérieur de l'arbre qui englobe le temps et l'espace que l'enfant peut, lui aussi, retrouver l'état originel.

"et je serai une petite parcelle oubliée, une miette de terre, à l'abri sous la voûte éternelle de son ombre" (page 108)

Le petit garçon inconnu aime aussi le palmier ; en lui, il trouve "la mer, le soleil, le ciel, la jeunesse éternelle" (page 152) ; il aime tout ce qui vit par soi-même, en dehors de l'intervention humaine ; il fait part au lecteur de son admiration pour l'orange :

"Aimez-vous les oranges ?" (page 254).

Et de montrer que l'orange, parcelle du monde, contient tout le monde ; le regard porté sur l'orange fait entrer le spectateur à l'intérieur du fruit :

"Où êtes-vous ? L'odeur et le goût de l'orange sont en vous, dans votre bouche, votre gorge, mais c'est vous qui êtes en réalité dans le fruit, et le monde entier baigne dans la couleur violente et belle Quelque chose qui vient du fruit traverse votre gorge et semble vous unir à l'espace" (page 256)

Le petit garçon inconnu s'attarde sur tout ce qui manifeste la vie végétale et animale : fleurs, insectes, papillons, légumes :

"Sur les marches, en plein air, ou bien dans les grandes salles blanches des supermarchés, je vais voir tous les légumes, et leur beauté neuve me fait du bien" (page 268)



Le petit garçon inconnu laisse transparaître une admiration encore plus vive devant tout ce qui constitue le monde d'avant la vie, que ce soit la vie animale ou que ce soit la vie végétale; il éprouve intérieurement la beauté solitaire de l'eau, du roc, de la lumière du ciel.

L'EAU, LA TERRE, LE FEU, L'AIR

L'eau est cet élément qui est peut-être venu le premier (1) ; c'est la pluie, don du ciel "qui tombe sur un grande parapluie noir" (page 16) ; image inversée, la pluie venue de la voûte céleste retourne sur la voûte noire du parapluie ; le mot pluie, commode dans la pratique courante du langage, recouvre en fait une réalité multiple : chaque goutte de pluie observée acquiert une individualité, et une vie autonome ; la pluie participe à la fissuration du monde des humains, insidieusement, elle détruit :

**"On voit ça du coinde l'oeil en marchant sous le parapluie.
On voit des choses bizarres sous la pluie : des vitres molles,
des lampes sous-marines, des deltas de rivières, des cascades,
des lacs salés, des papiers qui fondent, des affiches qui se
décollent" (page 16)**

L'eau, c'est aussi la mer :

**"La mer est belle. Comment peut-on vivre longtemps loin d'elle ?"
(page 71).**

La mer "qu'on peut toucher, qu'on peut goûter" (page 71) supprime l'ennui, l'inquiétude ; elle rassure, même si elle risque d'engloutir le navigateur intrépide ; lorsque le petit garçon inconnu regarde la mer, il peut voir la limite pure de l'horizon "la ligne simple et coupante qui, effectivement ranche" (page 79) ; il peut éprouver le désir de passer de l'autre côté de l'horizon, "grand seigneur plat qui vit dans sa solitude dédaigneuse" (page 79) ; solitude rêvée et à jamais accessible aux êtres humains.

(1) Rappelons en effet , le début du Déluge : "Au commencement, il y eut des nuages...." (page 9)

- 555 -

La mer représente la possibilité de rêver, elle matérialise l'imaginaire ; l'être humain plonge ses racines dans cette étendue qu'il ne peut pas conquérir :

"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" (page 159)

La mer permet au petit garçon inconnu de s'évader hors de ses propres limites, de l'autre côté de l'horizon "à travers le cercle maudit" (page 160).

Mais la mer est aussi "ce désert liquide où naissent les tempêtes, les vents circulaires" (page 161)

La mer représente à la fois l'étendue immuable et la possibilité du mouvement, de la vie ; elle matérialise le repos dans le ventre maternel ; elle englobe la vie passée et la vie future :

"le temps et l'espace sont contenues dans l'océan" (page 161)

Le petit garçon inconnu se rassure lorsqu'il écoute l'eau ; celle-ci produit une petite musique qu'on n'oublie pas" (page 193) ; elle permet à la mémoire d'exister ; le petit garçon reconnaît l'existence et la présence de l'eau, uniquement par le retour à la conscience présente de sa musique caractéristique :

"Elle dit beaucoup de choses imperceptibles, des choses qui filent vite, comme une chevelure transparente, des choses qui apaisent et rafraîchissent" (page 193).

La musique de l'eau est contenue dans le fracas de la tempête mais elle atteint l'inaudible (la limite qui sépare ce qui est bruit et non-bruit) dans le son atténué de la gouttelette. L'eau peut bondir, ruisseler, mais aussi chuintier.

La musique de l'eau englobe toute la tessiture sonore, depuis les notes les plus aiguës jusqu'aux notes les plus graves ; elle ne connaît pas les limites ; peut-être arrive-t-il que le petit garçon n'entende pas l'eau car sa musique se produit au-delà des limites : sons trop graves ou trop aigus.

Écouter l'eau, c'est se laisser pénétrer par elle ; c'est effacer les frontières qui limitaient notre monde réel :

"Alors fondent vos frontières anciennes, les peaux qui vous isolent de la vie réelle" (page 194)

L'eau est une sorte de mère qui dirait des choses rassurantes à son enfant que celui-ci ne comprendrait pas ; cependant le petit garçon recherche l'eau qui se met en colère :

"Le petit garçon inconnu guette les orages " (page 250)

L'orage, c'est la concentration de l'éternité dans l'instant ; le petit garçon inconnu le vit, sans pouvoir s'endormir ; il comprend que l'orage représente un essai de communication entre le ciel et la terre ; l'orage, c'est la possibilité de briser les limites entre le ciel et la terre :

"C'est comme si le ciel et la terre allaient faire quelque chose, dire quelque chose, rompre la nuit et crever la muraille de pluie" (page 250)

L'orage condense en lui tous les éléments de la vie pré-humaine : il est non seulement trait-d'union entre ciel et terre, mais il s'accompagne de pluie (l'eau) et de lumière (le feu). Peut-être le petit garçon inconnu comprend-il que l'orage, c'est la naissance du monde et à la fois le cataclysme final ; peur et apaisement s'emparent de lui :

"Le petit garçon inconnu écoute le bruit qui grandit , qui l'emplit tout entier, remue au fond de son corps, dans son ventre, et cela résonne dans sa tête comme une voix grondante, une voix qui fait peur et apaise au même moment" (page 251) (1)

(1) mots soulignés par nous.

Il est à la fois derrière la fenêtre de sa chambre, le nez collé à la vitre, et dans l'orage, sur l'éclair qui va l'emporter "à toute vitesse sur sa route en zigzag" (page 251)

A côté de la beauté mouvante de l'eau (l'élément qui réunit les contraires, qui permet de voyager de l'autre côté), on trouve la beauté pure et dure de la terre, par exemple celle de la montagne :

"Elle est au centre de la lumière, elle brille comme le sel, comme le verre, immobile, seule dans l'air des hautes altitudes" (page 18) (1)

L'être humain peut tout dire et tout faire à la montagne ; mais cela ne sera rien ; la communication ne s'établira pas ; elle reste impossible ; la montagne n'est que la montagne :

"Elle est elle, elle ne bouge pas, n'écoute pas, ne répond pas" (page 18).

Elle impressionne par son immobilité, son éternelle présence ; aucun autre élément ne peut l'attaquer, le vent et l'eau passent sur elle, le feu ne brûle que les végétaux de sa surface :

"Rien n'est plus durable, plus vrai que cette montagne seule" (page 19) (1)

La montagne ne révèle rien ; face à la montagne, le petit garçon ressent profondément ce que signifie être :

"Ce qui est important, c'est ceci, ce qu'on voit, quand on est en face de la grande montagne seule, et qu'on attend" (page 19)

La montagne ressemble à l'étoile dans l'infini du ciel ; on la contemple mais on ne peut en toucher la beauté ; elle représente en quelque sorte la beauté infinie mais inaccessible de la femme désirée ;

(1) souligné par nous.

elle s'endort, dans une ceinture de brumes et "on ne voit rien d'autre que la ligne douce de ses hanches, de ses reins, de ses seins et de son épaule, la ligne onduleuse de sa chevelure longue qui tombe de biais jusqu'au fond des vallées" (page 21).

Enfermée dans son refus et son silence, elle échappe à l'être humain, elle devient menaçante, avec ses pics durs, ses pierres coupantes. Elle disparaît au regard des hommes, mais ses pierres et ses rochers sont toujours là.

"Les rochers appartiennent tellement à l'existence qu'on ne s'interroge plus sur leur âge" (page 153).

Ils indiquent que la vie est à la fois existence et profondeur ; ils plongent dans la terre, comme les icebergs dans la mer ; ils voulaient peut-être sortir, trop-pleins de l'existence de la terre, mais celle-ci les en a empêchés ; les rochers indiquent en ce sens comme un arrêt du temps :

"Ils sont là, tels que le temps les a figés, plis, brisures, failles, éclats, durcis par le froid et le soleil, masse compacte que ne pénètre pas la lumière ni les bruits, qui règne de sa puissance arrêtée" (page 153).

