



## 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](mailto: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.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

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

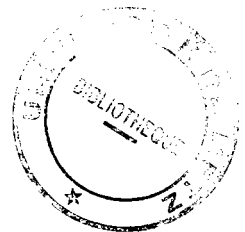
Fischer, Christian

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

Volume I

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES METZ	
N° inv.	1985017L
Cote	L/M2 85/3
Loc	Nagasin

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



*"Par bonheur, j'étais à cet âge où la lecture demeure encore une passion et donc, hormis un mariage heureux, le meilleur des états pour tenir en échec la solitude absolue".*

(William STYRON, Le choix de Sophie)

*"Dieu qui agonise depuis trois siècles, meurt. Ses prêtres, vainement, dépouillent le rituel de son adoration, blanchissent les murs de ses temples. Dieu cachait le coeur profond de l'homme, l'homme voit son coeur bestial, ses yeux se descellent, l'odeur de la bête l'étouffe, Dieu meurt au moment de la plus grande solitude de l'homme".*

(Pierre GUYOTAT, Tombeau pour cinq cent mille soldats).

I N T R O D U C T I O N



## INTRODUCTION

La Société actuelle, que nous entendons souvent qualifier de société de consommation, ou de société de communication, a engendré, de façon certes imprévisible, un nouveau type d'individu ; cet individu ne trouve pas dans le monde environnant le moyen de se réaliser, de s'exprimer, de se reconnaître ; il s'enferme plus ou moins volontairement en lui-même, dans sa solitude ; il est en quête constante de lui-même, à supposer qu'il ne passe pas sa vie à défouler ses instincts les plus primaires, à travers une expérience psychologique et sociale tournée contre ses confrères et se traduisant par le meurtre, c'est-à-dire par l'agression. Si cette quête n'aboutit pas, il se retrouve devant les portes de la mort, du suicide ou d'une solitude qui devient un mal de vivre "un spleen". L'abondante bibliographie de livres traitant de la solitude de l'individu dans un monde éclaté, c'est-à-dire dans un monde où l'information et la communication règnent en maîtres, où l'espace et le temps semblent s'être rétrécis, tend à prouver que nous assistons à un retour en force de l'individualité, à une nouvelle prise de conscience des rapports entre l'individu et le tissu social dans lequel il vit (1). Le solitaire est-il le réprouvé, comme Jean Valjean (2) ? ou l' élu, comme Moïse ? C'est seul, dans le désert, et loin de son peuple, que Moïse, élu de Dieu, écoute la voie de l'Eternel. Mais le solitaire ne peut être l' élu dans une société, si celle-ci ne reconnaît pas en lui (comme elle peut, par exemple, reconnaître le meneur de foule) ; il est alors le réprouvé ; il est enfermé.

---

Nous pensons particulièrement à :

- (1) Louis DUMONT : Essais sur l'individualisme, éditions du Seuil, 1983.  
Gilles LIPOVETSKY : L'Ere du vide, Essais sur l'Individualisme contemporain, éditions Callimard, 1983.  
Max GALLO : La troisième Alliance, éditions Fayard, 1984.  
Martine BOURILLON : Côté coeur, c'est pas le pied..., éditions Grasset, 1984  
Catherine BAKER : Balade dans les solitudes ordinaires, édit. Stock 2, 1982.
- (2) Victor HUGO : Les Misérables, éd. du Club Français du Livre, Tome XI

Si l'individu peut subir cette solitude de l'enfermement imposée par le pouvoir, il peut aussi rechercher lui-même, volontairement, la solitude. Se mettre à l'écart devient un moyen d'attirer l'attention sur soi et de se faire ainsi reconnaître ; les autres, qui se ressemblent tous, n'ont plus d'individualité, dans la déshumanisation du monde moderne ; celui qui refuse cette standardisation ira vers celui qui se détache de la foule, qui agit en solitaire par rapport au conformisme des autres ; c'est, par exemple, la solitude créatrice de l'artiste.

Mais le pouvoir politique possède de nombreux moyens pour lutter contre celui qui veut sortir de la norme ; il lui faut supprimer cette solitude créatrice, tout en maintenant une "foule solitaire", c'est-à-dire une foule dans laquelle chaque individu se sent seul, séparé des autres, tout en étant identique aux autres. Tout un courant de la littérature contemporaine se situe au niveau de cette lutte entre un individu et un pouvoir politique : "goulag" ou "apartheid" sont des mots habituels au lecteur du XX<sup>e</sup> siècle, comme l'étaient au XIX<sup>e</sup> "sentiment", "sensation" ou "romantisme" (1). Le pouvoir cherche donc à supprimer toute individualité, en fait toute liberté et toute autonomie. Nous pensons ainsi que, dans ce même esprit, ce courant littéraire rejoint le courant qui, depuis Platon, traite du thème de l'utopie : de la République de Platon à 1984 d'Orwell, en passant par L'Utopie de Thomas More ou La Cité du soleil de Campanella, nous retrouvons constamment ce problème des rapports entre l'individu et le pouvoir. Ce qui était traité au niveau de l'imaginaire dans les siècles passés s'est soudainement trouvé réalisé dans notre siècle, et cela, dans la majorité des pays. Que le problème de la solitude se trouve posé dans la société libérale occidentale ou dans les sociétés de type totalitaire, il est devenu l'une des préoccupations majeures de notre temps ; mais, sous le terme unique de solitude, se cache toute une hiérarchie de la solitude : que de différences entre le dissident politique seul dans sa cellule, le malade mental dans sa chambre d'un hôpital psychiatrique,

---

(1) Alexandre SOLJENITSYNE : L'Archipel du Goulag, éditions France-Loisirs, 3 tomes.

André BRINK : Au plus noir de la nuit, édition du livre de Poch  
Breyten BREYTENBACH : Mouroir, éd. Stock.

Il s'agit, bien évidemment, d'un choix tout à fait subjectif ; la plupart des littératures actuelles fourniraient des exemples de ce type.

l'artiste qui refuse les règles du jeu de la société occidentale, le Noir exclu de la vie publique par le Blanc, le travailleur immigré parqué dans son bidonville ; comment comprendre, alors que certains recherchent la solitude, d'autres en souffrent, et recherchent la communication, le regard d'autrui, son appui ? La solitude ne pourrait donc être étudiée qu'en situation, situation d'un être dans ses rapports avec autrui : autrui correspondant tantôt à notre propre moi, tantôt au pouvoir, tantôt à une autre race, tantôt à notre semblable, celui qui vit dans le même monde que le nôtre et qui éprouve les mêmes joies et les mêmes peines.

S'il est un auteur qui nous semble s'être posé toutes ces questions, à l'occasion du regard qu'il porte sur la société technologique occidentale actuelle, c'est J.M.G. LE CLEZIO (1). Les très rares interviews accordées aux journalistes, le refus de toute photographie à moins de trente mètres, le refus presque viscéral de tout passage à la télévision, symbole de la communication de notre société (rappelons, en effet, que pour son passage à l'émission "Apostrophes", c'est Bernard Pivot qui est allé rencontrer Le Clézio, ce n'est pas ce dernier qui est venu dans les studios(2), mais aussi le désir de s'établir dans des régions désertiques et lointaines (Albuquerque aux Etats-Unis, par exemple), tout cela montre que cet auteur s'est, dès le départ, posé le problème de la solitude ; sans vouloir établir une quelconque influence de la vie sur l'oeuvre, nous pouvons constater que vie de solitaire et oeuvre qui pose le problème de la solitude dans notre monde occidental sont étroitement imbriquées. Commencée en 1963, son oeuvre est contemporaine de deux aspects fondamentaux de la société occidentale : les années de croissance (années de recherche d'un bonheur, essentiellement matériel, que l'on croyait à portée de la main, années de progrès matériels directement utilisables par l'individu moyen), les années de crise (années de mise en doute, de remise en cause, d'inquiétude sur l'avenir ; années de progrès technologiques qui semblent dépasser ce que l'individu moyen peut comprendre et apprécier). Mais si l'oeuvre romanesque (car c'est essentiellement celle-ci que nous utiliserons) est contemporaine, sur le plan événementiel, de ces années 60 à 80, elle est, par son contenu, première ; c'est-à-dire que Le Clézio a (consciemment ou inconsciemment, mais il s'agit d'un problème de biographie, d'étude psychologique de l'individu Le Clézio) senti et prévu tout ce que nous appelons maintenant la crise : crise de l'individu, des valeurs, du système complet sur lequel reposent nos certitudes ; il a compris, dès ses premiers romans, que le pouvoir, ce n'est pas seulement le pouvoir militaire d'une dictature (comme en connaissent de nombreux pays), mais c'est aussi, et peut-être avant tout, le pouvoir des créations de l'homme (objets, villes, voitures, supermarchés, réclames, mots langage) sur l'homme lui-même.

---

(1) Jean-Marie Gustave Le Clézio : né en 1940, à Nice, de père anglais et de mère française. Son premier livre, Le Procès-Verbal, a reçu le prix Renaudot en 1963. Il a publié depuis une quinzaine d'ouvrages (romans, essais, nouvelles, adaptations) et des articles de critiques.

(2) Depuis la rédaction de cette page, l'auteur a été invité à "Apostrophes" en mars 1985.

Alors qu'entre 1960 et 1973 (année choisie et reconnue habituellement comme celle du début de la crise), les sociétés occidentales recherchent le bonheur matériel et, grâce à une élévation du niveau de vie, achètent tout ce qui symbolise la société de consommation), Le Clézio doute déjà et remet en cause cette toute puissance des objets ; alors que depuis 1973, la société occidentale est entrée dans une ère de crise (que l'on a d'abord crue uniquement matérielle et il faudra attendre les années 80 pour parler de crise morale, crise de valeurs, de retour du mythe de Narcisse (2) ), Le Clézio a compris que la crise était beaucoup plus profonde et que la crise matérielle n'est rien à côté de la crise des valeurs, que ce soient les valeurs individuelles ou les valeurs qui créent la cohésion d'un groupe, à côté de la prise de conscience de l'individu dans une société technocratique : peut-être n'avons nous pas réussi encore à lire, collectivement, La Guerre ou Les Géants ? "Collectivement", c'est-à-dire que les problèmes soulevés dans ces deux romans n'ont peut-être pas encore intégré notre univers mental collectif d'individus des années 80. L'oeuvre de Le Clézio constitue en quelque sorte une oeuvre solitaire, parce que, dès sa première manifestation, en avance sur son temps. De plus, l'absence, presque totale, de localisation précise dans les romans (2) (à la différence de Balzac , par exemple, qui donne tous les détails possibles sur les lieux, les personnages, les dates, dans cette vaste étude de la société du début du XIX<sup>e</sup> siècle que son oeuvre propose), tend à universaliser son oeuvre, à la transformer en une sorte de mythologie, d'épopée de la société technocratique actuelle. Mais il n'en reste pas moins que ce qui constitue le centre de cette oeuvre, c'est l'observation des rapports entre un individu (ou ce qui reste de l'individu dans la société) et toutes les formes de pouvoir ; depuis le pouvoir de l'autre, jusqu'au pouvoir né de la technologie la plus avancée.

---

(1) Gilles LIPOVETSKY : op. cit.

(2) En effet, nous trouvons Marseille, dans Désert, et quelques lieux précisés dans Le livre des fuites.

Le Clézio ne se place pas sur le même terrain que ceux de Montaigne et de Rousseau : il ne se pose pas en juge de ses semblables ou en victime ; il ne condamne pas, il décrit, il observe. Si Montaigne recherche la solitude, c'est parce qu'il a conscience de ne rien pouvoir apporter à la Société :

*"Il est temps de nous desnoier de la société, puisque nous n'y pouvons rien apporter. Et qui ne peut prester, qu'il se défende d'emprunter".(1)*

La recherche de la sagesse, la volonté de trouver une ligne de conduite correspondant à son être profond, ce n'est pas dans la société de son temps que Montaigne les trouve mais, après un prodigieux détour par la littérature gréco-latine, en lui-même :

*"La plus grande chose du monde, c'est de sçavoir estre à soy"*  
(Montaigne, idem, page 293)

"Estre à soy", c'est apprendre à se détacher des autres (non comme le feront les personnages de Le Clézio, pour observer et pour étudier les autres dans leur condition d'individus pris dans la société, mais pour se libérer des autres) :

*"Or, puis que nous entreprenons de vivre seuls et de nous passer de compagnie, faisons que nostre contentement despende de nous ; desprenons nous de toutes les liaisons qui nous attachent à autrui, gagnons sur nous de pouvoir à bon escient vivre seuls et y vivre à notr'aise". (Montaigne, idem, page 292)*

Quelque peu différente est la position de Rousseau ; il fuit la société, c'est qu'il veut fuir le Mal, l'ensemble de tous les maux qu'engendre cette société, et le mal que les autres lui ont fait ; ils l'ont rejeté de leur société et nous pouvons dire que Rousseau est condamné à être seul ; et, à partir de ce moment, il peut chercher à se connaître lui-même :

---

(1) MONTAIGNE, Les Essais, Livre I, ch. XXXIX, De la solitude, éd. G.F.  
page 294.

*"Ils ont cherché dans les raffinements de leur haine quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux ...*

*Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-même ?". (1)*

La mise à l'écart volontaire de Rousseau, sa solitude, lui permettent, à travers une écriture introspective, de s'expliquer, de comprendre ce qui fait qu'il est tel qu'il est, l'individu Jean-Jacques Rousseau. Il ne s'agit pas d'expliquer le rapport de l'individu avec le pouvoir, mais d'essayer de justifier, de comprendre l'image de soi que donne la société et de rétablir une vérité que l'on croit sienne, profonde, naturelle. C'était déjà le dessein des Confessions :

*"Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi". (2)*

La solitude n'est donc pas une prise de recul pour étudier, peut-être plus objectivement, la société contemporaine de l'auteur, mais un retour sur soi, une libération des servitudes, une sorte d'enfermement dans la sphère du moi. Toute l'oeuvre de Le Clézio s'inscrit dans cette volonté de s'écarter de la pression de la société, de l'omniprésence du pouvoir ; tous ses personnages recherchent peut-être la solitude telle que la comprennent Montaigne ou Rousseau, mais il semble qu'il est trop tard : l'oeuvre de Le Clézio s'inscrit dans un courant majeur des littératures du XX<sup>e</sup> siècle ; courant dont les oeuvres montrent l'impossibilité d'être soi-même. Le pouvoir unique s'est hiérarchisé en de multiples pouvoirs partiels qui commandent entièrement l'individu.

---

(1) Jean-Jacques ROUSSEAU : Les rêveries du promeneur solitaire, éd. Folio, page 35. 1<sup>ère</sup> promenade.

(2) Jean-Jacques ROUSSEAU : Les Confessions, éd. du Seuil, Collection l'Intégrale, Première partie, livre I, page 121.

C'est principalement pour cette raison que, dès le premier chapitre, nous inscrivons l'oeuvre de Le Clézio dans ce courant littéraire. Il s'agira de montrer comment les oeuvres d'auteurs comme Musil, Kafka, Döblin, Faulkner, Camus, Sartre ou Robbe-Grillet, mettent en scène des personnages dont les préoccupations et le rapport au monde sont proches de ceux des personnages de notre auteur. Tous ces personnages sont pris dans une sorte de tourbillon, duquel ils ne peuvent presque jamais sortir. La situation finale, dans leurs récits, constitue la plupart du temps une dégradation de la situation initiale, c'est-à-dire que les personnages n'ont pas atteint ce qu'ils avaient inscrit dans leur projet initial ; cet échec se retrouve aussi bien chez Ulrich (1), que chez Biberkopf (2) ; il est de même type que celui que connaissent Bea B ou le jeune homme Machines (3). Nous comprenons ce qu'un tel rapprochement peut avoir d'aléatoire, puisque nous ne nous proposons pas d'étudier les influences littéraires, directement perceptibles, sur l'oeuvre de Le Clézio ; c'est pour cela que nous insisterons sur les lectures de Le Clézio ; lectures qui se traduisent par des articles, des préfaces ou des introductions, et qui posent toujours le problème du rapport de l'individu avec le groupe : les romans de Dagerman ou de Naipaul présentent des microcosmes clos, dans lesquels des individus se cherchent, à travers une société qui risque, à tout instant, de les broyer. Cette violence, à l'état brut, c'est aussi celle que nous trouvons dans Les Chants de Maldoror, de Lautréamont ; dans cette oeuvre, sur laquelle Le Clézio a écrit une préface, nous ressentons ce que peut être l'essence de la violence, de l'agression, c'est-à-dire de tout pouvoir. Le cri, plusieurs fois répété dans Les Géants ("Libérez-vous"), se trouve constamment (sous la même forme ou sous d'autres formes) dans ce recueil de chants poétiques. C'est l'être, dans son essence la plus fondamentale, qui se trouve aux prises avec tout ce qui l'agresse.

---

(1) Robert MUSIL : L'homme sans qualités, éd. du Livre de Poche.

(2) Alfred DOBLIN : Berlin Alexanderplatz, éd. Folio

(3) IE CLEZIO : La Guerre, éd. Gallimard.  
Les Géants, éd. Gallimard.



Si l'environnement littéraire permet une première approche dans notre compréhension de ce que peut être la solitude, c'est surtout parce qu'il s'agit d'oeuvres romanesques dans lesquelles se trouve, au centre, le rapport vécu entre l'individu et la société urbaine. Mais avant d'aborder la solitude, en tant que problème spécifique, le chapitre suivant nous permettra de dégager quelques structures propres à l'univers romanesque de Le Clézio ; nous repérons provisoirement la métaphore du cercle (si l'on se place dans un plan) ou de la sphère (si l'on se place dans l'espace) : boule, bulle, boucle, retour au point de départ constituent quelques unes des métaphores du cercle ou de la sphère. Nous montrerons que cette structure de la sphère (et de sphères de diverses dimensions, s'imbriquant les unes dans les autres telles les "poupées russes") se retrouve aussi bien à l'intérieur d'un même roman que dans l'oeuvre entière, en tant que tout. En effet, Le Clézio considère l'ensemble de son oeuvre comme une sorte de grand livre unique. Elargissant cette métaphore, nous remarquerons la fréquence du thème du soleil (la plupart des romans situent leur action sous un soleil accablant) et du thème de la chambre (lieu clos par excellence duquel on peut voir sans être vu).

Cependant le lieu clos n'est pas seulement, chez Le Clézio, réductible à un lieu dont les dimensions sont perceptibles immédiatement par l'oeil humain ou par la conscience : le désert, malgré son aspect infini constitue un lieu clos privilégié, un monde replié sur lui-même, même s'il offre des espaces infinis ; le temps ~~dépass~~ largement le temps vécu par l'individu et semble se transformer en une sorte d'espace-temps, dans lequel chaque événement aurait pu se passer dans l'Antiquité, dans un autre pays ou ici, de nos jours et maintenant. Le temps n'est pas figé : il peut ou bien dans une très courte durée chronologique être lourdement chargé de sens (1), ou bien dans une très longue durée, être vide (2). Ce passage continu d'un lieu à un autre, d'une tranche de temps à une autre correspond à un va-et-vient habituel dans les romans de Le Clézio ; va-et-vient entre l'auteur, le narrateur, le personnage et le lecteur et nous nous demandons très souvent : qui parle ? Chacune de ces personnes peut devenir une autre ; peut-être est-ce nous le personnage ? peut-être l'auteur n'est-il qu'un personnage ?

---

(1) Par exemple dans Le Déluge : tout le destin de François Besson est marqué par le court moment pendant lequel la jeune fille à motocyclette passe sur la route, pendant que retentit la sirène.

(2) Par exemple dans Terra Amata : le passage en une nuit de vingt-deux ans à quatre-vingts ans.

Cela nous permet de montrer l'importance des dialogues dans l'oeuvre de Le Clézio ; non pas que son oeuvre soit encombrée de nombreux dialogues ; mais ceux-ci sont importants à cause de leur structure même. Il est significatif de remarquer que plusieurs romans présentent des sortes de dialogues qui ne sont pas de véritables dialogues, c'est-à-dire échange entre personnages égaux, mais des interrogatoires comme en montrent par exemple Le Zéro et l'Infini de Koestler : interrogatoire parce qu'un des personnages est en position d'accusé. La plupart des autres dialogues ne sont pas non plus de véritables dialogues ; en effet, ils ne sont formés que de lieux communs échangés par des personnages qui, justement, semblent ne rien avoir à se dire. Lorsqu'un personnage a vraiment quelque chose à dire, nous remarquerons qu'il le fait en utilisant le monologue :

- monologues d'Adam Pollo dans Le Procès-Verbal
- monologues de M. X dans La Guerre

Le livre des fuites, roman de l'errance continuelle de Jeune Homme Hogan nous montrera que la solitude du personnage vient de son rapport au monde extérieur, plus précisément de son impossibilité de déchiffrer le monde, monde de signes, qui pourrait se lire comme un livre.

Voyages de l'autre côté, roman des aventures de Naja Naja, constitue ce que l'on appelle, en logique, un contre-exemple. Si les personnages de Le Clézio sont souvent seuls, ne peuvent communiquer, c'est parce qu'ils ne peuvent pas se détacher des éléments naturels : l'air, l'eau, le feu. Naja Naja est le personnage unique et utopique qui représente en quelque sorte tous les désirs des autres, mais qu'elle seule peut assouvir ou réaliser. Nous nous demanderons si la solitude, celle que ressentent les personnages dans la ville contemporaine, est une solitude imposée (par les pouvoirs) ou volontaire (décidée par le libre arbitre du personnage). Cette question orientera toute la suite de notre travail.

C'est pour cela que nous aborderons ensuite le problème du pouvoir, plus précisément des pouvoirs, en donnant à ce mot un sens très large :

une dictature militaire constitue bien sûr un pouvoir (et les nombreuses dictatures militaires du XX<sup>e</sup> siècle n'infirm后将 pas cette évidence) ; mais Le Clézio montre que le pouvoir est partout : c'est le pouvoir des mots, des réclames, de la ville avec ses voitures, ses camions ; c'est aussi le pouvoir des objets (1) ; mais c'est aussi le pouvoir de l'homme sur lui-même, les barrières psychiques qu'il cherche à traverser. Nous pourrions donc montrer que l'opposition n'est pas seulement, comme nous le verrons, entre solitude imposée et solitude impossible ; remarquons pour le moment que le personnage de Le Clézio ne se suicide ou ne meurt accidentellement que très rarement ; s'il semble accepter sa condition, il éprouve profondément la dialectique qui se joue entre diverses solitudes.

L'étude des formes de pouvoir sera suivie par une étude de la société, telle que la décrit Le Clézio et il s'agit essentiellement de la société urbaine technologique (et peut-être technocratique) actuelle. Il nous faudra donc inscrire l'individu dans l'étude des classes sociales et nous remarquerons dès à présent que l'auteur ne précise que très rarement les classes sociologiques de la société, mais qu'il s'attarde volontiers (comme le fait d'ailleurs Samuel Beckett) sur les marginaux :

- clochards, immigrés, étrangers.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si une grande partie de l'action de Désert se passe dans une ville cosmopolite (au niveau des classes et des races) : Marseille.

Parti de l'individu, il nous faudra finalement y revenir ; ce sera l'objet des derniers chapitres : reprenant la métaphore du cercle (provisoire, rappelons-le), nous allons retrouver l'individu, le personnage (ou le lecteur et, mais alors, il s'agira d'explication psychologique, l'auteur) ;

---

(1) pouvoir qu'avait déjà dénoncé Georges PEREC, dans Les Choses, éd.

et nous le situerons par rapport à son passé, l'enfance et son origine, la mère ; en effet, fréquents sont les personnages de Le Clézio qui sont des enfants ; mais de plus, il nous semble que les personnages recherchent souvent un état proche de celui de l'enfance ; il faudra définir cet âge de l'être humain et montrer en quoi il constitue un refuge, une fuite devant les agressions de la civilisation ; de même, nous remarquerons que la principale métaphore de la sphère, du lieu clos, que nous n'avons pas encore évoquée, est le ventre de la mère ; le retour à l'origine, comme s'il s'agissait de boucler le parcours, se manifeste souvent par un retour au ventre maternel.

En ce sens, nous pouvons dire provisoirement que la solitude, si son but final est de retrouver un monde perdu, constitue une sorte de recherche de la sécurité mais en même temps une volonté de retrouver un Dieu perdu, Dieu qui permet de justifier nos actes, nos pensées, notre destin. Peut-être Naja Naja a-t-elle trouvé une réponse et une ligne de conduite de vie après le cri "Dieu est mort".

CHAPITRE I

L'ENVIRONNEMENT LITTERAIRE

1ère PARTIE : LES OEUVRES DONT LE THEME EST PROCHE DE CELUI DE LA SOLITUDE .....	Pages 18 à 42
2ème PARTIE : LE CLEZIO , LECTEUR .....	Pages 43 à 52

---

Environnement littéraire se situant donc au-delà de l'influence, consciente ou inconsciente, d'un auteur sur un autre. Nous ne nions pas cette influence, nette en ce qui concerne par exemple la dette de Le Clézio à l'égard du "nouveau roman", mais nous ne pouvons pas voir que cela. C'est aussi dans la littérature de l'immédiat après-guerre que nous pouvons situer l'environnement littéraire de l'oeuvre de Le Clézio : Roquentin contemplant la racine de l'arbre dans La Nausée de Sartre, Meursault regardant et vivant le monde dans L'Etranger de Camus, les dialogues dans les pièces de théâtre de Beckett ou de Ionesco, tous ces éléments peuvent être mis en parallèle avec des situations analogues dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio.

La solitude n'est pas, dans cette perspective, un thème dont il faut repérer la trace, de la plus ancienne littérature à celle de nos jours, mais un problème auquel des écrivains d'époques et de lieux différents, se sont confrontés, par lequel ils ont traduit leur rapport au monde. Interpénétration des idées plus qu'influences directes d'auteur à auteur ; cela nous permet de contourner le problème, non pertinent ici, du progrès dans la littérature ; en effet, dans le champ de la littérature, la description de la solitude de François Besson, dans Le Déluge de Le Clézio, n'est pas en progrès par rapport à la description de celle de Biberkopf dans Berlin Alexanderplatz de Döblin. Nous pouvons dire seulement que les deux textes s'appellent, s'interpénètrent, en tant que textes littéraires. Il s'agit, en définitive, d'un choix, essentiellement subjectif, car d'autres oeuvres auraient pu tout aussi bien être citées (et le seront à l'occasion) ; l'essentiel portant cependant sur celles que nous avons citées depuis le début de ce chapitre.

Désarroi de l'homme moderne dans le monde actuel, fuite, solitude, errance et, parfois même, mort, sont des thèmes fréquemment traités dans les romans de Le Clézio ; ce sont des thèmes que nous trouvons, dès la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans le renouveau littéraire des années vingt ;

*"Nous vivons aujourd'hui avec des vérités scientifiques, incapables d'exprimer la réalité de notre monde, mais suffisantes pour mettre hors de service toutes nos anciennes certitudes".<sup>1</sup>*

---

1. Fernand MOSSE : Histoire de la littérature allemande (ouvrage collectif, Aubier Montaigne, 1970), page 926.

C'est à propos de Musil et de l'Homme sans qualités que ces lignes sont écrites. Anciennes certitudes qui permettaient à un romancier comme Balzac d'appréhender l'histoire sociale de son époque, à travers un grand nombre de personnages, mais une histoire sociale devenue entièrement extérieure au personnage ; c'est le romancier omniscient qui dirigeait le lecteur, là où il le désirait. À partir du moment où l'auteur s'efface derrière un narrateur ou un personnage, qui appréhendent le monde à travers leur propre conscience, l'incertitude, le désarroi sont ressentis plus profondément ; le personnage et le narrateur portent leur regard sur le monde et ne cherchent pas à l'interpréter. Ils doivent traduire par un langage spécifique leur expérience du réel. Toute une littérature, dont nous retrouverons les thèmes dans l'oeuvre de Le Clézio, est une littérature de la conscience, du point de vue ; se produit alors un décalage entre :

*"la scène psychologique du désir et la scène sociologique de la réalité".<sup>1</sup>*

C'est le problème qui est fondamentalement à la base de Madame Bovary de Flaubert.