Le petit garçon inconnu est étrangement fasciné par les rochers qui semblent inertes mais deviennent violences ; quelle force peut les entamer ? quelquefois les mains des hommes qui les transforment en châteaux, en murailles ; mais leur éternité demeure :

"les rochers restent inchangés, inaccessibles, et autour d'eux, ce sont les chairs, les os et les mains qui se réduisent en poudre" (page 153)

La pierre, c'est aussi le lieu de naissance de la première industrie ; elle est peut-être "le corps de l'ancêtre géant qui a été le père de tous les nains " (page 156). C'est parce qu'il voulait agir comme les pierres entre elles (qui se heurtent, se brisent, s'entre-çoignent) que l'homme a créé les outils fondamentaux correspondant aux actes fondamentaux de la main :

- l'acte de couper
- l'acte de briser
- l'acte de broyer

L'industrie de l'homme n'a fait que retrouver l'industrie secrète qui se développait au sein de la roche.

Réunissant l'instant (la flamme qu'un seul coup de vent peut éteindre) et l'éternité (la lumière du soleil ou des étoiles), le feu (état de transformation continue de matières engendrant la lumière) qui contemple le petit garçon inconnu, c'est essentiellement le feu solaire ; sa lumière attirante et que l'on voudrait toucher apporte en même temps la mort ; elle contient une contradiction : elle est à la fois appel à la vie et à la mort ; mais son pouvoir est immatériel :

"Elle n'use pas. Elle ne brise rien, n'engloutit rien.

Au contraire, elle libère le pouvoir de la vie dans chaque chose.
(page 26).

"Elle tue les fourmis en quelques minutes, elle fait mourir de gangrène les rats, elle dessèche les moisissures" (pages 27)

Rien ne semble pouvoir l'arrêter ; elle parcourt indéfiniment les choses, l'espace ; elle se réverbère sur les surfaces ; elle se transforme tout en restant toujours la même : bleue, pâle, grise, sombre. Elle est autour de nous, bien plus proche que l'horizon, mais elle demeure inaccessible et surtout intouchable.

C'est dans la lumière que le petit garçon inconnu peut aussi contempler la beauté ; les yeux craignent les ténèbres et recherchent la lumière :

"Et le bonheur, ce ne peut être que cela, quand on a trouvé la lumière, quand on est avec elle, serré en elle, et qu'on la voit de tout son corps, non seulement avec les yeux, mais encore avec sa peau, ses cheveux, sa bouche, ses ongles" (page 55)

Les êtres humains recherchent alors les contrées les plus ensoleillées (rappelons le retour de Lalla dans son désert natal, dans le roman Désert) mais elle ressemble au temps que l'individu voit s'écouler mais ne peut retenir et arrêter :

"On voudrait la retenir, être sans cesse avec elle. Mais la lumière ne se possède pas. Elle est fugitive. Elle s'écarte, elle revient, elle glisse" (page 56).

La lumière, parce qu'elle peut être partout à la fois, "a rendu une fois pour toutes la solitude impossible." (page 57)

Elle dévoile le corps et le montre à l'ennemi ; pour se protéger, l'être humain a donc dû d'abord vivre là où la lumière ne pouvait pénétrer, dans les cavernes des montagnes ; dans ces endroits obscurs, il a recréé une nouvelle lumière, lumière de vie, celle du feu ; grâce à elle, la fête est née.

L'être humain admire et craint la lumière qui l'entoure et il a su la recréer artificiellement ; mais quelle différence entre la lumière solaire ou celle des étoiles et cette lumière créée par l'homme, qui a besoin de la nuit pour exister ; elle est si infime que, pendant la journée, elle ne se voit pas

"Les lumières de la ville sont belles. On les voit de loin, lorsque la nuit descend sur les vallées , sur les bassins."
(page 118)

" Au fur et à mesure que la nuit s'installe, obscurcissant la terre et la joignant au ciel, les lumières deviennent plus fortes plus précises" (page 118

Et dans la ville, l'homme a mis des lumières partout, même là où cela pourrait sembler inutile ; le besoin de se rassurer dans la nuit profonde (nuit des temps éternelle) a nécessité cette abondance de sources lumineuses ; tout se passe comme si la ville, vue de loin, ressemblait à une miniaturisation de la voûte céleste étoilée. Grâce à la lumière, la ville acquiert une existence céleste irréelle :

"La ville est si mince, maintenant. Fine, transparente, aérienne, elle flotte un peu au-dessus de la terre, soulevée par la chaleur de ses lumières" (page 120)

La ville est belle seulement dans la nuit ; tous les signes de sa maladie, de sa mort, ont disparu ; elle ne montre plus les décharges d'ordures, les taudis, les quartiers pauvres ; elle s'illumine dans l'espace du rêve, dans le temps de sa création, mythe utopique de sa propre vie. Chaque lumière, le petit garçon inconnu voudrait la connaître, comme il voudrait connaître chaque étoile ;

"Chaque lumière est un astre, au milieu de sa poussière stellaire" (page 121)

Le paysage, avec tous ses villages illuminés perdus dans les montagnes et sa grande ville (poussière de lumière) devient une sorte de correspondant de la voûte céleste ; et de la mer, avec ses bateaux éclairés, perdus dans le noir des eaux nocturnes.

Le petit garçon inconnu aime alors regarder le lever du jour, quand le soleil n'est pas encore visible :

"C'est l'heure où la vie est tout à fait paisible et belle, quand rien n'a encore servi" (page 140)

Tout n'est que repos et plénitude ; c'est le calme retrouvé, au sein de la mère. Les gens, dans la ville, ne disent encore rien, si ce n'est que quelques propos banals ("bonjour !", page 141)

Ils sont disponibles :

"Les gens sont tout un, chacun avec soi-même, prêt à entendre, prêt à sentir" (page 141)

La nuit sur la ville qui a favorisé la violence, les agressions, les vols, les viols, s'ouvre sur ce désert matinal de paix ; c'est la lumière qui transforme la ville de l'intérieur ; si la ville était belle la nuit, de loin, elle demeurerait violence, vue de l'intérieur.

Le lever du jour, c'est le calme de la naissance d'une vie nouvelle, une vie chargée de tous les espoirs et de tous les bonheurs possibles ; la lumière, c'est la possibilité du rêve, de l'évasion vers l'impossible ; le petit garçon inconnu recherche un endroit "où il est toujours tôt" (page 142)

Finalement, le petit garçon inconnu recherche ce qui donne l'immatérialité aux choses, ce qui pourrait les suspendre dans l'espace, ce qui rend les objets légers et doux : l'air.

"Maintenant, partout, je cherche l'air" (page 143)

"C'est l'air que je veux voir, pas les objets, ni les hommes" (page 143).

Encore plus inaccessible que la lumière, l'air ne peut qu'être senti ou ressenti ; il dérange l'air calme, il agite les feuilles des végétaux, il fait avancer les nuages, il fait vaciller la flamme, mais il ne peut être touché, ni emprisonné .

Pour pénétrer pleinement l'air, le petit garçon inconnu rêve qu'il pourrait voler :

"Voler, aussi facilement qu'on marche. Suivre en ligne droite le chemin de son regard, dans l'air, à travers le vent" (page 201)

Voler, c'est perdre ses attaches avec le sol, la terre (la mère), c'est perdre son poids et atteindre le vide :

"Je serais mélangé au vent, dans ses plis, je seais mêlé au bleu du ciel et j'irais jusqu'au centre de ce vide réel, jusqu'aux nuages, jusqu'à la lumière" (page 201) (1)

L'air permet le voyage ininterrompu et infini :

"J'irais, j'irais vraiment, pour la première fois, sans but, sans fin" (page 201).

Emporté par l'air, le petit garçon inconnu (re)trouve le pouvoir absolu d'être partout, sans que sa propre matérialité ne vienne l'entraver ; il est plus parfait que l'oiseau, pourant rien ne lui semble plus beau que l'oiseau qui vole.

Etre partout, c'est supprimer les distances et le temps ; c'est transformer un monde fini replié sur lui-même, un monde que le regard nous avait appris à considérer comme infini et éternel :

"Mais le vent fort qui passe est plus réel et plus vivant que moi. Il me relie comme un pont aux points éloignés de l'espace ; il me fait toucher à tous les coins de cet univers : le ciel, la mer, l'horizon" (page 160)

Le vent détient le pouvoir de transformer le ciel tout en le laissant le même ; il déplace les nuages (comme dans un kaléidoscope) et leur donne vie :

"Ils avancent avec majesté, mais légers, légers, en glissant dans l'air bleu" (page 59)

Ils forment la multiplicité dans l'unicité :

"Ils ont des quantités de corps en un seul, qui bougent et frémissent, comme s'il y avait une troupe d'enfants cachés sous un grand drap" (page 59)

Les nuages symbolisent en fait le changement apparent du monde alors que la réalité reste une et éternelle ; leur mouvement, dû à l'air, apparent dans le temps entraîne en fait une suppression du temps qui s'écoule.

Le petit garçon inconnu de L'Inconnu sur la terre nous appris, à nous les lecteurs, qu'il fallait découvrir la vraie beauté des choses ; qu'il fallait retrouver la vraie beauté du monde, loin des écrans créés par les hommes et qui les ont aveuglés.