Ce décalage est très important pour le personnage ; il en constitue son essence même ; tout son cheminement intérieur s'y inscrit et la possibilité d'un succès ou l'amertume d'un échec en sont l'aboutissement nécessaire. Homme du possible, Ulrich est ainsi conduit de la maîtrise de soi, au début du roman, à une progressive mise en question de soi, pour aboutir à l'échec final ; échec qui est aussi celui de la société de son temps : au lieu de préparer pour 1918 les cérémonies qui doivent commémorer le 30<sup>e</sup> anniversaire de l'accession au trône de Guillaume II, cette société se précipite vers la guerre de 14-18 (rappelons que l'action du roman se situe d'août 1913 à août 1914) ; mais échec parallèle de sa vie amoureuse, puisque celle-ci se manifeste dans un inceste (les amours avec sa soeur Agathe). La conscience ironique avec laquelle Ulrich regarde le monde extérieur ne lui a pas permis de sortir indemne de ce monde décadent ; voulant agir objectivement, sans idée préconçue, Ulrich n'aboutit qu'à l'échec. Dans les études qu'il écrit pour la fin de son roman, (qui est d'ailleurs inachevé), Musil indique :

---

1. Michel ZERAFKA : op. cit., page 29

*"A la fin, le système d'Ulrich est désavoué, mais celui du monde aussi" <sup>1</sup>*

Dès le début du roman, l'échec est pressenti : Ulrich veut devenir un homme exceptionnel ; d'abord attiré par la vie militaire, il s'intéresse aussi à la science, et devient finalement mathématicien. Cela n'est pas sans rappeler, toutes proportions gardées, les études successives des deux personnages principaux du roman de Flaubert : Bouvard et Pécuchet. Le monde dans lequel évolue Ulrich annonce celui décrit par Le Clézio ; la description de la ville de la "Cacanie" rejoint celle d'Hyperpolis dans Les Géants :

*"Parmi ces idées fixes sociales est apparue, depuis longtemps déjà, une espèce de ville hyper-américaine, où tout marche et s'arrête au chronomètre. L'air et la terre ne sont plus qu'une immense fourmilière sillonnée d'artères en étages". <sup>2</sup>*

L'individu, dans ce monde inhumain, pourra difficilement échapper au suicide, à l'enfermement ; il se trouve confronté à l'aliénation, à la déshumanisation, à l'anéantissement. Ce pessimisme essentiel sera renforcé lorsque l'humanité saura qu'elle peut s'anéantir dans le cataclysme nucléaire. Enfermé volontairement dans un système intellectuel, Ulrich est proche, en ce sens, d'Adam Pollo, retiré du monde, au début du Procès-Verbal ; quête de la communication, quête du sentiment, les deux personnages recherchent une vérité dans un monde artificiel :

*"Ulrich savait que, réellement, c'était encore peu clair. Il ne concevait ni une "vie de chercheur", ni une vie "à la lumière de la science", mais une "quête du sentiment", analogue à la quête de la vérité, sauf qu'il ne s'agissait pas de vérité" <sup>3</sup>*

Cette quête de l'impossible, cette quête de quelque chose que le personnage ignore est synonyme de fuite continuelle ; de même Jeune Homme Hogan, dans Le livre des fuites, fait presque un tour du monde et, à la fin du voyage et à la fin du roman, il ne peut pas s'arrêter ; il n'a rien découvert, si ce n'est un monde identique à lui-même, constamment recommencé, dans le temps comme dans l'espace.

---

1. Robert MUSIL : L'Homme sans qualités (Edition du Livre de poche), tome 3, page 594

2. Robert MUSIL : op. cit., tome 1, page 41

3. Robert MUSIL : op. cit., tome 2, page 420



L'inachèvement de L'homme sans qualités, involontaire (puisque Musil est mort) rejoint l'inachèvement du Livre des Fuites, volontaire, puisque le roman se termine par "A suivre" (page 285).

Mais, en revanche, ce monde artificiel agit sur les personnages : jouet "du désordre mécanique d'une grande ville"<sup>1</sup>, le personnage de Berlin Alexanderplatz ne peut être sauvé et acquérir une conscience globale et unifiée de son Moi que s'il se sent solidaire d'une classe sociale : les masses ouvrières du Berlin des années 1925-1930. Au moment où le lecteur fait sa connaissance, Franz Biberkopf sort de prison, "la prison de Tegel où l'avait mené son ancienne existence insensée"<sup>2</sup>. Puis tout le roman retrace la longue errance de Franz dans Berlin ; une foule de gens, plus ou moins ordinaires, décadents ou marginaux, constitue le monde dans lequel il évolue ; le lecteur ne connaît pas la psychologie de Franz, en tant que personnage, mais il découvre le monde par ses yeux : vieux hôtels, quartiers pauvres, cafés plus ou moins louches, tout est vu à travers la conscience du personnage ; comme François Besson dans Le Déluge, Franz parcourt la ville sans cesse, dans une fuite ininterrompue ; de plus, tout est décrit, même les gestes et les faits qui pourraient nous sembler, à nous lecteurs, sans importance ou sans intérêt :

- . acheter deux tranches de filet de veau (page 67)
- . considérations sur les bananes (page 245)

Comme le fera Le Clézio dans Les Géants, Döblin décrit la ville dans sa totalité ; tout ce qui est signifiant est évoqué ; notons, par exemple, "l'itinéraire du tramway n° 68" (page 77). A la fin du roman, nous sommes revenus au point de départ ; Franz est derrière une porte, ce n'est plus celle de la prison, mais celle d'une usine :

*"Aussitôt après l'audience, on offre à Biberkopf une place de concierge suppléant dans une modeste usine. Il l'accepte. Il ne nous reste plus rien à dire sur sa vie".* (page 620)

Élément de la foule anonyme, "Biberkopf est un petit ouvrier" (page 623) et le monde continue à tourner et la ville à vivre. Franz est devenu un pion, un élément de la grande ville, destructrice des consciences.

---

1. Michel ZERAZFA : op. cit. , page 192

2. Alfred Döblin : Berlin Alexanderplatz, édition Folio, page 19

Centrée sur l'individu lui-même dans le monde plus que sur le monde lui-même, la vision de Kafka n'en est pas moins aussi pessimiste ; la solitude du personnage est inscrite dès le début de ses romans, comme un état allant de soi : c'est une constatation et non une explication ; le personnage doit essayer de s'en sortir (et il n'y parvient pas : Grégoire Samsa meurt à la fin de La Métamorphose, Joseph K. est assassiné à la fin du Procès). Il ne peut essayer de s'en sortir qu'en comptant sur ses propres forces ; enfermé dans la chambre, Grégoire Samsa est abandonné de tous ; enfermé dans le labyrinthe de la ville, Joseph K., non seulement ne reçoit aucune aide, non seulement est convoqué à des interrogatoires, mais il finit par accepter et souhaiter cette situation et sa propre mort. Fuite continuelle dans une chambre, fuite continuelle dans une ville, le texte se présente encore comme une quête de quelque chose d'inconnu, quelque chose que le personnage n'ose pas voir en face, tout comme nous ne pouvons pas regarder le soleil en face. Seul compte le mouvement, seule compte la fuite :

*"Interpréter Kafka, c'est river à des objets palpables des signes dont la raison d'être est de nous entraîner par leur propre mouvement".<sup>1</sup>*

Le texte de Kafka n'est pas une peinture de la société moderne, de la société qu'on a pu qualifier de "kafkaïenne" ; il n'est pas "imitation de l'être", mais "un départ hors de l'être"<sup>2</sup>.

Sortir de la solitude, c'est, en fait, essayer de sortir de l'être, dans un mouvement de voyage et de fuite vers une "autre chose", qui n'est peut-être qu'un auto-suicide par et dans l'oeuvre d'art, comme l'avait d'ailleurs bien vu Thomas Mann. Joseph K., dans Le Procès, vit, dès le début du roman, avec une sorte de péché originel :

*"On avait sûrement calmonié Joseph K... car, sans avoir rien fait de mal, il fut arrêté un matin".<sup>3</sup>*

Condamné par un pouvoir mystérieux, que le commun des hommes ne connaît pas :

*"K... vivait pourtant dans un Etat constitutionnel. La paix régnait partout ! Les lois étaient respectées !". (page 47)*

---

1. Eugène FAUCHER : "Kafka romantique ; contre toute exégèse" ; in Revue Romantisme, n° 1-2, 1971, Ed. Flammarion, page 47

2. id., page 48

3. Franz KAFKA : Le Procès, éd. Folio, page 43

Tout comme dans 1984, de G. Orwell, le pouvoir ne veut que sauver Winston, en le changeant, tout comme dans Les Géants, le pouvoir ne veut qu'aider la jeune fille Tranquilité<sup>1</sup> à s'insérer dans le monde d'Hyperpolis, le pouvoir et ses représentants (police, gardiens) ne veulent que représenter le salut, le bien :

*"On dirait que vous ne cherchez qu'à nous irriter inutilement, nous qui, pourtant, sommes sans doute en ce moment les gens qui vous veulent le plus de bien". (Le Procès, page 49)*

Joseph K. qui va continuer à vivre et mener une existence ordinaire, se retrouve dans la situation du lecteur solitaire qui déchiffre un texte, un roman par exemple ; il lui faut lire des signes, essayer d'établir des relations entre les éléments, aller vers un but inconnu ; une fois le virus de la quête inculqué en lui, il n'a plus qu'à passer son existence à chercher sans cesse, à errer dans la ville, d'après les rendez-vous qu'on lui aura donnés. Sorte de roman picaresque de la ville moderne, Le Procès représente le lieu de la fuite, éternelle, en avant, sans que les motifs et les raisons de cette fuite ne soient expliqués. Tout est là et Joseph K. doit en lire les signes. C'est peut-être justement aussi pourquoi Adam Pollo, dans Le Procès-Verbal, s'adresse à la foule et commet un attentat à la pudeur : il veut donner un sens à sa fuite, en se transformant en accusé, donc en essayant d'acquérir un destin, tout serait plus simple si Joseph K. était accusé de vol :

*"Quand on est arrêté comme un voleur, c'est grave, tandis que votre arrestation... elle me fait l'impression que quelque chose de savant - excusez-moi si je dis des bêtises - elle me fait l'impression de quelque chose de savant que je ne comprends pas, c'est vrai, mais qu'on n'est pas non plus obligé de comprendre". (Le Procès, page 66)*

Et Joseph K. ne pourra jamais comprendre ce qui vient d'une organisation (dont les membres portent un insigne) entièrement inconnue de lui et extérieure à lui : ce sont aussi bien les "Maîtres" des Géants, que Big Brother de 1984 que, peut-être, sa propre conscience, la loi qu'il s'impose inconsciemment à lui-même.

---

1. Ecrit avec un L dans le texte de Le Clézio.

Ces maîtres sont partout, voient tout : l'oncle de Joseph K. lui dit, en effet :

*"ils gardent assez de pouvoir, même en te laissant voyager"*  
(page 162)

Joseph K. seul, est condamné à être libre dans une errance surveillée. Il ne peut se suicider puisque ce serait ou reconnaître qu'il est coupable, ou refuser de savoir pourquoi on le croit coupable. Ne cherchant pas à aider l'avocat, ne pouvant obtenir l'aide de Dieu, il meurt "comme un chien" (page 325) ; s'il n'a pas connu l'acte d'accusation, il a cependant réussi à survivre et ce n'est pas lui qui se donne la mort, mais deux "messieurs". S'il accepte cette mort, c'est qu'elle est inscrite dès le départ ; puisqu'il est accusé, il doit être condamné ; même s'il n'a jamais vu le juge, ni la haute cour, Le monde est construit de telle manière que le suspect, une fois considéré comme suspect, est enfermé dans sa faute et ne peut plus en sortir ; il ne peut qu'errer dans le labyrinthe de sa conscience, de la ville, de la foule, et cette errance représente son Moi.

De la même façon, les personnages de Le Clézio nous sont présentés, au début de chaque roman, prisonniers d'une sorte de faute originelle, qu'ils se sont le plus souvent imposée et, comme les Dieux de l'Antiquité orientaient le destin des héros de la tragédie grecque, ils sont contraints d'agir en fonction de cette faute, de cette loi : une fois que François Besson a vu la mort, dans Le Déluge, lors du passage de la jeune fille à motocyclette, il voit la mort partout et le roman de son aventure ne peut s'achever qu'une fois qu'il ne peut plus VOIR, c'est-à-dire qu'une fois qu'il se sera privé de la vue en regardant intensément le soleil.

C'est en ce sens que nous pouvons rapprocher les personnages de Le Clézio de ceux de Faulkner, Considérant l'univers de cet écrivain, Claude-Edmonde Magny écrit :

*"Le passé est seul réel, parce que par lui seul l'événement subjectif et inconsistant se trouve capable d'exister durement, à la manière des choses".<sup>1</sup>*

---

1. Claude-Edmonde MAGNY : L'âge du roman américain, éd. du Seuil, 1948, page 204

et :

*"La vraie réalité d'un être... est tout entière située dans le passé, qu'il s'agisse de son histoire individuelle ou de celle de sa race".<sup>1</sup>*

Cela se traduit, dans la chronologie des romans de Faulkner, par une remontée vers la scène des origines ; la chronologie est donc, la plupart du temps, bouleversée ; le passé agit sur le présent et le présent, vu à travers la conscience de divers personnages, est souvent retour sur le passé et explication du passé. L'absence presque constante de chronologie, dans les romans de Le Clézio, est peut-être à mettre sur le même plan. Le lecteur fait la connaissance de personnages, à un moment donné de leur existence : ils n'ont à peu près aucun état-civil, nous ne savons d'où ils viennent ; ils sont là, pris dans la ville moderne, marqués par ce que nous avons appelé une sorte de faute originelle ; la plupart du temps, ils errent, ils cherchent à fuir. Dès le début du Procès-Verbal, nous savons que Pollo est profondément marqué par son passé ; l'enfermement final est inscrit dès la première page : le récit est celui de sa réalisation.

Et la scène des origines, c'est-à-dire la raison pour laquelle Pollo a quitté la maison familiale, n'est pas évoquée par un personnage directement présent dans le texte ; c'est par une lettre de sa mère que nous apprenons les circonstances exactes du départ de Pollo ; de plus, la mère a rejoint à cette lettre le petit billet qu'a écrit Pollo lui-même lors de son départ, de sa fuite plus précisément. C'est indirectement que le lecteur en apprend donc les circonstances. De même, l'événement important de l'arrestation n'est pas raconté par un personnage, mais le lecteur l'apprend en lisant l'article de journal :

*"Un maniaque arrêté à Carros". (Le Procès-Verbal, page 254-255)*

Après cette lecture de la lettre et du journal, le lecteur est invité (sans que cela ne soit dit expressément) à revenir en arrière et à relire le texte depuis le début, à la lumière de ces informations ; il peut reconstituer l'histoire de la vie de Pollo et c'est ce procédé de reconstitution qui est typique des romans de Faulkner : songeons, par exemple, à la chronologie bouleversée du Bruit et la Fureur.

---

1. Claude-Edmonde MAGNY : op. cit., page 205

Le procédé qui consiste à faire raconter l'événement important par un témoin, extérieur à l'histoire proprement dite, s'élargit de façon presque systématique quand le romancier fait raconter l'événement par tous les personnages à la fois : le narrateur n'est plus le seul à raconter, il devient l'un des personnages, il n'a pas plus d'importance qu'eux.

C'est en comparant le procédé dans le roman de Faulkner, Tandis que j'agonise, et dans Les Géants que nous pouvons observer ce qui rapproche les deux auteurs.

Dans Tandis que j'agonise, Faulkner présente sa vision du monde en la différenciant en diverses composantes : chaque chapitre est le point de vue d'un personnage et l'événement principal (emporter le corps de la mère Addie Bundren dans un cercueil au cimetière de Jefferson) n'est plus que le fil conducteur ; les chapitres se succèdent donc de la façon suivante :

- . Darl (l'un des fils) : pages 13, 19, 25, 45...
- . Cora (une voisine) : pages 15, 29 ...
- . Jewel (fils adultérin d'Addie et du Révérend) : page 23...
- . Dewey Dell (fille de 17 ans) : page 33...
- . Vernon Tull (voisin de la famille) : page 35...
- . Anse Bundren (le mari d'Addie) : page 41 ...

et cette succession de personnages (et d'autres) se poursuit tout au long des 59 chapitres du roman.

Chaque événement qui marque le voyage (la fuite vers Jefferson) est vu à travers la conscience d'un personnage, par exemple :

- . Dewey Dell, enceinte de Lefe (ouvrier venu pour aider à la récolte du coton)
- . Darl, laissé à l'asile d'aliénés.

De plus, chaque monologue permet de donner au lecteur un aperçu des événements passés, par exemple :

- . La construction du cercueil par Cash, sous les yeux de la mère,
- . L'achat du cheval par Jewel.

C'est d'une façon parallèle que Le Clézio a construit la structure des Géants : chaque chapitre présente l'un des personnages et, même si ce personnage n'est pas le narrateur direct du chapitre, c'est à travers sa conscience que le lecteur voit la ville d'Hyperpolis : alternent en effet des chapitres consacrés à la jeune Tranquilité, à Machines, à Bogo le Muet, aux Maîtres et des

interchapitres (formés de citations ou de réclames publicitaires), le tout présentant une conscience multiple et totalisante de la réalité d'Hyperpolis.

Dans les deux cas, le personnage unique, omniscient (porte-parole de l'auteur) ne suffit plus ; le personnage devient "pion dans une partie d'échecs"<sup>1</sup> ; et, à propos de Faulkner, le même auteur écrit :

*"C'est moins l'image d'un monde absurde qu'il s'agit pour lui de nous donner, que celle d'un univers où tout est donné ensemble, où tous les êtres co-naissent à la perception"*<sup>2</sup>

Marqué par son projet initial, le personnage n'agit et ne pense qu'en fonction de lui : c'est Machines, par exemple, qui, dans Les Géants, est marqué par sa volonté d'incendier Hyperpolis : ce besoin d'action transforme sa vie en destinée et fait de lui un être rivé à sa détermination. De même Pollo ou Roch n'agissent comme nous les voyons agir que parce qu'ils sont marqués par un passé, que le lecteur ne connaît pas forcément d'emblée, les cartes étant souvent brouillées ; nous n'assistons qu'aux conséquences de ce passé : l'enfermement de Pollo, le suicide de Roch (dans la nouvelle La Fièvre). Le romancier s'est donc effacé derrière les créatures qu'il a inventées et mises en scène : nous sommes à l'opposé de la technique romanesque de Balzac qui, voulant lui aussi décrire une société précise, actionne ses personnages et les conduit là où il le veut.

Nous pouvons maintenant comprendre que les romanciers qui sont à rapprocher de Le Clézio sont ceux qui, dans leurs oeuvres, alternent les points de vue, en utilisant la conscience de divers personnages, ou le monologue intérieur, ceux qui ne nous donnent pas un réel figé et extérieur, mais le construisent devant nous, en nous y intégrant, en tant que lecteur, ceux qui décrivent le monde en se montrant, en même temps, en train de le décrire, c'est-à-dire ceux qui construisent une oeuvre en déplaçant une sorte de miroir le long de leur propre création.

Nous aurions pu, dans cette perspective, nous arrêter sur Ulysse de James Joyce ou sur les romans de Dos Passos (en particulier Manhattan Transfer), mais nous pensons qu'il est préférable de rattacher les romans de Le Clézio à la tradition française, particulièrement à L'Etranger de Camus et à La Nausée

---

1. ClaudeEdmonde MAGNY : op. cit., page 240

2. idem, page 238

de Sartre, mais aussi au théâtre de "l'absurde" (de Beckett et de Ionesco) et au "nouveau roman". Cela permettra d'établir un pont entre le renouveau littéraire des années vingt, étudié par Michel Zéraffa, et le renouveau de la fin des années cinquante, appelé couramment par la critique "l'école du regard" ou "le nouveau roman", renouveau sans lequel l'oeuvre de Le Clézio ne serait pas possible.

#### CAMUS ET L'ETRANGER

S'il est un roman que nous pouvons rapprocher du Procès-Verbal de Le Clézio, c'est bien L'Etranger d'Albert Camus. Ce roman se compose de deux parties égales, comprenant respectivement 6 à 5 chapitres : la première partie raconte les circonstances de l'arrestation de Meursault ; la deuxième partie se situe toute entière dans la prison et pourrait être sous-titrée "l'enfermement" ; c'est la même structure que celle du Procès-Verbal : les chapitres A à P, formant la première partie, la plus longue, retracent les circonstances de l'arrestation d'Adam Pollo, le chapitre suivant (constitué par l'article de journal) sert de pont et résume l'arrestation elle-même ; la deuxième partie, plus courte, composée du seul chapitre R, se passe dans la cellule de l'hôpital psychiatrique.

De plus, il est certain que les premiers lecteurs de L'Etranger, à sa parution en 1942, ont dû être, tout autant que les premiers lecteurs du Procès-Verbal en 1963, étonnés par le ton du livre, le climat dans lequel et par lequel est racontée cette histoire de meurtre ; la simplicité apparente du récit, de l'histoire elle-même, finit par produire l'effet inverse : croyant lire un texte aisé, le lecteur se rend compte à la fin de sa lecture que l'auteur l'a mené au seuil de l'indicible. Et cette simplicité apparente conduit au contraire le lecteur à s'interroger, à se mettre en question ; il lui faut essayer de comprendre ce personnage très curieux, justement parce qu'étranger, indifférent, seul, donc complexe, qu'est Meursault. Pour reprendre une traduction possible du roman de Musil, c'est "l'homme sans particularités" (rappelons que le livre est généralement traduit sous le titre de L'Homme sans qualités), l'homme qui pourrait donc s'inscrire dans la norme et sur lequel il n'y aurait rien à dire. Or c'est justement le contraire : cet homme pose un problème, car le lecteur ne peut être indifférent, étranger à l'histoire de Meursault et à celle de Pollo.



Tout se passe comme si Meursault agissait sans le contrôle de sa volonté ; il ne fait que des gestes qui semblent anodins mais qui sont lourds de conséquences, comme le montre la deuxième partie, qui forme une sorte de seconde lecture de la première, mais sous un angle différent ; c'est parce que le meurtre a eu lieu que les agissements de Meursault sont vus, par la justice, sous un angle différent. Le meurtre de l'Arabe est le point central, le noeud du récit, : c'est à cet instant précis que bascule ce qui constituait l'univers sécurisant de Meursault, puisqu'il ne se posait pas de questions :

*"J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux."*<sup>1</sup>

C'est après avoir pris conscience de cette rupture d'équilibre, que Meursault tire à nouveau "encore quatre fois" sur le corps de l'Arabe ; et c'est cela qui lui sera beaucoup reproché par l'avocat général :

*"J'avais abattu l'Arabe comme je le projetais. J'avais attendu. Et "pour être sûr que la besogne était bien faite", j'avais tiré encore quatre balles, posément, à coup sûr, d'une façon réfléchie en quelque sorte".*<sup>2</sup>

Or, pour Meursault, à partir du moment où la rupture d'équilibre est consommée, le reste ne signifie plus rien, n'a plus de sens ; ces quatre coups de feu supplémentaires ne traduisent pas, en effet, la volonté, pour Meursault, de tuer, mais sont comme "quatre coups brefs" qu'il frappe "sur la porte du malheur" <sup>3</sup>.

C'est de la même façon que se produit l'accusation portée contre Adam Pollo ; à partir du moment où celui-ci s'est situé en dehors de la norme sociale, en haranguant la foule, tout peut se produire : se livrer à des "exhibitions qualifiables d'attentat à la pudeur" (Le Procès-Verbal, page 255), se réfugier dans une école maternelle, menacer de se suicider. La rupture de l'équilibre, c'est la libération de la parole, de telle sorte qu'il passe pour fou :

---

1. Albert CAMUS : L'Etranger, édition du Livre de Poche, page 90

2. idem, page 146

3. idem, page 90

*"visiblement privé de ses facultés mentales, le jeune homme haranguait la foule, tenant des propos dépourvus de sens".*  
(page 254).

Pour acquérir un destin, il faut faire exploser ce premier acte (de la même façon l'acte de Meursault n'aurait pas eu la même importance s'il n'avait donné qu'un coup de revolver), l'élargir afin de se situer dans l'a-normalité. Tout le passé de Pollo sera relu, par les étudiants et par le docteur, sous cet angle nouveau : Pollo est un "déviant" sexuel, un pyromane, un fou ; personne n'aura compris ce qu'est le point de rupture d'équilibre.

L'équilibre, c'est cet état de vie anodine, dans laquelle vit Meursault,<sup>1</sup> aucun acte n'a d'importance, il s'agit uniquement de faire ce qu'il y a à faire, de manière presque mécanique. C'est une sorte d'indifférence. Puisque Meursault ne manifeste pas ses sentiments, par exemple lors de l'enterrement de sa mère, c'est qu'il est indifférent au malheur, donc, selon la norme sociale courante, il est amoral, alors que cette indifférence traduit, en fait, un mal de vivre, une indifférence à soi-même.

Cette indifférence se traduit, chez le narrateur, par le fait de ne pas trouver de sens dans les événements. Les expressions "cela ne veut rien dire" (pages 7, 55, 96), "cela m'était égal" (pages 63; 64) reviennent dans la narration comme un leitmotiv. Ne pas trouver de sens correspond alors au fait de poser un certain regard indifférent sur le monde : "ennui" et "indifférence" traduisent cet état d'esprit de Meursault (pages 103, 169, 176) et montrent qu'il ne peut éprouver de regrets : "Je ne regrettais pas beaucoup mon acte", reconnaît-il (page 174). Selon la norme sociale, cela s'explique par un "caractère taciturne et renfermé" (page 98). Parallèlement à ce regard indifférent sur le monde se produit une division de la conscience de Meursault au fur et à mesure de son histoire, il se voit agir et finit par réagir à sa propre situation ; il se considère comme un objet et se regarde :

*"J'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnue pour celle qui résonnait déjà depuis de longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps j'avais parlé tout seul"*<sup>1</sup>

---

1. idem , page 119-120

Cela entraîne alors la naissance et le développement du sentiment : Meursault prend conscience que les autres peuvent aussi l'objectiver et le condamner :

*"... pour la première fois depuis bien des années, j'ai eu une envie stupide de pleurer parce que j'ai senti combien j'étais détesté par tous ces gens-là".<sup>1</sup>*

L'expression de ses sentiments se traduit aussi par le désir de manifester ses émotions :

*"... mais c'est la première fois de ma vie que j'ai eu envie d'embrasser un homme".<sup>2</sup>*

Le mal de vivre de Meursault, sa solitude (tout comme ceux d'Adam Pollo) naissent de ces deux parties de lui-même qui luttent : son indifférence au monde et sa conscience de se voir agissant. Ce n'est que dans le cadre de sa cellule, c'est-à-dire comme pour Pollo à l'asile psychiatrique dans un lieu clos, qu'une certaine unité peut être retrouvée : il reconstruit le monde afin de tuer le temps et vit dans une sorte de "nausée perpétuelle" (page 115) :

*"... ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait de mes désirs".<sup>3</sup>*

Et c'est en s'enfermant en lui-même qu'il abolit le temps et supporte cette vie de personnage reclus :

*"J'ai fini par ne plus m'ennuyer du tout à partir de l'instant où j'ai appris à me souvenir".<sup>4</sup>*

Tout peut alors se produire et Meursault attend et souhaite le verdict de la justice ; il ne peut être parfaitement heureux que si les autres le désignent comme coupable, donc (comme ce sera le cas pour Pollo qui doit être vu et considéré comme fou) si les autres s'opposent à lui en l'accueillant, lors de son exécution, "avec des cris de haine". (page 179).