C'est en ce sens que nous pouvons considérer la vie que décrit Le Clézio comme un moment d'une vie possible ; mais l'être humain qui vit dans les villes "Hyperpolis" ne peut le savoir ; il s'est inventé de nombreux écrans, tout un monde d'objets et de mots qui l'ont aveuglé. L'expérience intérieure du petit garçon inconnu consiste précisément en un refus de ces écrans ; il lui faut (comme le faisait Naja Naja dans Voyages de l'autre côté) briser les limites, accéder à l'autre côté ; pour cela il apprend à connaître les éléments fondamentaux de la vie pré-humaine, dans une longue remontée vers le lieu des origines, vers le centre du vide, vers le coeur de la lumière.

Il fait se replier sur eux-mêmes le temps et l'espace, montrant ainsi que le devenir n'existe pas et que la fin des temps est en réalité la redécouverte de la naissance ; la remontée, d'abord dans le monde de l'enfance, puis dans le ventre maternel, enfin dans le centre intense qui condense tout le devenir apparent de l'humanité, n'est-elle pas une recherche de la solitude première et fondamentale, solitude hors du temps et de l'espace, et en même temps une recherche d'un paradis perdu, d'un or pur et fin introuvable à ceux qui ne savent pas voyager dans la lumière de la conscience ? C'est ce qu'il nous reste, à présent, à montrer dans la troisième partie.

Après avoir parlé de recherche d'un paradis perdu, d'une solitude première, d'un or pur et fin, il n'est pas possible d'esquiver le but de cette recherche sans la prise de conscience d'un Dieu initial, lui-même solitude fondamentale ; ou bien parler de la solitude de l'individu dans la société urbaine actuelle, reconnaître cette solitude comme un fait inéluctable et irrémédiable, c'est peut-être admettre (même si l'auteur la refuse) l'existence d'un Dieu solitaire ; l'individu se crée peut-être une vie de solitude justement parce qu'il s'est inventé un Dieu originel, seul et unique, qui sert maintenant (consciemment ou inconsciemment) à justifier et expliquer sa propre solitude ; la recherche de la mémoire du commencement, la recherche constante de ce qu'il y avait avant, manifestent en fait un désir de définir ce que peut être ce Dieu originel.

Il est une scène unique dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio, c'est celle dans laquelle François Besson se rend dans une église (Le Déluge). Cela se passe le dixième jour de son aventure, jour où il "connut la faim, la soif et la solitude" (page 194).

Besson est soudain arrêté, lors de son errance dans les rues de la ville après-midi, par l'odeur du pain :

"Devant une boulangerie, l'odeur du pain chaud et de la brioche, arrêta Besson ; elle entra en lui, pendant qu'il respirait..."
(pages 197-198)

Enfermée dans ce corps qui a faim, l'odeur devient souffrance :

"elle bougea, se répandit, elle se raidit et fit la croix"
(page 198) (1)

(1) Souligné par nous ; rappelons que Le Déluge présente trois des éléments de base de la religion chrétienne : le pain, l'eau (abondante dans tout le roman), la croix.

Inversant la transformation traditionnelle que l'on trouve dans la religion catholique, Besson se métamorphose en pain. Tout se passe comme si son corps devenait pain : il se sent couler à l'intérieur du pain, il "s'enfouit" au centre de la capsule brûlante" (page 196) ; son désir profond de nourriture lui montre un monde extérieur complètement transformé en pain :

"Les rues de la ville, les toits des maisons, les nuages, le goudron des trottoirs, les carrosseries des voitures, tout était devenu pain, flûte grasse et bondée, montagne tendre qui flotte en écume, mie, croûte que l'on fend en faisant le signe de la croix sur la table prête"
(page 198) (1)

Le monde s'est comme arrêté, pendant la contemplation de Besson ; il ne sent plus alors ni la faim, ni la soif ; c'est seulement après qu'il se dirige vers l'église. Il a dû connaître, pendant sa jeunesse, l'ambiance de ce lieu saint ; le gong qui résonne lui fait remonter son temps intérieur :

"les filaments de la note de bronze entrèrent dans sa tête comme un souvenir" (page 199).

Dès qu'il est dans l'église, une impression indéfinissable, "détresse inconnue" (page 199), l'envahit ; il s'assit et écoute le silence. Il finit par se rendre compte de la présence de vieilles femmes qui sont en train de prier. Et n'est-ce pas finalement sa propre mère qu'il aperçoit, "à demi couverte par la pénombre" (page 200) ? Nous retrouvons le même âge, (une soixantaine d'années), le même visage pâle, aux yeux cernés. Puis, elle se lève et s'en va.

"En passant, ses yeux rencontrèrent ceux de Besson, et lui sentit son coeur battre plus vite" (page 201)

(1) mots soulignés par nous.

Besson vient alors se confesser : et il se lance dans une interminable énumération de ses péchés, ponctuée de temps en temps par les imperturbables mots du prêtre :

"Est-ce tout ?" (pages 204-205)

Besson semble en fait s'accuser de tous les péchés possibles, passés, présents et futurs de toute l'humanité. Mais le prêtre lui montre que la seule chose que François Besson n'a pas faite, c'est d'être heureux ; et celui-ci prend soudain conscience que la voix qui prononce ces paroles ("Avez-vous été heureux ?") ne peut venir que de quelqu'un qui a subi l'usure du temps, le temps des autres hommes qui n'apporte que déclin et mort : la voix du prêtre :

"était vieille... elle portait le poids du temps... elle était déjà entrée dans la mort" (page 206).

C'est la voix de la solitude du prêtre qui ne peut pas même se dire bon, après que Besson lui a dit : "Vous êtes bon" (page 206) :

"Dieu seul est bon. Dieu seul peut juger. Moi, je ne suis pas là pour vous juger, ni même pour vous comprendre, mais pour vous aider. Uniquement pour vous aider." (page 206).

Le prêtre assure à Besson qu'il trouvera la paix mais qu'il doit s'humilier, perdre son orgueil, "prison du mal" (page 208). Mais Besson prend à la lettre la pénitence ; tout se passe comme s'il voulait racheter le genre humain ; il décide de devenir mendiant et finalement s'aveuglera.

Scène unique, qui montre donc que le salut des personnages solitaires n'est pas dans un essai de communication avec les représentants de Dieu.

C'est bien cette relation que veut briser Adam Pollo, dans Le procès-verbal ; d'abord, peu avant son arrestation, alors qu'il est en train d'haranguer la foule, il refuse d'être considéré comme prêtre ou prophète d'une religion quelconque : ni prophète, ni témoin de Jéhova ; puis, lorsqu'il est interrogé par les étudiants et le docteur, pendant son incarcération à l'hôpital psychiatrique, il explique, en créant d'ailleurs un autre personnage, Tweedsmuir, dont il raconte l'histoire, quelle est sa véritable démarche :

"Il n'a pu saisir que la seule façon d'approcher Dieu, c'était de refaire spirituellement le travail qu'Il avait accompli matériellement. Il fallait remonter graduellement tous les échelons de la création." (Le Procès-Verbal, page 289) (1)

Nous pensons que "remonter graduellement tous les échelons de la création", c'est ce que nous montre l'oeuvre romanesque de Le Clézio ; c'est aussi ce que nous avons appelé la remontée vers le mythe des origines, vers la solitude première et fondamentale ; la structure de l'oeuvre est construite comme s'il s'agissait de rechercher l'origine du cycle de la vie, de la sphère, de l'environnement spatio-temporel qui se replie sur lui-même, la fin étant le commencement.

Nous pouvons reconsidérer sous cet angle la beauté des éléments que nous avons étudiés dans la II^e partie ; chaque élément est perçu dans sa divinisation ; la montagne n'est pas Dieu, mais l'acte de diviniser la montagne permet l'approche de la beauté de l'être-montagne-déesse.

"La montagne si belle, sans le regard n'existe pas"

(l'Inconnu sur la terre, page 21)

La montagne en soi n'est que montagne ; la montagne vue par l'intermédiaire du regard devient montagne-déesse :

"On est, l'un à un bout du regard de lumière, la déesse-montagne à l'autre bout, et l'on est plus solitaires, mais devenus deux sphères identiques qui permettent le passage de la beauté" (page 19)

C'est le caractère durable de la montagne qui lui permet d'accéder au statut de la déesse ; en un sens "la montagne est une déesse" (page 19) ; mais il faut comprendre la signification de ce verbe être : cela ne veut pas dire que la montagne, c'est égal à une déesse, mais que, par le regard, l'être-montagne interpénètre l'être-déesse et réciproquement ; le verbe être n'est pas chargé d'une essence mais d'une transformation intérieure.

(1) passage souligné par nous.

"Rien n'est plus durable, plus vrai que cette montagne seule"
(page 19)

Il convient maintenant de continuer de citer le texte, dont nous n'avions donné que cette première phrase dans la II^e partie :

**"Aucun temple, aucun monument, aucune demeure humaine.
Ils voudraient bien être comme elle, servir d'escabeau
vers le ciel, lever leurs plateaux chargés d'offrandes vers
vers les dieux cachés. Mais la montagne est une déesse,
et les regards des hommes sont sans cesse dirigés vers elle"**
(page 19).

L'expression "dirigés vers elle" indique admirablement, dans sa simplicité, le mouvement, celui que le petit garçon inconnu retrouve en regardant les arbres :

**"Il y a des arbres si beaux qu'on aimerait les appeler
des dieux"** (page 150)

C'est le mouvement intérieur à l'immobilité qui divinise l'arbre ; l'arbre matérialise, par sa structure même, le désir qu'éprouve l'individu d'élever son âme toujours plus haut :

**"C'est peut-être qu'en eux seuls (1), la vie est continuelle-
ment apparente dans sa force verticale, élevée au-dessus de la
surface de la terre"** (page 150)

Elevée, arrachée à la terre, "la force verticale" caractérise l'arbre-dieu :

**"Chacun règne au centre de sa vie, plein de force et de beauté,
pareil à un dieu immobile. Leur pensée vient en moi, avec l'ombre
fraîche : c'est la longueur du temps vivant, du temps magique"**
(page 150).

C'est dans la contemplation de l'arbre que le petit garçon apprend (comme le fait d'ailleurs le petit garçon de la nouvelle Voyage au pays des arbres) à échapper à l'artificialité du temps humain.

(1) il s'agit des arbres.

Tout comme le regard permet la divinisation des éléments du monde environnant, la contemplation de l'immobilité transforme le temps en temps magique, en temps-dieu ; à partir de là, le petit garçon rêve de devenir petit garçon-dieu :

"Peut-être que je pourrais apprendre à être debout, moi aussi, sans dormir, au centre d'un regard circulaire qui voit la vie comme elle est" (page 151)

L'arbre, né de la terre et qui s'élançe vers le ciel, c'est "l'image du divin" (page 107) ; tout se passe comme si l'arbre avait acquis un savoir, une conscience :

**"Son savoir est efficace, c'est la force durable qui le tient debout, étendu dans l'air et sous la terre...
Mais c'est une grande flamme qui jaillit continuellement de la terre, trombe au coeur durci qui naît sans cesse de la terre et s'élargit à travers l'air, arrêtant soudain, et pour toujours, son geste plein de puissance" (page 107) (1).**

L'arbre-dieu, dans son mouvement immobile, c'est le savoir, la recherche de la connaissance qui progresse en tournant sur elle-même, dans sa propre solitude contemplative.

L'auteur montre bien que "les êtres /qui/ semblent près de Dieu" (page 238) sont rares ; et que cela n'a rien à voir avec l'assiduité dans une quelconque église ; ils ont "le visage apaisé, heureux d'un bonheur inconnu" (page 238)

"Les hommes ne s'attendent pas à trouver cela chez d'autres hommes. La société leur enseigne tellement la ressemblance, la médiocrité, la faillibilité d'autrui. La société, c'est-à-dire l'argent, les jouissances, les passions et les paroles inutiles, la possession"
(page 238)

(1) C'est parce qu'ils traduisent l'idée de mouvement immobile que nous avons souligné les mots du texte.

C'est cette société que décrit Le Clézio dans La Montagne, Les Géants ; et c'est à partir de cette prise de conscience que la réflexion sur la beauté de la montagne-déesse, de l'arbre-dieu, de l'enfant-dieu, peut se développer ; regarder la beauté ne peut se réaliser qu'après avoir échappé aux pouvoirs qui ordonnent et commandent nos désirs, en des désirs toujours renouvelés et inassouvis.

"Quels sont ces hommes, ces femmes qui semblent n'avoir jamais d'autre besoin, d'autre désir que cette vie au voisinage de leur Dieu ?" (page 239)

Le soldat, le paysan, le pêcheur, le savant, le musicien agissent en créant "autour d'eux un mystère" (page 240) qui peut les faire approcher de la connaissance secrète et intérieure de la divinité. Mais celui qui approche essentiellement Dieu, c'est le petit garçon inconnu, c'est Naja Naja (dans Voyages de l'autre côté), c'est-à-dire que c'est le personnage qui assume par lui-même la solitude première de l'être humain :

"Seul, sans ami, sans femme, sans attache, il est comme un visiteur sur la terre, pour une durée sans importance" (page 240) (1)

Ce "visiteur sur la terre", par un double mouvement d'intégration et de distanciation dans la société technocratique et urbaine, apprend (ou tente d'apprendre) aux autres à utiliser leur regard, à échapper à l'emprise des désirs.

La beauté "est là, simplement, offerte aux sens, libre et sans limites comme le ciel, transparente aussi". (page 241)

Seules les enfants et les personnages qui ont gardé les caractères de l'enfance peuvent prétendre accéder à cet état de contemplation de la beauté :

"Des hommes, des femmes qui sont ce qu'ils sont, sans retard, sans masque. Il y a en eux la force de l'enfance, la vie continue et directe" (page 243)

(1) c'est l'histoire du garçon Mondo, dans le recueil de nouvelles Mondo et autres histoires.

- 512 -

Il ne s'agit pas d'une croyance en un Dieu (ou de chercher si un Dieu existe ou pas), mais, de la part de ces personnages mis en scène par Le Clézio, d'une révélation d'une autre vie possible ; il s'agit de retrouver la beauté d'un monde qui a peut-être été créé par un Dieu, mais cette beauté n'est plus visible par la majorité des êtres humains ; ceux-ci ont créé un monde qui les enferme dans leur propre solitude existentielle, un monde sur lequel ils ont imposé un Dieu qui justifie constamment cette solitude négative.

Le petit garçon inconnu ne prêche pas ; il ne dit pas aux autres qu'il faut croire en Dieu ; son message est uniquement d'apprendre aux êtres humains à remonter en eux-mêmes, dans leur solitude originelle, afin de pouvoir contempler la beauté de ce qui fait que la vie est possible ; c'est pour cela que le petit garçon inconnu (et les enfants en général, que Le Clézio nous montre) sait poser les questions simples et être lui-même simple :

"Parfois, au hasard, on rencontre ceux qui sont simples. On voit leur lumière, on sent la pureté de leur souffle, la netteté de leur regard. Alors, c'est comme si quelque chose cédaient enfin dans ce réseau infini de protections et d'interdictions qui nous entoure, comme si une brèche s'ouvrait enfin dans ce mur compact qui nous isole." (page 244).

C'est ce que fait Naja Naja qui, dans Voyages de l'autre côté, montre aux autres personnages qui ne la comprennent pas mais qui l'admirent, qu'elle sait atteindre les limites des choses, des événements ; elle est celle qui va de l'autre côté, qui a le pouvoir de rejoindre l'horizon.

Le petit garçon inconnu de l'Inconnu sur la terre, celui qui refuse la croyance mais sait regarder, admire la vie sous toutes ses formes :

"Ce qui étonne dans la vie, ce n'est pas son origine, ni sa finalité, (1), c'est qu'elle puisse revêtir toutes ces formes, toutes ces couleurs, qu'elle puisse montrer autant de signes distinctifs"
(page 258)

(1) puisque toute l'oeuvre de Le Clézio nous montre que l'origine et la fin sont les mêmes, que la vie est un sphère, un cycle.

Tous les signes distinctifs, mais aussi la perception raisonnée des écrans et des apparences, nous apprenons à les connaître, à les lire dans le monde que décrit Le Clézio.

L'oeuvre de Le Clézio nous fait remonter à "la masse liquide" (Voyages de l'autre côté, 1ère partie Watasenia, page 9) :

"Mais c'était au début, tout à fait au début, et on flottait à l'intérieur de la poche liquide, balle lente qui tombait en tournant sur elle-même. Aucune pensée. La peau sombre et molle était étendue sur le monde, et sous la peau vivait la vraie vie. Qui ose s'occuper de son propre sang ?" (page 13)

Dans ce monde initial (mais qui est aussi le monde final), le voyage est immobilité ;

"On ne voyageait pas dans la mer. D'un seul bond, on était à la fois au commencement et à la fin. On ne regardait pas. On était dans son oeil. On ne comprenait pas, on était dans l'intelligence, et on vibrait de la vie réelle, celle qui n'a pas de mort. Alors tout est possible" (page 16) (1)

Nous pouvons élargir et dire qu'on était dans la solitude première (dont l'existence n'était assurée par aucun regard) mais que "la solitude n'existait pas" (page 14).

L'être humain se trouvait alors dans l'existence et la non - existence parce que l'existence ne s'était pas encore repliée sur elle-même, prenant conscience de sa propre existence ; la ville moderne a concentré en son sein tous les objets qui inversement, font prendre conscience à l'existence de sa propre réalité : c'est la recreation artificielle du monde extérieur à l'homme, par toutes sortes d'objets symboliques : le miroir, l'immeuble aux nombreux étages, les couloirs du métro ;

(1) passage souligné par nous.

tout est fait pour que l'homme puisse croire qu'il n'est qu'une solitude, un numéro, un pion dans un immense corps, monde créé par lui-même.

Savoir échapper à ce piège existentiel, c'est savoir regarder la beauté, c'est retrouver cette mythologie que construit Le Clézio, du monde en train de se faire, c'est admirer la montagne-dieu ou l'arbre-dieu, c'est atteindre "le pays de l'autre côté de la naissance". (Voyages de l'autre côté, 3è partie, Pachacamac, page 306). Alors seulement, en compagnie du petit garçon inconnu, ou de Naja Naja,

"On était enfin arrivé à la beauté, calme, immobile, celle qui peint et sculpte avec le vent. C'était le dernier pays, il n'y en aurait plus d'autre. Pays pour personne, pur, apaisé, sans frontières. La douleur, la mort n'existaient pas... C'était comme au début, souvenez-vous, lorsque dans la mer du sommeil le rêve était en train de naître" (page 308).