---

1. idem, page 132

2. idem, page 137

3. idem, page 114

4. idem, page 116

SARTRE ET LA NAUSEE

C'est à partir de ce thème du regard que nous pouvons aborder le problème dans La Nausée de Jean-Paul Sartre, surtout autour du personnage d'Antoine Roquentin. Dès le début du journal qu'il tient en Janvier 1932, le narrateur, Roquentin, écrit :

*"Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est cela qui a changé".<sup>1</sup>*

C'est un mercredi, pendant une conversation avec l'Autodidacte, dans une salle de la bibliothèque et seul, plus tard, dans le jardin public, que le narrateur éprouve le plus fondamentalement la nausée, qui correspond à la prise de conscience du trop plein de l'existence et qui se manifeste par une sorte d'ennui profond :

*"J'existe, c'est tout. Et c'est si vague, si métaphysique, cet ennui-là, que j'en ai honte".<sup>2</sup>*

Prendre conscience de l'existence, c'est sortir de l'indifférence et ressentir son rapport au monde : tout existe, les objets, les gens, les mots, mais de trop ; c'est en même temps se trouver face à sa propre existence, à sa propre solitude et parvenir au seuil de la peur, de la frayeur :

*"C'est donc ça la Nausée : cette aveuglante évidence ? Me suis-je creusé la tête ! En ai-je écrit ! Maintenant je sais : J'existe - le monde existe - et je sais que le monde existe. C'est tout. Mais ça m'est égal. C'est étrange que tout me soit aussi égal ça m'effraie".<sup>3</sup>*

Nous pouvons considérer que les personnages des romans de Le Clézio sont pris dans leur vie et étudiés justement à partir du moment où ils sont parvenus à cet après-prise de conscience de l'existence ; la nausée n'est pas décrite par Le Clézio, mais toutes ses conséquences. Le problème de Pollo, dans Le Procès-Verbal, ou de Besson, dans Le Déluge, est précisément de savoir quoi faire après cette conscience de l'existence ; et cette conscience influe en retour sur leur perception, sur le regard qu'ils portent sur le monde ; elle devient presque une sorte de carcan qui les prive de liberté.

C'est dans le jardin public que Roquentin éprouve le plus fondamentalement cette nausée.

1. Jean-Paul SARTRE : La Nausée, édition Folio, page II

2. idem, page 150-151

3. idem, page 173

Adoptant une attitude qui sera familière aux personnages de Le Clézio, Roquentin regarde la racine de l'arbre, "un peu voûté, la tête basse" (page 179). Et ce qu'il éprouve alors, c'est la difficulté de se situer par rapport aux choses et aux mots :

*"Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emplois, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface".<sup>1</sup>*

Croyant expliquer le monde dans lequel ils vivent, les hommes ne font que plaquer sur ce monde un langage artificiel ; à plusieurs reprises, Roquentin remet en cause ce pouvoir des mots (que décrira Le Clézio, surtout dans Les Géants) :

- page 182 : *"Absurdité : encore un mot ; je me débats contre les mots".*

- page 183 : *"Noire ? J'ai senti le mot qui se dégonflait..."*

Retrouver un état de conscience, c'est donc essayer de s'abstraire du langage et reconnaître que l'on est là, simplement. L'homme est là, par hasard ; il ne peut rien faire, si ce n'est qu'abrégé sa vie volontairement par un suicide :

*"Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même".<sup>2</sup>*

Or, Le Clézio montrera que c'est par et à cause de cette gratuité que le monde peut fonctionner de façon presque autonome, sans avoir besoin de la multitude des hommes qui a créé ce monde.

Restant au niveau individuel, Sartre montre que Roquentin, après avoir ressenti cette nausée, ne peut que sombrer dans la lassitude, l'ennui : à partir du moment où Roquentin est la racine du marronnier, le temps s'arrête ; le passé et le futur sont des notions inutiles. Cette profusion d'existences, dans le jardin, fait prendre conscience à Roquentin que lui aussi est de trop

*"L'existence partout, à l'infini, de trop, toujours et partout".<sup>3</sup>*

S'il existe autant d'arbres, tous pareils, vivant tous de la même façon, nous pouvons alors nous poser la question : pourquoi tant d'hommes, tous pareils, jouets de quelques Maîtres qui les manipulent selon leurs désirs et leur volonté ?

---

1. idem , page 179  
2. idem, page 185  
3. idem, page 187

Mais Le Clézio déplace la question en substituant au POURQUOI un COMMENT : par exemple, dans Les Géants, il s'agit de voir comment la Jeune Fille Tranquillité et Bogo le Muet peuvent exister et vivre dans la ville d'Hyperpolis ; leur présence est donnée d'emblée (sans les détails biographiques du roman de type balzacien) ; tout comme Kafka commence un récit par un état de fait qui ne sera jamais expliqué (Pourquoi Samsa est-il transformé en insecte ?, pourquoi Joseph K. doit-il être arrêté ?), Le Clézio, prenant ses personnages après qu'ils ont éprouvé la nausée (et cela il ne le décrit pas), nous les montre à un moment crucial de leur existence, les fait agir (ou subir des événements) devant nous, et nous montre comment ils peuvent vivre malgré le poids qui pèse sur eux.

En ce sens, s'ils sont seuls (comme nous le montrerons dans les chapitres 3 et 4), ils ne sont pas libres. Sartre, dans La Nausée, situe le problème au niveau de la conscience individuelle d'un personnage : comment Roquentin, ayant pris conscience du trop plein de l'existence, peut-il vivre ? Son regard sur le monde s'en trouve modifié et, en se retournant, à la sortie du jardin, il voit ce même jardin qui lui sourit :

*"Le sourire des arbres, du massif de laurier, ça voulait dire quelque chose, c'était ça le véritable secret de l'existence."*<sup>1</sup>

Le Clézio situe le problème au niveau collectif, surtout dans La Guerre et dans Les Géants, et montre que, loin de sourire, les choses réagissent le plus souvent par la violence et l'agressivité ; les immeubles, les voitures, les pierres, les mots sont devenus des armes qui s'attaquent à l'homme : par exemple, dans La Guerre, les antennes de télévision sont des "dards" (page 175), les habitations des "cavernes" (page 174), l'avion, en vol, est "en train de faucher l'espace". (page 184).

---

1. idem, page 190 (les mots soulignés sont en italiques dans le texte de Sartre).

LE CLEZIO ET "LE NOUVEAU ROMAN"

Décrire le monde consiste peut-être à le regarder de façon neutre et objective, comme le ferait une caméra qui enregistrerait les sons et les images d'un point précis d'une rue sans bouger (nous pensons à cet effet aux clichés 10 et 11 que Le Clézio a placés en hors texte, à la fin de La Guerre, et qui représentent une partie d'un carrefour, à deux moments différents mais sous le même angle). Le problème de la conscience individuelle ou de la conscience collective se trouvera, de ce fait, peut-être évacué ; c'est au moins ce qu'ont cru les auteurs des romans que la critique range traditionnellement sous le titre de "nouveau roman". En réalité, la caméra n'est jamais fixe et son propre mouvement traduit déjà, fondamentalement, un choix, donc une subjectivité, c'est-à-dire une conscience prise dans le monde et regardant le monde. Les problèmes fondamentaux que nous avons évoqués au début de ce chapitre (et que nous retrouverons dans les oeuvres de Le Clézio) sont à nouveau posés de façon toute aussi importante dans le "nouveau roman" :

- . le thème de la fuite dans la ville moderne,
- . le thème du temps,
- . le thème du regard.

Dans le chapitre qu'il consacre à Robbe-Grillet, dans L'alittérature contemporaine, Claude Mauriac écrit au sujet de la forme de cette "révolution romanesque" :

*"Renonçant à la "sacro-sainte analyse psychologique" et dans la mesure du possible à la subjectivité du regard, elle tente de refléter le monde tel qu'il est : ni signifiant ni absurde, présent." <sup>1</sup>*

Et, dès le début du chapitre qu'il consacre à Robbe-Grillet, dans son livre, Une parole exigeante, Ludovic Janvier écrit :

---

1. Claude MAURIAC : L'alittérature contemporaine, édition Albin Michel, 1969, page 274 (le mot souligné est en italiques dans le texte de Mauriac)

*"Il a d'abord essayé d'instaurer une vision plate, neutre, refusant ainsi la communion, se refusant à la tragédie et à son corollaire l'humanisme, proclamant que le monde n'est ni signifiant, ni absurde, mais qu'"il est, tout simplement". 1*

et, un peu plus loin, dans le même chapitre :

*"Il asseyait mieux son oeuvre sur le parti pris totalement humain du regard, puis sur le pouvoir de la quête", et enfin de création de l'écriture, fût-elle cinématographique."2*

La technique cinématographique utilisée dans le récit, chez Robbe-Grillet comme chez Le Clézio, nous incite à préférer au terme, fréquemment utilisé, de visio du monde, le terme de regard ; une vision du monde ne peut venir et s'élaborer qu'après que le regard a été porté sur le monde : elle est une sorte de conceptualisation du regard. Ce qui nous intéresse en premier lieu, c'est dans l'oeuvre de Robbe-Grillet et de Le Clézio, de montrer les similitudes qui existent dans le regard qu'ils portent sur la ville actuelle, sans pour cela nier que leur vision du monde puisse sur certains points se rapprocher ou différer. Il s'agit par exemple de montrer que le regard est tellement objectif, qu'il devient presque neutre et universel, c'est-à-dire que l'auteur ne fait pas une description complète d'un objet ou d'une rue, mais qu'il la commence seulement, laissant au lecteur (qui devient ainsi une sorte d'auteur lui-même) le soin de se représenter la suite de la description ; c'est ce que traduisent des expressions, fréquemment utilisées, comme "etc...", "comme d'habitude" :

*"C'est une rue de type ordinaire : longue, rectiligne, bordée de maisons toutes semblables, aux façades plates, aux ouvertures uniformes. Il neige, comme d'habitude, à petits flocons lents et serrés".3*

N'importe quelle ville, en hiver, un jour de neige, correspond à cette description et la volontaire banalité des termes employés ("ordinaire", "semblables", "plates", "uniformes", "comme d'habitude", "lents") conduit le lecteur

---

1. Ludovic JANVIER : Une parole exigeante, édition de Minuit, 1964, page 111  
2. idem, page 113  
3. Alain Robbe-Grillet : Dans le labyrinthe, édition 10/18, page 195



à penser que la scène décrite pourrait se passer dans sa propre ville. Au regard neutre porté sur cette rue correspond un temps qui se fige : les flocons tombent lentement et la scène paraît immobile. L'absence de détails est en fait chargée de sens, mais c'est le lecteur qui charge la scène de sens. L'expression "comme d'habitude" présente un double sens : il neige, à plusieurs reprises, dans les différents épisodes du roman, mais il neige, et cette neige n'a rien de particulier : il neige comme pourrait le remarquer tout lecteur qui regarde la neige tomber :

C'est la même technique qu'emploie Le Clézio, dans Le Procès-Verbal, lors de la rencontre de Pollo et de Michèle dans un café :

*"ils attaquèrent et contre-attaquèrent à tour de rôle en déplaçant sous-verres, tasse, soucoupe, cuiller, fils de laine, moucheron mort, petit carré de papier de l'addition, cendrier blanc, allumettes, lunettes de soleil, mégot de gauloise-maïs, tache de café (élargie vers la droite), etc." (page 43).*

L'énumération des objets habituels, que le lecteur peut trouver sur n'importe quelle table de café, se termine, ou s'ouvre sur "etc". Cette énumération, interrompue par l'auteur sur cet "etc", est interrompue en même temps par le blanc de la fin de la ligne (puisque l'auteur commence un nouveau paragraphe et va donc à la ligne). Mais ce vide correspond à un plein de sens pour le lecteur qui, à partir de ces éléments neutres et banals, peut se représenter lui-même en train d'écrire la suite du paragraphe.

Le regard neutre porté sur des objets peut, par manque de détails et d'éléments décrits, provoquer un éveil de l'inconscient du lecteur qui va charger de sens, de signification, les blancs et les vides du texte.

Mais, comme dans un jeu de piste, le regard porté sur le monde extérieur peut aussi orienter le lecteur, même si plus tard ce dernier se rend compte que l'auteur l'a trompé, volontairement ; ce procédé est d'ailleurs porté à ses limites dans le roman policier (et nous savons la dette de Robbe-Grillet à l'égard de ce genre littéraire) ; décrivant l'adolescente Laura, tombée à terre dans une chambre, Robbe-Grillet termine la scène ainsi :

*"On ne lui remarque ni boucles d'oreille, ni collier, ni bracelet, ni alliance ; seule la main gauche porte une grosse bague d'argent, dessinée avec tant de soin qu'elle doit jouer un rôle important dans l'histoire".<sup>1</sup>*

La bague n'est pas décrite ; le lecteur sait seulement qu'elle est très ouvragée et son expérience propre lui permet d'imaginer la suite de la description. Cependant l'auteur avertit le lecteur de bien faire attention à cette bague, pour la suite de sa lecture. Or celui-ci, dont la conscience est, à ce moment précis, occupée par la bague, risque de perdre la suite du récit et de se perdre dans la suite du récit : en effet, la complexité du texte exigerait que le lecteur fit attention à des éléments bien plus importants que cette bague, qu'il oubliera au fil de sa lecture ; mais il lui faudra revenir en arrière, faire très attention pour démêler l'écheveau tissé par Robbe-Grillet : comprendre qu'il y a en fait, par exemple, deux Laura, ou bien essayer de comprendre où se situe chaque action racontée et à quel moment, quelle est leur succession réelle dans le temps. Le regard anodin que l'auteur porte sur la bague de Laura est lourd de sens puisque c'est toute la lecture ultérieure qui s'en trouve marquée.