CONCLUSION

La solitude originelle que recherche Le Clézio, c'est la solitude de regard qui s'attarde sur la beauté du monde, sur les beautés des éléments (chaque élément formant lui-même une unicité, une solitude) : beauté de la solitude de la lumière, ou du roc, par exemple ; c'est la solitude du regard qui fait de l'arbre un dieu-arbre, d'une montagne un dieu-montagne :

"J'aurais voulu être seul dans ma nuit, seul dans ma solitude. Libre d'être une larve" (page 108)

écrit l'auteur dans son essai, L'extase matérielle, "être seul dans ma nuit", c'est-à-dire refuser l'aide des Maîtres, des pouvoirs, d'un Dieu qui imposerait les désirs :

"Ah, seigneur, ton invisible maîtrise, c'est trop ! Je ne peux pas la supporter. J'aurais été si heureux de n'être qu'une parcelle. Pourquoi m'as-tu fait comme un symbole ? J'aurais pu être si apaisé sans toi. Mais toi, tu commandes ma liberté. Tu traces le chemin de chacun de mes doutes" (page 108).

Etre seul, c'est essayer de passer de l'autre côté afin d'être en soi-même, c'est remonter dans le ventre maternel puis dans le monde des éléments pré-humains afin de comprendre pourquoi l'homme s'est créé ce Dieu originel qui lui impose, comme dans un miroir, l'existence de sa propre solitude ; et l'homme s'est justement créé des miroirs afin de contempler sa solitude originelle.

Dans l'infiniment grand comme dans l'infiniment petit, l'être humain ne retrouve que le même monde clos, sphère, bulle parce qu'il ne sait pas regarder :

"Etre vivant, c'est d'abord savoir regarder" (page 110)

L'auteur a choisi de regarder en utilisant l'écriture ; écrire doit servir à quelque chose :

"à témoigner. A laisser des souvenirs inscrits... Non pas à expliquer, parce qu'il n'y a peut-être rien à expliquer ; mais à dérouler parallèlement. L'écrivain est un faiseur de paraboles. Son univers ne naît pas de l'illusion de la réalité, mais de la réalité de la fiction" (L'extase matérielle, chapitre Ecrire, pages 103, 104).

Dans sa solitude et à cause d'elle, l'écrivain est peut-être le personnage qui passe du personnage de scripteur à celui de scripteur-dieu, comme il a su lui-même nous montrer ce que signifiaient et représentaient l'arbre-dieu, la montagne-déesse, ou l'enfant-dieu.

CONCLUSION GENERALE

=====

CONCLUSION

Parvenu au terme (mais peut-il y avoir un terme à une étude d'une oeuvre qui se présente comme un vaste livre encore inachevé, long et perpétuel voyage entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, entre la remontée vers l'origine et l'approche de la fin des temps ?) de cette étude de la solitude dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio, nous pouvons repenser le vaste mouvement qui conduit le lecteur du Procès-Verbal à La Ronde et autres faits divers.

"Les vraies vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont pas de fin" (page 285).

écrit l'auteur à la fin du texte du roman Le livre des fuites. Cette fin provisoire appelle d'autres textes et s'ouvre sur une écriture qui ne peut se clore que sur le silence et la solitude ; cette oeuvre provisoire s'inscrit par son ouverture même dans le champ de la littérature qui traite de la solitude de l'homme ; que Le Clézio se soit inspiré consciemment ou inconsciemment de certaines des visions que d'autres écrivains ont eues de la solitude de l'homme dans la cité (cette inspiration signifiant en fait une réadaptation des lectures antérieures à la vie actuelle de la deuxième moitié du XXè siècle), ou que nous ayons, de façon qui peut paraître arbitraire (par son choix) montré non pas l'influence d'oeuvre à oeuvre mais le dénominateur commun qu'est le regard porté sur la solitude entre telle oeuvre et celle de l'auteur étudiée, il demeure que c'est l'approche de l'état de solitude qui est fondamentale, la définition de ce que signifie en fait être seul.

musil

La lecture de certaines oeuvres de Robert Musil, Alfred Döblin, Franz Kafka, William Faulkner ou Albert Camus, a permis de poser le problème, caractéristique des individus vivant au XXè siècle, du rapport entre la personne, seule anonyme, et la foule, somme de toutes ces personnes ; l'importance de l'industrialisation et de l'urbanisation depuis la fin du XIXè siècle a donné une acuité nouvelle à ce problème ; de plus, essayer de décrire (ou de traduire par l'écriture) la présence du monde, en tant que tel, nous a conduit à relire certaines des oeuvres appartenant à l'école du Nouveau Roman.

Le paysage intellectuel (partiel) que nous avons reconstitué de l'auteur des Géants nous a permis d'approcher certaines des oeuvres qu'il a lui-même lues et sur lesquelles il a écrit des préfaces ; Le Clézio, lecteur, nous apprend autant sur l'individu dans la société que Le Clézio auteur : Dagerman, Mofolo ou Naipaul nous montrent des mondes clos, tels que les affectionne Le Clézio ; mondes clos qui contiennent cependant, en miniature, le monde total. De plus, sa recherche d'une solitude première et pure est à mettre en parallèle avec la recherche de la violence pure que nous lisons dans l'oeuvre de Lautréamont.

Le Clézio traduit donc par l'écriture romanesque la vision de son rapport avec la société actuelle, plus précisément avec la société urbaine technologique et technocratique de la fin du XX^e siècle. Nous avons d'abord considéré son oeuvre dans sa linéarité et sa chronologie de parution, en remarquant qu'elle formait une sorte de boucle : parti de l'individu (Adam Pollo, dans Le Procès-Verbal) l'auteur revenait à l'individu (Lalla, dans Désert) après avoir parcouru les méandres de la société urbaine et de la foule anonyme (La Guerre, Les Géants). Cela nous a permis d'établir un rapport de structure entre l'oeuvre complète, sorte de vaste boucle et certains lieux clos qui la composent : cellule, sphère, chambre.

Mais, à la relative et évidente simplicité de cette conception de l'oeuvre, nous avons progressivement substitué une autre structure d'ensemble, reprenant en ce sens l'assertion de l'auteur selon laquelle il n'écrivait qu'un seul grand livre inachevé : cette structure supprime la dimension linéaire et se rapproche de la structure "en poupées russes" (1) que nous lisons dans la conception spatio-temporelle de l'auteur ; les romans peuvent en ce sens s'imbriquer les uns dans les autres en un vaste tissu narratif explorant la vie d'avance la naissance de l'individu à la vie après que l'homme aura disparu ; l'oeuvre complète forme une immense boucle et une remontée vers les origines ; certains romans peuvent être considérés comme des parties d'autres romans ; par exemple, Les Géants forment une partie du Livre des fuites et un agrandissement de certaines de ses phrases.

(1) Chapitre II, 1^{ère} partie

Ce va-et-vient continuuel à l'intérieur de l'oeuvre nous a permis de rendre compte du va-et-vient que nous lisons entre les personnages, en tenant compte du fait que le lecteur et l'auteur (ou l'auteur-narrateur) sont des personnages comme les autres.

La première conscience que nous pouvons avoir de la solitude des individus, nous la trouvons dans les dialogues avec les personnages ; dialogues très particuliers en ce sens que ces personnages parlent rarement d'égal à égal ; ou bien le dialogue est banal (les personnages qui se rencontrent n'échangent que des évidences) ; ou bien le dialogue révèle une tension et ne repose pas sur une relation d'égalité et de communication entre deux personnages, tel le dialogue-interrogatoire (Le Procès-verbal ; Les Géants) . Nous avons remarqué par la suite que seuls les enfants, même s'ils n'établissaient pas de véritables dialogues, savaient poser les questions les plus pertinentes.

Tout comme il n'existe pas une oeuvre figée et monolithe de Le Clézio, mais une oeuvre diversifiée aux entrées multiples, il n'existe pas une solitude en soi, mais un ensemble de solitudes qui constituent une sorte d'état de solitude ; c'est par rapport à la conception et à la pratique qu'ont les personnages de la solitude que nous pouvons essayer d'en définir les variétés. A partir de là, nous avons pu remarquer qu'il n'est pas possible de centrer une réflexion sur la solitude sans poser le problème de toutes les formes de pouvoirs.

La solitude peut être librement recherchée et voulue par le personnage ; elle correspond à un besoin de recueillement intérieur et de fuite des autres ; le personnage, comme Lullaby, dans la nouvelle du même nom du recueil Mondo et autres histoires aime retrouver la nature en errant le long de la côte ; c'était déjà la solitude recherchée par Jean-Jacques Rousseau dans Les rêveries du promeneur solitaire ; nous avons remarqué cependant que le personnage des romans de Le Clézio ne s'installe jamais définitivement dans la solitude des grands espaces naturels ; la distanciation est nécessaire et le personnage passe la plupart du temps de la solitude volontaire au contact avec les autres individus de la foule anonyme ; Bogo le Muet, dans les Géants, erre aussi bien sur la plage que devant le Supermarché d'Hyperpolis ; la solitude volontaire est un état dans lequel se met le personnage afin de tenter de se livrer au déchiffrement du monde dans lequel il vit.

Le monde, c'est-à-dire lire tous les signes du monde présuppose un constant désir de fuite et d'errance ; le personnage ne s'installe jamais définitivement dans un endroit ; lorsqu'il est enfermé dans une chambre, c'est le voyage imaginaire qui prend le relais ; mais il reste fondamentalement seul, dans son impossibilité de se détacher des éléments naturels ; l'auteur crée donc le personnage qui peut tout, qui accède à toutes les limites et va au-delà, qui, en ce sens, est seul (parce qu'unique) et à la fois lié à tous (parce que pouvant comprendre tout le monde) : c'est le personnage mythique de Naja Naja , dans Voyages de l'autre côté ; mythique parce que représentant tout ce que les autres ont peut-être été , mais ne sont plus maintenant ; la solitude dans l'unicité de Naja Naja transcende les solitudes des personnages.

Nous avons donc élargi la notion de solitude volontaire en nous demandant si la solitude volontaire n'est pas en réalité une solitude imposée par les pouvoirs, par les Maîtres ; la solitude volontaire qui apporte une distanciation par rapport au monde et une pensée réflexive sur la nature des pouvoirs peut servir de modèle aux autres individus et entraîner la mise en cause de ces pouvoirs ; mais les pouvoirs ne peuvent fonctionner que s'ils s'appliquent sur des individus ; la solitude est donc ou bien rendue impossible, ou bien tolérée en ce sens que les pouvoirs l'acceptent afin de mieux contrôler les individus. Il ne faut pas que Naja Naja devienne un exemple pour les autres ou que le jeune homme Machines (Les Géants) deviennent un martyr de la lutte contre la ville d'Hyperpolis ; lorsque le personnage ne disparaît pas de lui-même, aussi mystérieusement qu'il est apparu (Mondo, dans le recueil Mondo et autres histoires), les pouvoirs doivent le faire disparaître ; à la fin des Géants, tout doit se passer comme si la jeune fille Tranquilité et le jeune homme Machines n'avaient jamais existé ; seule la ville demeure, et la foule anonyme continue à vivre.

Toutes les formes de pouvoirs sont donc amenées à rendre impossible la solitude réflexive ; et les pouvoirs sont infinis ; ils sont à la fois extérieurs à l'individu et intérieurs ; ce sont les objets créés par l'homme et qui se retournent contre lui, voitures, immeubles, avions, autoroutes ; c'est aussi ce que l'homme a cru savoir maîtriser : l'eau, l'électricité. Mais le pouvoir des mots est, quant à lui, tout aussi présent et pernicieux. L'individu est assailli de mots, de phrases, de signes, de réclames et ne peut plus se passer de cet écran de signes entre lui et le monde.

Constamment surveillé, le personnage ne peut que rarement agir de façon autonome ; Lalla, dans Désert, qui choisit de retrouver la Terre de ses ancêtres, est bien une exception ; le personnage n'agit pas sur le monde environnant ; il ne peut que le regarder, se mettre dans un coin et observer ; ou errer dans les rues ou à travers le monde ; ce qu'il peut faire, c'est parler (se parler à lui-même, parler à quelqu'un d'autre par l'intermédiaire d'un journal intime, d'une lettre, ou haranguer la foule). Dans ce dernier cas, il peut mettre en cause les fondements mêmes de la vie sociale et le pouvoir ne peut que l'enfermer (c'est l'exemple d'Adam Pollo, dans Le Procès-Verbal).

Certains personnages solitaires de l'oeuvre de Le Clézio cherchent à être solidaires des autres individus ; c'est pour cela que nous avons ensuite étudié l'ensemble des autres individus, en nous demandant si nous pouvions retrouver dans les romans de l'auteur les classes sociales diverses que l'on observe dans la réalité sociologique. Nous avons remarqué que la foule anonyme est bien une foule indifférenciée ; c'est-à-dire que malgré les différences apparentes qui existent entre un ouvrier, un commerçant ou un fonctionnaire (catégories sociales que Le Clézio ne précise jamais), la société dans sa presque totalité était composée d'individus présentant les mêmes comportements.

La foule anonyme ne peut être opposée qu'à l'ensemble des marginaux, ceux qui refusent le système (non par la révolte, comme avait pensé le faire le jeune Homme Machines en voulant brûler Hyperpolis dans Les Géants) mais vivent malgré tout à l'intérieur de ce système ; la lutte des classes, définie par la philosophie marxiste, entre ouvriers et bourgeois (que chacun pouvait ressentir dans sa vie quotidienne) s'est déplacée en une nouvelle lutte des classes entre la foule anonyme et les habitants des pays du Tiers-monde qui envoient leurs esclaves dans les pays industrialisés. Seuls, les mendiants et les clochards échappent à tout pouvoir coercitif. L'individu se retrouve seul, sans pouvoir et sans prises sur le monde dans lequel il vit ; il veut agir mais toute pensée et toute action sont impossibles ; il ne peut qu'assouvir les désirs que les pouvoirs créent pour lui ; et nous pourrions, à la limite du roman de politique fiction, imaginer une société dans laquelle les individus seraient regroupés suivant leurs désirs et leurs affinités. Mais les tensions sociales qui engendrent le progrès et le devenir historiques auraient disparu et cette société serait bloquée.

Ce n'est donc pas un hasard si, présentant une vision si pessimiste de la société urbaine technocratique actuelle, Le Clézio est conduit à revenir au monde de l'enfance, dans un premier temps, et au monde du début de la vie dans le ventre maternel, dans un second temps ; cette recherche des origines, cette remontée vers un mythe de l'origine, un mythe d'avant la vie humaine, nous ont semblé caractériser tout un autre aspect, aussi important que celui qui décrit la ville, de l'oeuvre de l'auteur de Désert.

Monde de l'innocence, de la sécurité, de la liberté fondamentale, le monde de l'enfance représente un paradis (perdu) pour les adultes ; seul l'enfant sait interroger le monde et ses signes, interroger les autres et leur poser les vraies questions, qui sont des questions simples, mais auxquelles les individus ne savent plus répondre et qu'ils ne savent plus poser ; tous les enfants possibles sont réunis dans le seul personnage de Naja Naja (Voyages de l'autre côté). L'enfant est lui seul capable d'amitié véritable, c'est-à-dire de communication avec l'autre ; il ne se perd pas dans le langage des mots, mais peut établir une relation avec les autres, par des dessins, des signes, des attitudes ; le monde de l'enfance, dans l'oeuvre de Le Clézio, c'est le monde de la liberté, de l'autonomie de chaque individu, maître de ses désirs et de sa volonté. Lullaby , dans la nouvelle du même nom du recueil Mondo et autres histoires, décide elle-même de ne plus aller à l'école ; elle ne se pose pas d'autres questions ; elle ne construit pas un écran de langage entre son acte et elle-même ; elle est celle qui ne veut plus aller à l'école ; de même, Lalla, dans Désert, "est partie, un jour, sans prévenir" (page 382)

C'est peut-être parce qu'il a pris conscience de l'impossibilité d'une véritable solitude réflexive dans notre société actuelle, que Le Clézio s'est intéressé au monde de l'enfance, puis au monde du ventre maternel ; en effet, dans toute l'oeuvre, nous avons pu lire une relation réciproque entre la structure du monde décrit et celle du ventre maternel ; remontant le temps vécu de l'individu, l'auteur a été conduit à retrouver le monde clos du ventre maternel et à poser le problème de la solitude fondamentale qui se situe quelque part, condensée au moment où il n'y a pas encore de vie et celui où la vie est là.

Cette remontée à l'origine de la vie s'adapte par un retour au monde minéral et végétal d'avant la vie ; la structure de certains romans (par exemple Le Déluge, ou Voyages de l'autre côté) nous a montré que la vie humaine n'était qu'un moment, dans toute l'histoire du cosmos, moment d'une vie possible ; retrouver le contact de la matière, de la roche, de la terre, le contact de l'air, de l'eau, est aussi fondamental dans la recherche d'une définition de la notion de solitude que regarder les gens vivre dans la ville d'Hyperpolis.

Le petit garçon, personnage central de l'Inconnu sur la terre est peut-être, selon une mythologie propre à l'auteur, le premier et à la fois le dernier enfant sur la terre ; comme Naja Naja (Voyages de l'autre côté) , il est le seul à parvenir aux limites ; limites de la vie, de la non-vie, de la mort, de la matière. C'est pour cela que nous avons élargi le problème de la solitude de façon plus métaphysique, en nous demandant quel était le rapport entre le dessein de l'auteur et l'existence d'un Dieu (ou de Dieux) initial. L'enfant est peut-être ce Dieu, mais l'existence d'un Dieu unique a aussi entraîné la possibilité d'une solitude fondamentale contre laquelle nous ne pouvons rien.

L'auteur du Procès-Verbal (qui a, quant à lui, choisi une certaine forme de solitude en refusant à peu près tout contact avec les journalistes et toute photographie) nous montre constamment des personnages instables, en ce sens qu'ils souhaitent retrouver une solitude alors qu'ils sont seuls dans le monde. La solitude que montre Le Clézio est plus une solitude dans la foule (parce que le personnage ne voit dans la foule anonyme que l'image de lui-même) qu'une solitude de l'ermite ou du rescapé d'un naufrage sur une île déserte.