C'est le même procédé qu'utilise Le Clézio dans Le Procès-Verbal, lorsqu'il décrit Adam Pollo témoin d'une noyade. En effet, avant de voir le noyé, Pollo éprouve la condition du noyé : toute la première partie du chapitre K nous montre Pollo marchant sur la promenade du bord de mer et, fait exceptionnel (et unique dans tout le roman) il pleut :

*"Il y avait longtemps, aujourd'hui, très longtemps, qu'il n'avait pas plu". (page 143).*

L'attention du lecteur est retenue par ce fait exceptionnel et Pollo, trempé par la pluie, est décrit comme s'il était lui-même un noyé ; l'eau est cet ennemi implacable qui s'insinue partout :

*"L'eau douce dégoulinait en ruisseaux le long de ses tempes, à travers ses cheveux , à l'intérieur du col de sa chemise"*  
(page 143)

---

1. Alain Robbe-Grillet : Projet pour une révolution à New-York, édition de Minuit, page 28.

L'eau représente pour Pollo la mort :

*"Il pensa sans doute aussi à sa mort prochaine, ... à son cadavre volontaire" (page 145)*

*"Il aurait senti la mort envahir tous ses mouvements..." (page 147)*

*"Adam l'attendait à chaque pas, cette fin brutale". (page 148)*

Mais, dès que la présence d'un noyé est annoncée, le ton change complètement. Pollo, qui était le centre du début de ce chapitre, se trouve extérieur à la scène et devient un témoin comme un autre. Il disparaît de la scène, comme le soleil a disparu pour laisser place à la pluie ; et le chapitre L, ainsi que la première page du chapitre M, se situent "hors Adam" (page 165). Le regard de l'auteur a changé : il s'agit pour lui de décrire "un décor", "la mise en scène" (page 156) de la noyade. Et le lecteur, pendant plusieurs pages, perd de vue Adam et se trouve devant un tableau, décrit avec un grand luxe de détails : tout ce qui se passe et ce qui est dit par les témoins (dont l'auteur donne les noms), est décrit de façon neutre et objective, telle une enquête policière. L'auteur oriente ainsi le lecteur sur une nouvelle piste, qui lui fait un moment oublier Pollo, et le drame qui se joue souterrainement en lui ; et le lecteur a parfois l'impression de voir l'auteur construire son récit devant lui, avec ses hésitations, ses suppositions :

*"Ce serait, mettons Hozniacks" (page 162)*

Cette impression est aussi renforcée par l'emploi du futur simple et du conditionnel présent : le regard porté sur ce qui se passe après la noyade est un regard possible, parmi beaucoup d'autres. Ce n'est plus le vide apparent du mot "etc...", mais un choix possible de significations :

*"Drapées dans du noir, la veuve Gourré et sa fille Andrée, quinze ans et demi, marcheront dans les couloirs de la Morgue" (page 163)*

*"On les oublierait. On les laisserait vivre de leur côté, ..." (page 166).*

C'est la précision du regard, dans cette scène de la noyade (dont le lecteur apprend la version officielle par un article de journal, cité page 163) qui, transformant un récit a priori littéraire en une sorte de témoignage ou de reportage, permet d'intégrer le lecteur comme un témoin potentiel ; l'effet escompté est peut-être que ce même lecteur retrouvera le personnage principal de façon imprévue et le verra sous un autre angle ; en effet, Le Clézio invite (1) son lecteur à relire le chapitre de la noyade qui, loin d'être une diversion, une fausse piste, permet de comprendre que Pollo n'est pas seul :

*"Adam avait un point de côté. Il ne se sentait plus du tout seul" (page 166)*

Le regard porté sur le monde extérieur peut aussi offrir tant de détails, tant d'objets, tant de choses, que l'impression qui se dégage de la description n'est plus une impression d'objectivité mais d'inquiétude, de peur : la prolifération des choses efface l'homme et sa conscience. Nous pensons bien sûr aux nombreuses descriptions d'objets ou de lieu dans Les Gattes ou Le Voyeur de Robbe-Grillet, mais aussi dans Le Palace ou Leçon de choses de Claude Simon. C'est l'aspect, le plus évident à observer, des oeuvres du "nouveau roman", qui a marqué les romans de Le Clézio ; une description d'abord objective et neutre, semble se transformer, sous les yeux du lecteur de plus en plus inquiet et les choses, au lieu d'être inertes et extérieures, se mettent à agresser l'individu ; c'est le regard que porte la jeune fille Béa B. sur le carrefour dans La Guerre. Au départ, elle s'installe devant le carrefour,

*"et elle le regarde comme s'il s'agissait d'un coucher de soleil sur la mer, d'une banquise, d'un champ de blé..."*  
(page 62)

Ce que signifie le carrefour pourrait être décrit, objectivement, comme n'importe quoi d'autre ; mais la description qui suit montre que c'est impossible. Le seul regard neutre et objectif porté sur le carrefour est celui des deux clichés placés en hors-texte à la fin du livre.

---

(1) Mais bien sûr, cela n'est pas dit ouvertement par l'auteur ; il s'agit d'un effet produit par l'inconscient du lecteur qui se sent obligé de relire le chapitre pour mettre sa propre vision de Pollo au clair.

Les objets, présents sur ce carrefour, se transforment sous le regard de l'auteur (et de Béa B.) en armes qui agressent l'individu, donc le lecteur : il y a tant de signes, tant de détails que Bea B. a l'impression de tomber dans un gouffre, de se noyer, de voler ; le carrefour devient lieu de "la lutte" (page 63), "champ de bataille" ; le macadam devient "une coulée de lave" (page 63). Tout devient guerre, violence ; elle n'a plus le temps de penser :

*"Le regard rencontre des choses, des stratifications dures"*  
(page 66)

Le carrefour, élément unique mais répété à l'infini dans toutes les villes, devient le lieu de la guerre, de la violence, le centre du monde :

*"Si le monde a vraiment un centre, un nombril, ce ne peut être que celui-là".* (page 66).

Par ces quelques exemples, nous avons voulu montrer l'importance de l'apport du "nouveau roman", particulièrement en ce qui concerne le regard, à l'oeuvre romanesque de Le Clézio. Mais d'autres exemples auraient aussi bien pu être utilisés pour montrer la dette de Le Clézio à l'égard du "nouveau roman", en ce qui concerne le temps ou la fuite (pensons par exemple à l'emploi du temps de François Besson dans Le Déluge et au roman L'emploi du temps de Michel Butor).

Après avoir, dans cette première partie, situé l'oeuvre de Le Clézio dans la thématique de certaines oeuvres de la littérature du XXè siècle, nous allons, dans une deuxième partie, montrer Le Clézio lecteur : les textes sur lesquels il a écrit des articles ou des préfaces peuvent-ils nous éclairer sur sa vision du monde extérieur et, plus précisément, sur son rapport à la solitude ?

---

2ème PARTIE : LE CLEZIO, LECTEUR

Si nous regardons les choix de Le Clézio, choix aussi bien d'auteurs sur lesquels il a écrit une préface, ou un court texte, que d'auteurs sur lesquels il a écrit un article, nous remarquons qu'il s'agit d'auteurs qui présentent des caractéristiques très marquées :

- auteur longtemps mis à l'écart dans la littérature officielle : Lautréamont et Les chants de Maldoror,
- auteurs redécouverts récemment mais qui n'ont jamais été très connus :  
 Stig Dagerman (1) (L'enfant brûlé, Ennuis de noce)  
 Thomas Mofolo (2) (Chaka)
- auteur ne pouvant se rattacher à aucune patrie et devenant en ce sens universel : Vidhiadhar Surajprasad Naipaul (3) (Guerilleros, A la courbe du fleuve, Dis-moi qui tuer) : écrivain anglais, né à Trinidad, aux Antilles, dont la famille est d'origine indienne.

Ce sont tous des solitaires de la littérature : solitaires parce que leurs oeuvres sont uniques, solitaires parce qu'ils sont restés presque inconnus ou parce que leurs oeuvres sont restées mal ou pas du tout connues. Ce choix de Le Clézio n'est donc pas innocent : si Le Clézio les a choisies, c'est parce qu'il s'y est retrouvé, c'est qu'il y a trouvé un rapport au monde et aux hommes qui n'était pas sans présenter quelques similitudes avec sa propre tentative littéraire.

Tel l'ethnologue qui part étudier une tribu du Brésil, ou d'Afrique, Le Clézio a choisi des romans qui situent leur action dans un monde extra-européen, c'est-à-dire dans un monde qui nous dépayse, nous lecteur, mais qui, parallèlement, nous permet d'avoir une vision différente de notre petit monde occidental passager, à l'échelle de l'histoire cosmique.

---

(1) Stig Dagerman (1918-1954), auteur suédois.  
 (2) Thomas Mofolo, auteur africain de la première moitié du XXè siècle.  
 (3) V.S. Naipaul (né en 1932), écrivain anglais.

*le choix de  
Giorno  
ARTHUR  
MICHAUX*

Le regard que Le Clézio porte sur la civilisation occidentale actuelle n'a pu être possible justement que parce que l'auteur s'en est détaché : aussi bien physiquement (refus de toute photographie, refus presté total de contact avec les médias, voyages au Mexique, installation, par exemple, à Albuquerque aux U.S.A.), qu'intellectuellement (par le choix des auteurs cités au début de la deuxième partie de ce chapitre) :

à l'annonce  
 le Clézio  
 annonce de  
 son livre à lui-même  
 y compris pour  
 Télévision,  
 Figaro la dame

"J'y suis né (à Nice) par hasard et j'y suis resté en raison des circonstances - la guerre, puis pour faire mes études - mais j'ai toujours aimé voyager et je ne me suis jamais senti attaché à un endroit spécialement. Je crois que je suis très attiré par d'autres paysages, et j'aime assez voyager sans être arrêté par un horizon. C'est pour cette raison que j'ai eu beaucoup de mal à comprendre Proust".<sup>1</sup>

Il est important de remarquer que Le Clézio refuse la séparation entre homme (ou auteur) et oeuvre : s'il ne peut expliquer pourquoi il écrit, il montre cependant que le voyage réel, dans le monde d'aujourd'hui, c'est en même temps le voyage dans ses oeuvres et c'est aussi le voyage du lecteur dans le texte, qui ne peut donc pas être clos. Comme nous le montrerons plus loin, dans la partie consacrée à l'étude de la structure spatio-temporelle, Le Clézio, essentiellement, ne peut avoir une conception figée de l'espace, du temps ; son texte, constamment ouvert, n'est qu'un vaste va-et-vient, un long voyage, entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, entre de courts instants et de longues durées, inconcevables pour l'esprit humain. Le monde que décrit Le Clézio est donc un monde provisoire, qui peut s'anéantir entièrement du jour au lendemain. Ce n'est pas un modèle planétaire définitif, mais un monde possible. C'est pour cela qu'il s'attache à d'autres mondes, différents du nôtre, qui ont existé et ont disparu, mais qui ont possédé leur unité, leur structure spatio-temporelle :

- l'histoire de Chaka et de son peuple (le livre est sous-titré : une épopée bantoue)
- l'histoire totale d'une journée de noce, dans un village de Suède (Ennuis de noce)
- l'histoire d'une révolution dans une île des Caraïbes (Guérilleros)

---

1. Entretien de Le Clézio avec Pierre Boncenne : revue LIRE n° 32, avril 1978, page 30.

Et, à travers sa lecture de ces romans, Le Clézio lit la violence du monde actuel, la solitude de l'homme dans la société ; et il écrit l'épopée de l'homme dans la civilisation urbaine. C'est ce qu'il résume dans ce passage de l'article qu'il a écrit, au sujet de Guérilleros, dans le journal Le Monde :

*"Il y a peu de livres qui disent tant sur l'homme et le monde actuel, avec une telle intensité, une telle rigueur tragique. Ce drame psychologique, politique, dans cette île possédée par le rythme lancinant du ressac, a quelque chose qui envoûte et emplit d'horreur, quand la nonchalance et les interminables bavardages de l'île débouchent sur le crime. La dureté de V.S. Naipaul a un goût de vengeance. Mais ce pessimisme, cette violence, cette solitude, sont salutaires, car ils nous montrent, du loin des îles, les maux et les erreurs de notre civilisation passagère".*

De plus, dans ce roman, Le Clézio retrouve l'atmosphère de chaleur, de sécheresse, de lumière, de soleil, qui lui est chère :

*"La poignée de la portière était brûlante, le siège était brûlant. La chaleur, à l'intérieur de l'auto, était suffocante. La bouche de Roche se remplit à nouveau d'une salive gluante. La poussière lui collait aux mains, au visage, s'insinuait même sous sa chemise".<sup>1</sup>*

Les éléments fondamentaux (ici la chaleur, c'est-à-dire ce qui vient du feu, la salive, c'est-à-dire l'eau, mais aussi la matière minérale, la matière végétale) font partie intégrante du monde et ne peuvent pas en être dissociés. L'opposition traditionnelle entre nature et culture se trouve effacée par leur interpénétration réciproque. C'est fréquent et fondamental chez Le Clézio, qui emploie alors de nombreux verbes d'état et des métaphores, traduisant le passage de l'humain au minéral ou au végétal :

*"Le soleil brûlait. Les vagues tombaient les unes après les autres sur les cailloux, avec des bruits de raclement. Le ciel était bleu. Alors, on pouvait fermer les yeux et on s'allongeait sur le dos, et on entraînait dans la plage. On devenait plat comme elle, étendu comme elle, avec des milliers de galets ronds entassés les uns sur les autres". (La Guerre, page 31)*

---

1. V.S. Naipaul : Guerrilleros, édition Albin Michel, page 126.



Ce qui fait qu'un peuple acquiert une entité, une autonomie en tant que peuple, c'est peut-être cette intégration réciproque entre nature et culture, c'est qu'il acquiert une conscience homogène des éléments fondamentaux de la vie. L'épopée du peuple bantou que retrace le roman Chaka, c'est :

*"A la fois l'oeuvre d'un homme et celle d'un peuple, portée par un langage où sont encore sensibles les mystères de la création, où l'on entend encore les vérités premières".<sup>1</sup>*

Le récit de Mofolo se termine tragiquement par la mort du personnage principal (du guide du peuple bantou) : Chaka meurt, haï des siens, comme un tyran, car il n'a pas su intégrer la dimension humaine à son entreprise :

*"Mais Chaka est seul responsable de son destin, de sa solitude, de la haine qu'il fait naître autour de lui". (Préface de Le Clézio, page 8).*

Et le personnage principal du roman est autant le peuple bantou que son chef Chaka. La fuite en avant (caractéristique des personnes de Le Clézio) est ici une fuite dans le remontée du temps, vers les origines : *"c'est la naissance de ce peuple qui fait l'épopée"* (*idem*, page 7). Le présent n'est pas concevable : le peuple bantou lutte sans cesse, va sans cesse de l'avant, sous la conduite du chef qui, tel le héros antique, semble l'envoyé des Dieux, mais en même temps leur jouet :

*"Forces divines, forces naturelles unissent le peuple zoulou à la terre, aux cieux, aux arbres, au ciel même dont ils ont pris le nom, car la genèse de la nation zoulou est aussi une création du monde, le chant de l'alliance ancienne entre les dieux et leurs créatures". (*idem*, page 7)*

Nous comprenons ainsi l'intérêt porté par Le Clézio pour le roman de Stig Dagerman : Ennuis de noce. Le peuple est réduit ici à la population d'un village : le temps d'une épopée (et d'une vie : celle de Chaka) est réduit à celui d'une journée (et d'une nuit). Le sujet principal est l'histoire du jour des noces entre Hildur Palm et Hilmer Westlund ; cette journée condense (tout comme si le temps éternel, immuable de la vie, correspondait au temps partiel, limité d'une journée) toute la vie du village ; l'espace clos, le temps limité entraînent une surabondance de signes qui sont chargés de l'universalité de la vie collective :

---

1. Thomas Mofolo : Chaka, édition Gallimard, Préface de Le Clézio, page 7.

*"La liberté rêvée : la noce, c'est la fête populaire qui révèle chaque homme, chaque femme en son être sauvage, par une plongée dans la violence collective".<sup>1</sup>*

De nombreuses anecdotes de cette journée sont racontées par Dagerman : tous les personnages présents (c'est-à-dire les habitants du village) étant réunis, toutes les passions peuvent se libérer : vie et mort se côtoient constamment. Et Le Clézio montre que le thème fondamental du roman :

*"C'est le temps, non pas la durée des actes, mais le temps entier, ce qui vient, ce qui s'enfuit, le temps qui porte en lui les traces et les paroles des hommes, l'installant de la naissance joint à l'instant de la mort".<sup>2</sup>*

Cette fête, pour les gens du village, est un événement important, un moment précis du temps qui comprime le temps éternel, "un noeud dans l'histoire des gens sans histoire".