Si la solitude existe, c'est parce que les autres existent ; miroir de chaque personnage, l'autre matérialise la solitude fondamentale de l'individu ; ce n'est pas un hasard si Naja Naja veut aller de "l'autre côté" ; le personnage est seul parce qu'il voit les autres et qu'il ne peut pas communiquer avec eux. Robinson Crusoé éprouve la solitude à partir du moment où il se regarde dans le miroir de l'eau ; Alice (personnage d'Alice au pays des merveilles et de De l'autre côté du miroir) n'éprouve pas la solitude parce qu'elle ne se voit pas dans le miroir, elle le traverse.

La traversée du monde des apparences, par l'écriture de Le Clézio, nous invite à le rejoindre par notre propre écriture qui se déroule à travers celle de l'auteur de La Guerre et nous conduirait à achever ce travail comme lui-même a achevé Le livre des fuites, en inscrivant "(A suivre)" (page 285).

Mais nous semblons (si la conscience de soi peut être aussi assurée) beaucoup plus proche de François Besson, le je narrateur du Déluge :

"Je ne suis pas isolé ; je peux communiquer avec vous tous ; mais ce doit être trop tard ; il se peut que, pris au centre de la vie, pris dans ce piège, ces langages me traversent de part en part, et me fassent fantôme, et me dépouillent invinciblement de ce que j'avais autrefois de si personnel"
(pages 31-32) (1).

(1) les mots soulignés sont en italiques dans le texte de Le Clézio.

Ouverture vers un trésor imaginaire...

"Nous sommes tous habités par un secret comparable à celui du corsaire. Tous, nous changeons en raisons de vivre ce souvenir d'avant notre naissance, cette force qui nous dépasse." (I)

C'est dans le dernier roman de Le Clézio que nous pouvons suivre la quête d'Alexis (2), quête d'un personnage solitaire qui veut retrouver le trésor perdu dont lui a parlé son père:

"Je crois que c'est à cette époque qu'il m'a parlé vraiment du trésor du Corsaire inconnu, et des documents qu'il a gardés là-dessus." (Le chercheur d'or, pages 56-57)

Et Alexis, "seul maintenant comme Robinson sur son île" (page 66), va apprendre, en croyant chercher le trésor, à se chercher lui-même, à découvrir l'or qui est son âme.

Voyage dans le temps (l'action du roman s'étend de 1892 à 1922), voyage dans l'espace (Alexis ,parti de l'île Maurice, voit la France déchirée par la Grande Guerre), voyage intérieur , forment les trois voies qu'emprunte Alexis pour retrouver le mythe de ses propres origines. C'est en ce sens que Le chercheur d'or s'inscrit dans la lignée de Désert; comme Lalla a retrouvé son désert natal, Alexis revient dans son pays d'origine : c'est par le voyage, remontée intérieure , qu'il peut profiter de façon pleinement positive de sa solitude fondamentale, et c'est dans cette direction qu'il serait possible de s'engager pour continuer cette approche de la solitude.

(I) Bertrand POIROT-DELPECH : article sur Le chercheur d'or, in Le Monde, 22-4-1985, page 18.

(2) LE CLEZIO : Le Chercheur d'or, éd. Gallimard, 335 p., 1985.

A N N E X E S



I - BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE J.M.G. LE CLÉZIO

Le procès-verbal, édition du Livre de Poche, n° 2748, 1963, 315 pages.

La Fièvre, éditions Gallimard, 1965, 230 pages (recueil de 10 nouvelles).

Le Déluge, éditions Gallimard, 1966, 285 pages.

L'extase matérielle, collection idées n.r.f. n° 239, 1967, 315 pages (essai)

Terra Amata, éditions Gallimard, 1967, 245 pages.

Le livre de fuites, éditions Gallimard, 1969, 285 pages.

La Guerre, éditions Gallimard, 1970, 289 pages + 14 pages de clichés, hors texte.

Les Géants, éditions Gallimard, 1973, 324 pages.

Voyages de l'autre côté, éditions Gallimard, 1975, 311 pages

Les prophéties du Chilam Balam, éditions Gallimard, 1976, version et présentation de J.M.G. Le Clézio, 203 pages.

Mondo et autres histoires, éditions Gallimard, 1978, 279 pages (recueil de 8 nouvelles).

Lullaby, reprise de la 2ème nouvelle du recueil précédent, collection illustrée Folio junior, 1980, 72 pages.

L'inconnu sur la terre, éditions Gallimard, 1978, 317 pages (essai)

Désert, éditions Gallimard, 1980, 411 pages

Voyage au pays des arbres, Collection Enfântimages, Gallimard, 1978, 28 pages, avec illustrations.

Trois villes saintes, éditions Gallimard, 1980, 82 pages.

La ronde et autres faits divers, éditions Gallimard, 1982, 247 pages (recueil de 11 nouvelles).

En terminant notre travail, nous apprenons la parution de deux nouveaux livres de Le Clézio, que nous n'avons donc pas pu utiliser :

Relation du Michoacan, (traductions de l'espagnol)

Le chercheur d'or (roman) qui sera suivi du Journal du chercheur d'or

(Livres parus aux éditions Gallimard).

ARTICLES ET PREFACES ZIO (1)

Article sur Ennuis de noce de Stig DAGERMAN (Journal Le Monde)

Article sur Guerilleros de V.S. NAIPAUL (Journal Le Monde)

Article sur LAUTREAMONT dans Lectures de Lautréamont de Michel PHILIP (édition Armand Colin, 1971, 272 pages).

Préfaces

Max JACOB, Derniers poèmes (Collection Gallimard Poésie)

LAUTREAMONT, Les chants de Maldoror, Les Poésies (collections Gallimard Poésie)

Thomas MOFOLO, Chaka, Collection l'Imaginaire, Gallimard.

Interviews, entretiens

Revue LIRE n° 32, Avril 1978, avec Pierre Boncenne, pages 20 à 49.

Entretien avec Jean-Louis EZINE, Les écrivains sur la sellette, éditions du Seuil, 1981, 298 pages.

Le chapitre intitulé "Un certain silence" contient un entretien avec Aragon et un entretien avec Le Clézio.

(1) Il ne s'agit pas d'un relevé exhaustif, mais de la liste des textes utilisés.

OEUVRES LITTERAIRES

BALZAC : Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau,
éd. Rencontre, Tome XI.

Une ténébreuse affaire, éd. Rencontre, Tome XIII.

Simone de BEAUVOIR : L'invitée, éd. du livre de poche.

Samuel BECKETT : Molloy, éd. de Minuit.

Comédie et actes divers, éd. de Minuit.

Fin de partie, éd. de Minuit.

En attendant Godot, éd. de Minuit.

Alban BERG : Wozzeck, livret de l'opéra, éd. de l'Avant-scène Opéra.

Breyten BREYTENBACH : Mouroir, éd. Stock.

André BRINK : Au plus noir de la nuit, éd. du livre de poche.

Michel BUTOR : L'emploi du temps, éd. de Minuit.

La modification, éd. de Minuit.

CAMPANELLA : la cité du soleil, éd. Droz.

Albert CAMUS : L'Etranger, éd. du livre de poche.

L'exil et le royaume, éd. Folio.

Lewis CARROL : Les aventures d'Alice au pays des merveilles, éd. bilingue
Aubier-Flammarion.

De l'autre côté du miroir, éd. bilingue Aubier-Flammarion.

Stig DAGERMAN : L'enfant brûlé, éd. Gallimard, collection L'Imaginaire.

Ennuis de noce, éd. Papyrus.

Alphonse DAUDET : Le petit chose, éd. Gallimard, collection 1000 soleils.

Daniel DEFOE : Vie et aventures de Robinson Crusoé, éd. de la Pléiade.

Charles DICKENS : David Copperfield, éd. du livre de poche.

De grandes espérances, éd. du livre de poche.

Alfred DOBLIN : Berlinalexanderplatz, éd. Folio.

John DOS PASSOS : Manhattan Transfer, éd. du livre de poche.

William FAULKNER : Le bruit et la fureur, éd. Folio.

Tandis que j'agonise, éd. Folio.

Gustave FLAUBERT : Madame Bovary, éd. Rencontre.

Bouvard et Pécuchet, éd. Rencontre.

Günther GRASS : Le Tambour, éd. du livre de poche, 2 tomes.

Ernest HEMINGWAY : Le vieil homme et la mer, éd. Folio.

Victor HUGO : Les Misérables, éd. du club Français du livre, tome XI.

Aldous HUXLEY : Le meilleur des mondes, éd. du livre de poche.

James JOYCE : Ulysse, éd. du livre de poche.

Franz KAFKA : La métamorphose, éd. Folio.

Le Procès, éd. Folio.

Arthur KOESTLER : Le zéro et l'infini, éd. du livre de poche.

Choderlos de LACLOS : Les liaisons dangereuses, éd. Garnier.

LAUTREAMONT : Les chants de Maldoror, éd. du livre de poche.

Michel LEIRIS : Biffures, tome I de La règle du jeu, éd. Gallimard.

André MALRAUX : La condition humaine, éd. du livre de poche.

André-Pieyre de MANDIARGUES : La marge, éd. Gallimard.

Hermann MELVILLE : Moby Dick, éd. Garnier-Flammarion.