Le personnage principal est une sorte de Dieu-temps qui vient marquer chaque habitant du village ; c'est ce que traduit la structure du roman : il s'agit en effet d'une succession de très nombreux paragraphes, généralement assez courts, dans lesquels le narrateur est le personnage dont parle l'auteur à cet instant précis. La dislocation des consciences est parallèle à la dislocation de la narration. Mais le temps reste, éternellement, et dirige les habitants du village, selon sa volonté :

*"Mais elle en voit encore davantage depuis son lit. Ce qu'elle peut voir, ce sont toutes ces années qui ont passé et restent accrochées comme des nuages noirs sous les poutres enfumées. Sa vie entière est entassée là comme des ténèbres entre les poutres et le plancher".<sup>3</sup>*

---

1. J.M.G. Le Clézio : "La mort dort dans la vie, la vie dort dans la mort"  
(Le titre de l'article reprend l'une des dernières phrases du livre). Article sur le dernier roman de Stig Dagerman, in Le Monde)

2. idem

3. Stig Dagerman. : Ennuis de noce, édition Papyrus, page 22.

Son corps, c'est plus au temps qui passe qu'elle va le donner, lors de la nuit de noces, qu'à son mari :

*"Quand la fête rituelle s'achève, elle n'est plus qu'un corps solitaire qui s'est prêté au passage du temps".<sup>1</sup>*

Seul reste le soleil qui va sécher toutes les larmes :

*"Le soleil se lève sur la nuit de noces, il aura bientôt séché toutes les larmes....  
.. Il sèche toutes les larmes du monde".<sup>2</sup>*

Nous terminerons cette partie en montrant pourquoi Le Clézio admire Les chants de Maldoror de Lautréamont, auxquels il a consacré un court texte paru dans un livre de Michel Philip (3), sous le titre L'autre est Lautréamont (pages 213 à 219). Il suffit de lire ce texte de façon simplement linéaire et immédiate pour retrouver aussitôt la présence des thèmes chers à l'auteur ; ou le texte de Lautréamont et le texte de Le Clézio (celui de son oeuvre littéraire) s'appellent et s'interpénètrent ou croyant lire Lautréamont, Le Clézio ne lit que lui-même ; et dans ce second cas c'est que l'auteur de La Guerre, au lieu de se lancer dans d'infinies et presque impossibles interprétations, a su ne retenir du texte de Lautréamont que ce qui lui paraît essentiel : la démarche ; et ce qui intéresse Le Clézio, c'est plus l'effet du texte que son contenu.

Les chants de Maldoror, c'est d'abord un livre irréductible :

*"Un livre qui se suffit à soi-même".<sup>4</sup>*

Ne renvoyant à aucun extérieur, il n'est pas étonnant que le livre ait pu engendrer tant d'interprétations, chacune partielle, chacune partiale, mais toutes vraies puisque toutes, lectures possibles de ce donné immédiat qu'est le texte ; et, comble de l'échec de la lecture, d'aucuns se sont empressés de transformer Lautréamont en un cas, donc de plaquer sur ce cas le langage extra-littéraire de la psychiatrie.

---

1. Article cité de Le Clézio

2. Dagerman : op. cit., page 266

3. Michel Philip : Lectures de Lautréamont, ed. Armand Colin, Collection U<sub>2</sub>, 1971.

4. idem : texte de Le Clézio, page 214.

Or, utilisant dans sa lecture du texte la même technique que celle employée dans sa lecture des signes de la ville, Le Clézio accepte l'irréductibilité du texte, sa propre clôture et le regarde en tant que texte clos, qui ne renvoie qu'à lui-même ; il le regarde comme un ethnologue regarde une peuplade primitive, en s'avancant, observant les détails, en reculant, saisissant les grandes lignes de forces, mais ne l'interprète pas :

*"Il en est des Chants de Maldoror comme de ces inscriptions en langues disparues, messages qui témoignent de civilisations aujourd'hui incompréhensibles."* (Le Clézio, texte cité, page 215)

Et nous apercevons ici l'attrait de Le Clézio pour les civilisations indiennes ou mexicaines (auxquelles il a consacré les Prophéties du Chilam-Balam). Le texte de Lautréamont atteint une dimension magique, en ce sens qu'il est le texte d'une naissance, d'une genèse :

*"C'est un univers en formation"* (Le Clézio, texte cité, page 216)

*"Reportage de l'ère primaire"* (page 217)

*"Un langage en formation"* (page 217)

L'intérêt que Le Clézio porte à Lautréamont, c'est celui qu'il porte, comme nous l'avons montré précédemment, à l'épopée de Thomas Mofolo ; et il rattache Les chants de Maldoror à la tradition des littératures orales et des mythes (et seul Bachelard avait déjà posé le problème) :

*"Les cris, les gestes, les métaphores de Lautréamont, les voici, à l'état pur, dans les mythes indiens, ou dans les chants Yoruba"* (page 218)

Lautréamont semble ainsi avoir retrouvé les gestes fondamentaux, les cris fondamentaux ; et le mystère naît de ce que c'est un adolescent qui a retrouvé cet état primaire. Adolescent, c'est-à-dire ce qui précède l'homme adulte, tout l'ensemble (que le temps transforme en une sorte de mythe) de la vie, des origines, la vie pré-adulte :

*"oeuvre d'adolescent"* (page 216)

*"poésie d'adolescent"* (page 218)

*"Lautréamont n'est jamais sorti de la prison de son adolescence". (page 217*

*"Désespérante prison, désespérante solitude dont cet adolescent n'a pas eu le temps de se défaire." (page 217)*

*"L'adolescent parcourt en un instant tous les champs de l'écriture, tous les âges ; c'est cela son secret, son prodigieux involontaire secret". (page 217.*

Nous pouvons dire que Le Clézio n'interprète pas le texte de Lautréamont il le montre, là, devant le lecteur potentiel, en tant que texte. Il ne peut pas plaquer un autre langage sur celui de Lautréamont, mais il se montre, éprouvant le texte de cet adolescent mystérieux ; ce phénomène de lecture est unique et Le Clézio reconnaît que c'est irritant ; ce n'est pas dans la tradition de la compréhension littéraire des textes :

*"Mais le livre reste muet. Il est tout à fait pareil à un caillou, et toutes les paroles ne le feront pas bouger. Les voix ne réussissent pas à le pénétrer. Le livre est cuirassé".  
(texte cité, page 213)*

Le Clézio a éprouvé le texte de Lautréamont, tout comme ses personnages, dans son oeuvre romanesque, éprouvent la ville moderne, mais ne peuvent ni en sortir, ni la comprendre. Nous pouvons même dire que tout lecteur qui entre dans Les chants de Maldoror va devenir le jouet de leur auteur ; et c'est Lautréamont lui-même qui prévient d'ailleurs son lecteur car :

*"à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre".<sup>1</sup>*

---

1. Lautréamont : Les chants de Maldoror, édition du Livre de poche, chant premier, page 35.

Fascination et défiance, c'est bien la même double attitude que l'auteur éprouve à l'égard de la civilisation urbaine actuelle. De plus, dès la première phrase de son livre, Lautréamont s'adresse au lecteur ; et tout au long de ces six chants, le lecteur est constamment présent, pris à partie ; d'autre part le narrateur (ou l'auteur) semble vouloir sortir de sa solitude essentielle en agressant ce lecteur, en le faisant réagir ; celui-ci se pose finalement la même question que nous nous poserons, au sujet des romans de Le Clézio (particulièrement Le Procès-Verbal), qui parle ? est-ce Lautréamont, auteur ? est-ce un narrateur ? Qu'est ce personnage appelé Maldoror ? Et nous trouvons la même alternance de "Je", "nous", "le lecteur", "vous", "toi".

Solitude, violence, enfance, fuite, tous ces éléments qui forment le sous-bassement du texte de Lautréamont se retrouvent, comme en écho, dans l'oeuvre de Le Clézio :

*"Quelle devint ma haine générale contre l'humanité, tu le devines. L'étiollement progressif, la solitude du corps et de l'âme ne m'avaient pas fait perdre encore toute ma raison, au point de garder du ressentiment contre ceux que je n'avais pas cessé d'aimer : triple carcan dont j'étais l'esclave".<sup>1</sup>*

Nous pouvons conclure en disant que Le Clézio a vu dans le texte de Lautréamont le phénomène de la naissance et de l'accomplissement de la violence, à l'état brut, au niveau individuel.

C'est la violence, dont lui-même cherchera à étudier le fonctionnement, en particulier dans La Guerre et dans Les Géants, mais au niveau collectif. Dans son livre sur Lautréamont, Bachelard écrivait :

*"C'est la fonction immédiate de la personne de se révolter. Il faut à la personne des lumières spéciales pour qu'elle trouve un frein, pour qu'elle ne s'énerve pas sur l'obstacle : il lui faut un courage spécial pour qu'elle refuse l'impulsion de la rébellion explosive. Lautréamont n'a rien fait pour modérer cette révolte initiale ; il l'a poussée tout de suite jusqu'à son terme".<sup>2</sup>*

1. Lautréamont : op. cit., page 256, chant quatrième.

2. Gaston Bachelard : Lautréamont, éd. José Corti, page 73.

Dans Les Géants, Le Clézio écrira à plusieurs reprises : "Libérez-vous" , "il faut brûler Hyperpolis". Et nous pouvons remarquer, pour conclure cette deuxième partie, que Le Clézio lecteur de textes ne se dissocie pas de Le Clézio lecteur de la civilisation urbaine actuelle ; la démarche reste la même ; il s'agit de faire voir, non d'interpréter, et de montrer comment naît un phénomène (la violence, la peur, la folie) et non d'expliquer par des considérations extérieures la cause de ce phénomène : le personnage de Le Clézio se heurte au monde actuel et réagit ; c'est cette réaction qui constitue l'essence de son texte ; et jamais il n'explique la conduite de son personnage par des influences extérieures, de type psychologique par exemple. L'oeuvre de Le Clézio nous invite, non pas à nous poser la question de son rapport au réel (le monde contemporain est-il comme il le décrit ?) mais à nous poser la question de son rapport à nous-mêmes, les lecteurs potentiels, donc nous montrer comment nous pouvons ou accepter ou sublimer notre solitude essentielle. C'est pour cela (et nous le montrerons au cours du chapitre suivant) que le lecteur ne peut pas être extérieur au texte de Le Clézio : sa présence même conditionne l'existence et l'évolution du texte.

---

CHAPITRE II

SOLITUDE ET STRUCTURES NARRATIVES

1ère PARTIE : STRUCTURE SPATIO-TEMPORELLE .....	Pages 54 à 71
2ème PARTIE : LES DIALOGUES ENTRE LES PERSONNAGES.	Pages 72 à 101
3ème PARTIE : LE LECTEUR, LE NARRATEUR ET LE PERSONNAGE .....	Pages 102 à 108

---



1ère PARTIE : STRUCTURE SPATIO-TEMPORELLE

C'est dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio que nous allons étudier la solitude ; rappelons que l'oeuvre de l'auteur comprend aussi des recueils de nouvelles : La Fièvre (1965), Mondo et autres histoires (1978), Voyage au pays des arbres (1978), La ronde et autres faits divers (1982) ; des essais : L'extase matérielle (1967), L'Inconnu sur la terre (1978), Les Prophéties du Chilam Balam (version et présentation de Le Clézio) (1976), Trois villes saintes (1980).

Ces oeuvres seront aussi utilisées, mais de façon moins systématique que celles qui forment l'oeuvre romanesque ; celle-ci comprend, à ce jour (1984), huit romans : Le Procès-Verbal (1963), Le Déluge (1966), Terra Amata (1967), Le livre des fuites (1969), La Guerre (1970), Les Géants (1973), Voyages de l'autre côté (1975) et Désert (1980).

La lecture des dates de publication nous montre la présence de 6 romans pendant les dix premières années et de 2 romans seulement pendant les dix années suivantes. Si la terreur et la fascination de la ville moderne marquent les 6 premiers romans, c'est-à-dire jusqu'aux Géants, une fuite vers la liberté et le retour à la nature désertique constituent les thèmes des deux derniers il est important de constater que Les Géants forment à la fois un point culminant et une coupure (peut-être apparente, mais il faudra en rendre compte) dans l'oeuvre de Le Clézio.

Y a-t-il une évolution entre Le Procès-Verbal et Désert, ou bien sommes-nous avec Désert, revenus au point de départ, c'est-à-dire au Procès-Verbal ? C'est ce qu'il nous faudra, à travers l'étude de la solitude, essayer de comprendre.

Nous pourrions alors résumer comme suit l'oeuvre de Le Clézio :

- . Histoire d'un individu (adulte) : Adam Pollo dans Le Procès-Verbal
- François Besson dans Le Déluge
- Chancelade dans Terra Amata
- Jeune Homme Hogan dans Le livre des fuites

. La société urbaine contemporaine : Les Géants et La Guerre.

. Retour à la liberté, au désert et au monde de l'enfance : Désert, Mondo et autres histoires (dont le sous-titre est justement "enfantasmes") ; les personnages principaux sont souvent des enfants dans les dernières oeuvres : par exemple Lalla dans Désert.

L'oeuvre forme donc une sorte de boucle : nous sommes partis de l'histoire d'un individu pour aboutir à l'histoire d'un enfant : Lalla ; cela en passant par une description de la société urbaine contemporaine (Les Géants et La Guerre).