Patrick MODIANO : Rue des boutiques obscures, éd. Gallimard.

Thomas MOFOLO : Chaka, éd. Gallimard, collection L'Imaginaire.

MONTAIGNE : Les essais, éd. Garnier-Flammarion.

Thomas MORE : L'Utopie, éd. sociales.

Robert MUSIL : Les désarrois de l'élève Toerless, éd. du livre de poche.

L'homme sans qualités, éd. du livre de poche, 3 tomes.

V.S. NAIPAUL : A la courbe du fleuve, éd. Albin Michel.

Dis-moi qui tuer, éd. Albin Michel.

Guerilleros, éd. Albin Michel.

Miguel Street, éd. Gallimard.

Gérard de NERVAL : Les chimères, oeuvres complètes, éd. Garnier, tome I.

George ORWELL : La ferme des animaux, éd. Champ Libre.

1984, éd. Folio.

Georges PEREC : les choses, éd. J'ai Lu.

Saint-John PERSE : Vents, éd. Gallimard, collection Poésie.

Amers, éd. Gallimard, collection Poésie.

PLATON : La république, éd. Garnier-Flammarion.

Parménide, éd. Garnier-Flammarion.

RACINE : Théâtre complet, éd. de la Pléiade.

Jules RENARD : Poil de Carotte, éd. Garnier-Flammarion.

Alain ROBBE-GRILLET : Dans le labyrinthe, éd. IO-I8.

Projet pour une révolution à New-York, éd. de Minuit.

Les gommes, éd. de Minuit.

Le voyeur, éd. de Minuit.

Romain ROLLAND : Jean-Christophe, éd. du livre de poche.
} tomes.

ROUSSEAU : Les rêveries du promeneur solitaire, éd. Folio.

Les confessions, éd. du Seuil, collection L'Intégrale.

SAINT-EXUPERY : Le petit prince, éd. Gallimard.
collection Folio-Junior.

Jean-Paul SARTRE : La nausée, éd. Folio.

Claude SIMON : Le palace, éd. de Minuit .

Leçon de choses, éd. de Minuit.

Alexandre SOLJENITSYNE : L'archipel du Goulag, éd. France-Loisirs.
3 tomes.

SOPHOCLE-ESCHYLE : Théâtre complet, éd. de la Pléiade.

Michel TOURNIER : Vendredi ou les limbes du Pacifique, éd. Folio.

ZOLA : Le ventre de Paris, éd. du Seuil, collection L'Intégrale.

Stefan ZWEIG : Vingt-quatre heures de la vie d'une femme, éd. Stock.

OEUVRES CRITIQUES - ESSAIS

Louis DUMONT : Essais sur l'Individualisme contemporain
(Ed. du Seuil, 1983, 272 pages).

Gilles LIPOVETSKY : L'Ere du vide, Essais sur l'Individualisme contemporain
(Ed. Gallimard, Les Essais, 1983, 249 pages).

Max GALLO : La Troisième alliance
(Ed. Fayard, 1984, 224 pages)

Martine BOURILLON : Côté coeur, c'est pas le pied....
(Ed. Grasset, 1984, 247 pages).

Catherine BAKER : Balade dans les solitudes ordinaires
(Ed. Stock 2, 1982, 323 pages).

Rolande BANQUY et Madeleine DIMEGLIO : La Solitude (Ed. des Classiques
Hachette, 1973, 112 pages).

Tahar Ben JELLOUN : La plus haute des solitudes (éd. du Seuil, Collection
Points Actuels, 1977, 186 pages).

André MARISSSEL : Beckett, (Ed. Universitaires, collection Classiques du XXè
siècle, 1963, 123 pages).

Philippe ARIES : Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age
à nos jours (Ed. du Seuil, collection Points, 1975, 242 pages).

Guy ROCHER : Introduction à la sociologie générale, Tome 1, L'Action sociale
(Ed. du Seuil, Collection Points, 1970, 192 pages)

Lucien GOLDMANN : Pour une sociologie du roman (Ed. Gallimard, Collection
Idées, 1964, 373 pages).

Gilles LAPOUGE : Utopie et Civilisations (Ed. Flammarion, collection Champs,
1978, 310 pages.)

- Michel ZERAFFA : La révolution romanesque (U G E 10.18 - 1972, 439 pages)
(1ère édition Klincksieck, 1969)
- Julia KRISTEVA : Recherches pour une sémanalyse (Tel Quel, Seuil, 1969, 381 p.)
- Gérard GENETTE : Palimpsestes (Seuil, 1982, 472 pages).
- Fernand MOSSE : Histoire de la littérature allemande (Collectif, éd. Aubier -
Montaigne, 1970, 1079 pages)
- Claude-Edmonde MAGNY : L'âge du roman américain (éd. du Seuil, 1948, 253 pages).
- Claude MAURIAC : L'alittérature contemporaine (éd. Albin Michel, 1969,
383 pages).
- Ludovic JANVIER : Une parole exigeante - Le Nouveau roman
(éd. de Minuit, 1964, 115 pages).
- Michel PHILIP : Lectures de Lautréamont (éd. Armand Colin, Collection U 2,
1971, 272 pages).
- Gaston BACHELARD : Lautréamont (éd. José Corti, 5è éd., 1968, 157 pages).
- Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT : Dictionnaire des symboles
(éd. Robert Laffont, Collection Bouquins, éd. revue et
corrigée 1982, 1060 pages).
- Maurice NADEAU : Le roman français depuis la guerre (collection Idées,
1970, 317 pages).
- François JACOB : Le jeu des possibles, Essai sur la diversité du vivant
(éd. Fayard, 1981, 137 pages).
- Jeanne-Marie CLERC : Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman
français contemporain (Publications universitaires
européennes, 1984, 480 pages).
(éd. Peter Lang)
- Michel FOUCAULT : Les Mots et les choses (éd. Gallimard, 1966, 400 pages).
- Michel FOUCAULT : L'archéologie du savoir (éd. Gallimard, 1969, 279 pages).

Collectif : Arguments /4 - Révolution / Classe /Parti
(éd. 10/18, 1978, 317 pages).

Nicos POULANTZAS : Pouvoir politique et classes sociales, (éd. Maspero,
1968, 398 pages).

Karl MARX : Le manifeste du parti communiste, éd. 10/18.

Jean-Paul SARTRE : L'être et le néant (éd. Gallimard, 1943, 724 pages).

Herbert MARCUSE : La fin de l'utopie, (éd. du Seuil, collection Combats,
1968, 141 pages).

Gaston BACHELARD : L'eau et les rêves, éd. José Corti, 1942, 267 pages

Gaston BACHELARD : La psychanalyse du feu (éd. Gallimard, Collection Idées,
1949, 185 pages).

Kurt BLAUKOPF : Gustav MAHLER , (éd. Robert Laffont, 1979, 398 pages).

Serge DOUBROVSKY : Pourquoi la nouvelle critique, (éd. Mercure de France,
1966, 264 pages).

FREUD : Oeuvres diverses : éd. P.U.F.
éd. Gallimard, Collection Idées
éd. Petite Bibliothèque Payot.

Cinq leçons sur la psychanalyse

Introduction à la psychanalyse

Essais de psychanalyse

La vie sexuelle

Malaise dans la civilisation.

II - TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION Page 4

CHAPITRE I Page 17

 1ère Partie : Environnement littéraire dont
 les oeuvres sont proches du
 thème de la solitude : Musil,
 Kafka, Döblin, Faulkner, Camus,
 Sartre, Robbe-Grillet..... Page 18

 2ème Partie : Le Clézio lecteur de Lautréamont,
 Naipaul, Mofolo, Dagerman..... Page 43

CHAPITRE II..... Page 53

 1ère Partie : Structure spatio-temporelle.... Page 54

 2ème Partie : Les personnages dans quelques
 dialogues Page 72

 3ème Partie : L'auteur, le lecteur et le
 personnage Page 102

CHAPITRE III :

 1ère Partie : Etude thématique de la solitude Page 112

 A - Le livre des fuites Page 114

 B - Voyages de l'autre côté.... Page 123

 2ème Partie : La solitude volontaire..... Page 134

 A - Point de départ du voyage.. Page 136

 B - Nature et structure du voyage Page 143

 Conclusion : Solitude volontaire ou
 Solitude imposée ? Page 153

CHAPITRE IV Page 160

1ère Partie : Le pouvoir Page 163

2ème Partie : La solitude impossible Page 177

3ème Partie : Réactions des personnages..... Page 192

Conclusion Page 206

CHAPITRE V..... Page 208

1ère Partie : Les classes sociales Page 211

2ème Partie : Les marginaux Page 230

3ème Partie : Individu et lutte de classes..... Page 248

Conclusion Page 263

CHAPITRE VI Page 266

1ère Partie : Solitude et enfance Page 269

2ème Partie : Liberté et enfance Page 286

3ème Partie : Signification du retour au monde
de l'enfance Page 303

Conclusion Page 317

CHAPITRE VII :..... Page 319

1ère Partie : Le ventre maternel Page 320

2ème Partie : Le monde pré-humain Page 340

3ème Partie : Signification métaphysique Page 365

Conclusion Page 375

CONCLUSION GENERALE	Page 377
ANNEXES.....	Page 386
I - BIBLIOGRAPHIE	Page 387
II - TABLE DES MATIERES.....	Page 399