Le monde de l'enfance est aussi la base du court texte, paru dans la collection "Enfantimages" : Voyage au pays des arbres. La fascination pour la ville se retrouve dans le texte Trois villes saintes, mais dans une autre perspective que celle de la ville d'Hyperpolis (Les Géants).

Boucle, ou plus précisément cercle ; ce mot signifiant ce qui est clos, fermé (par exemple une chambre ou une bulle) ; cela suppose qu'il existe un intérieur et un extérieur ; en ce sens, nous pouvons qualifier la structure des romans de Le Clézio de structure en "poupées russes" ; mais le mot cercle signifie aussi retour au point de départ, ce qui implique une sorte d'abolition du temps. Structure spatiale et structure temporelle sont étroitement imbriquées et commandent le déroulement narratif et le déroulement sémantique.

C'est dans Terra Amata que se lit un exemple en "poupées russes" ; chaque élément du monde qui forme un tout et possède une vie en apparence autonome peut, à son tour, être considéré comme une partie d'une structure plus importante qui répète, à son échelle, la structure de ses éléments ; la notion d'infini tend donc à disparaître puisque l'infiniment grand reprend, dans des dimensions plus grandes, la structure de l'infiniment petit :

*"Et on avait aussi sa vie à soi, bien close, bien tiède, comme s'il y avait eu quelque part quelqu'un assis sur les marches d'un escalier gigantesque, penché en train de vous regarder sans penser à rien". (Terra Amata, page 21).*

C'est cet étonnement, fréquemment repris par les auteurs de science-fiction, du personnage qui, à bord de son vaisseau spatial, croyant découvrir les limites du cosmos, s'aperçoit qu'il vient de faire surface sur la peau d'un gigantesque individu qui, à son tour, pourrait partir dans un vaisseau spatial à la conquête de l'infini.

Le petit enfant Chancelade, âgé de quatre ans (dans les premiers chapitres du roman), joue à créer un monde dont il sera le maître. Il dispose une grille de fer, *"qui servait à s'essuyer les pieds quand on venait du jardin"* (page 21), sur le sol et place, dans chaque case délimitée par les barres métalliques, un doryphore. Il peut observer, comme un ethnologue observerait une peuplade primitive ou comme Le Clézio observe la société humaine de notre temps, ce petit monde animal :

*"Chancelade contempla la prison qu'il avait inventée... C'est comme une ville qu'on avait sous les yeux, comme une vraie ville de béton et de fer, aux fenêtres régulières s'ouvrant sur les petites boîtes hermétiques des appartements"* (Terra Amata, page 22)

Tout comme une force inconnue, puissante, extérieure, joue avec les êtres humains, Chancelade joue avec les doryphores et leur dicte sa loi ; annonçant les "Maîtres" dans Les Géants, il s'empresse de leur dire :

*"Et toi ? Tu t'imagines peut-être que je ne te vois pas ? Je vois tout, moi, je vois tout<sup>1</sup>".* (Terra Amata, page 22)

Il dispose ainsi du droit de vie et de mort sur ce peuple d'individus qui ne peut ni se révolter, ni comprendre ce qui lui arrive, ni communiquer avec ce dieu. Il se met alors à les massacrer et à détruire leur ville. Il refait à son échelle ce qui pourrait se produire en cas d'attaque de la terre par des personnages venus de l'espace :

*"C'était un silence lointain, dans le genre d'une catastrophe extra-terrestre, quand l'étoile soudain explose à des milliards d'années-lumière et disparaît dans la nuit de l'espace, simple lampe qu'on éteint".* (Terra Amata, page 25)

Pour Chancelade, il ne s'agit que d'un jeu ; mais au niveau de la "vérité dans son ensemble" (page 26), il vient de commettre un acte horrible ; personne ne le sait mais cette minute résume, dans son intensité, la condition humaine, précaire ; l'individu étant lui aussi susceptible de connaître de façon si rapide la mort.

---

1. En italiques dans le texte.

Dans le monde des doryphores, c'est un élément extérieur qui, volontairement, donne la mort ; dans le monde des hommes, ce sont, comme le montreront les romans tels que La Guerre et Les Géants, les créations des hommes, qui deviennent "les Maîtres" et qui possèdent, tels des dieux, le pouvoir de décision sur les individus :

*"Ils étaient là, tous, les cataclysmes et les guerres. Dans les corps éclatés des doryphores, dans les entrailles répandues, dans le liquide épais et rouge giclant sur les barreaux tranchants de la grille". (Terra Amata, page 26).*

Le massacre des doryphores survivants se termine quand Chancelade se décide à faire un nouveau jeu : il met le feu à la boîte d'allumettes vide contenant les 6 survivants : personne n'entendra parler du massacre de ces 6 doryphores que Chancelade avait individualisé en leur donnant un nom. Et pendant ce temps, la vie totale, sous toutes ses formes, continue. La solitude de Chancelade dans le jardin est compensée par son pouvoir de vie et de mort sur les doryphores, multitude de solitudes qui ne peuvent se défendre ; éprouvant, plus ou moins consciemment, cet état de solitude, il simule sa propre mort en tuant son image que représente chaque doryphore.

LE SOLEIL

La structure en "poupées russes" implique que divers lieux clos, refermés sur eux-mêmes, s'imbriquent les uns dans les autres, l'élément de base étant toujours le même : un cercle, ou une bulle ; cet élément se manifestant de façons différentes selon le lieu décrit ; la première et la plus constante manifestation de cet espace clos est le soleil. Reconnaître que le soleil est fondamental dans la vie des hommes peut paraître un lieu commun, mais il s'agit surtout de savoir ce que l'auteur en fait. Le soleil représente à la fois le lieu clos ; immense sphère qui s'auto-détruit et qui, aux yeux des hommes, est éternelle ; et lieu ouvert qui communique, par ses rayons et par sa chaleur avec le monde terrestre. Il défie le temps, puisqu'il est toujours là, muré dans sa propre solitude, et il renaît chaque matin :

*"Le symbolisme du soleil est aussi multivalent que la réalité solaire est riche de contradictions..."*

*"Le soleil est aussi considéré comme fécondateur<sup>1</sup>. Mais il peut également brûler et tuer". (2)*

---

1. En italiques dans le texte.  
 2. Dictionnaire des symboles : Editions Laffont, collection Bouquins, page 891.

*"Le soleil aiguise la conscience des limites, c'est la lumière de la connaissance et le foyer d'énergie".<sup>1</sup>*

Le soleil apporte à la fois la vie et la mort aux humains ; le symbolisme du soleil repose sur cette contradiction, apparente en ce sens que vie et mort ne s'opposent pas mais s'interpénètrent : la vie aboutit à la mort mais renaît de la mort. Le soleil apporte aussi la lumière et la chaleur, ce qui permet de voir et de se chauffer (donc de provoquer le feu), mais il symbolise la lumière de l'esprit, la connaissance :

*"Un jour, la lumière sera tendue comme un drap éblouissant, et sur elle les mots magiques apparaîtront, irréels, fourmillant, les mots impossibles à ne pas lire, les mots qui nous jetteront, d'un seul coup, dans la connaissance ". (L'inconnu sur la terre, page 35)*

Tout cela nous permet de comprendre et d'évaluer la présence constante du soleil, et des nombreuses métamorphoses qu'il subit, dans les romans de l'auteur. Dans le seul chapitre A du Procès-Verbal, nous relevons, en effet, plusieurs occurrences de termes concernant le soleil :

*"pendant la canicule", "les taches du soleil", "le jaune le frappait en pleine face" (page 12), "la peau se mit à luire à pleins feux, rouge de lumière", "protégé des rayons du soleil" (page 13), "je dors au soleil", "vers la lumière", "si le soleil a baissé ou si les rayons sont plus raides", "au soleil" (page 14), "offrant aux coups de boutoir du soleil" (page 15) , "et que le soleil tombe sur la plage" (page 17), "le soleil déformait aussi certaines choses" (page 18), "seule la peur (du soleil, pour prendre un exemple)" (pages 19-20), "le soleil était une immense araignée d'or" (page 20), "de curieux animaux à plusieurs couleurs dont les armures luisaient sous le soleil" (page 22), "le soleil en araignée" (page 23).*

D'abord décrit de façon objective, (le soleil envoie ses rayons, sa lumière, fait briller les surfaces polies), il s'anime peu à peu d'une vie subjective autonome et se met à déformer les choses, à les attaquer. Les deux chaînes de signification rattachées au soleil, la vie et la mort, alternent sans cesse dans le cours de la narration.

---

1. Le Dictionnaire des symboles, op. cit. , page 896

Ayant dessiné au charbon sur le mur l'image du soleil, Adam Pollo le voit "tel une pieuvre, horrible et fatale" et finit par lui dire :

"Tu es un beau soleil, tu sais, un beau soleil bien noir". (page 21)

Nous retrouvons ici une métaphore fréquente dans la littérature, celle du soleil noir :

*"Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,  
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :  
Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé  
Porte le soleil noir de la Mélancolie" <sup>1</sup>*

écrit Gérard de Nerval dans Les Chimères. Le soleil devient, en quelque sorte, le symbole de sa négation. Adam Pollo pourra tout attendre, mais tout craindre du soleil. Jaune et porteur de lumière (mais que le personnage ne peut regarder en face), noir aussi (porteur de mélancolie et de mort), le soleil représente, à travers la conscience du personnage, tous les fantasmes de sa perception du monde extérieur. Fasciné par le soleil, Adam Pollo le voit déformer les objets ; la route se liquéfie ; lors du passage d'une voiture, "un éclair en forme de spirale jaillissait du capot et faisait flamber et ployer toute la colline". (page 18). Le soleil, sphère solitaire dans le ciel, grâce à la lumière qu'il envoie, communique avec toute la vie terrestre, en se métamorphosant :

*"lumière bleue", "lumière pâle", "lumière grise", "lumière sombre, presque noire", "lumière pareille à la brume", "lumière morte".*

(L'inconnu sur la terre, page 27).

Contrairement à celle des autres romans, l'action du Déluge se situe en hiver ; livre de la "hantise de la mort" (2), il indique par son titre déjà, la présence constante du ciel couvert, de la pluie, de la brume. Quand il fait de courtes apparitions, le soleil ne peut que ressembler à la lune :

*"C'était agréable de ne pas voir le soleil. Derrière les pans de nuages gris, l'astre roulait sa boule blafarde, dans le genre de la lune". (Le Déluge, page 73).*

---

1. Gérard de Nerval : Oeuvres, Edition Garnier, tome I ; Les Chimères, page 69 "El desdichado".

2. Maurice Nadeau : Le roman français depuis la guerre, Gallimard, collection Idées, 1970, 317 pages, page 226.

Sphère dans le ciel avec sa lumière atténuée par l'écran des nuages, le soleil perd de son éclat, devient blafard et ressemble alors à la lune. Celle-ci ne possède par la puissance du soleil : elle ne peut pas donner naissance à la vie ; elle signifie la mort ; dans la littérature dramatique, elle est souvent associée au meurtre ; rappelons en effet son importance dans la scène du meurtre de Marie par Wozzeck, à la fin de la pièce de Büchner, Woyzeck, (ou de l'opéra d'Alban Berg : Wozzeck).

Le soleil blafard a introduit la lune, celle-ci appelle l'idée de mort et cette dernière appelle l'idée de déchets, de détritius. François Besson, personnage principal du Déluge, ne voit dans la rue que les détritius, les restes de la vie urbaine d'un jour :

*"La vie d'un jour s'était accumulée dans ces tas d'ordures"*  
(page 73)

Nous retrouvons ici une des métamorphoses du cercle : le cycle, c'est-à-dire, par une sorte d'abolition du temps, le retour au point de départ, après le passage par ces deux étapes obligées que sont la vie et la mort :

*"Les morceaux de nourriture grasse glisseraient à travers les boyaux, et des tonnes, des monceaux d'ordures retourneraient à la terre".* (page 73).

Cette structure circulaire commande elle-même tout le roman :

- Prologue (pages 9 à 46) : *"Au commencement ..."*(page 9)
- 13 chapitres correspondant aux 13 journées de la vie de F. Besson (pages 47 à 262), avec dans le chapitre premier (pages 52 à 63), le premier passage de la bande de magnétophone, déroulant l'histoire d'Anna ; dans le chapitre XIII, (pages 256 à 262), le deuxième passage de la bande de magnétophone, déroulant la véritable fin d'Anna.
- Epilogue (page 263 à 283) : *"De l'autre côté de la barrière de la nuit, maintenant".* (page 263).

Pendant les 13 chapitres, F. Besson ne cesse de marcher dans la ville, d'entrer dans les Prisunics, de s'arrêter dans les cafés, d'engager des dialogues avec des inconnus, de lire des journaux ; dans ce long voyage initiatique pendant lequel il découvre le monde environnant qui se dégrade et semble s'anéantir, Besson finit par s'aveugler volontairement.

Cette double fin tragique, le suicide d'Anna et la mutilation de Besson, est inscrite dès le début du roman :

*"Depuis ce jour, tout a pourri. Je, François Besson, vois la mort partout". (page 21).*

C'est en regardant le soleil que Besson se brûle les yeux :

*"Quand il fut enfin violent contre lui-même, il ouvrit les yeux et fixa le soleil". (page 249).*

La lumière de la connaissance pénètre, au sens propre de l'expression, en lui : lumière aveuglante du soleil, lumière de l'expiation : Besson se mutilé tout comme s'il voulait racheter les fautes de ses semblables et les dégradations qu'ils ont causées à la terre. Nous sommes revenus au point de départ, "au commencement" de la première phrase du roman :

*"Au soleil barbare, il livra le secret de ses rétines ombreuses, afin que dans la brûlure ne puisse jamais périr le souvenir de la vengeance. Puis il laissa fuser doucement sa plainte, son cri triste et rauque de gibbon qui hurle sans raison devant la nuit qui tombe". (page 250).*

Ce retour "au commencement" signifie aussi la négation de toute vie civilisée et le retour à la vie animale, telle qu'elle existait avant l'apparition de l'homme. Le soleil est barbare ; Besson a rétrogradé à l'état de gibbon.

#### LA CHAMBRE

*"Je suis chaque carré de cet espace, et ma chambre, alvéole minuscule encastré dans le domaine où je suis né, m'abrite tout le temps". (L'extase matérielle, page 62)*

C'est dans l'étude des occurrences du soleil que nous avons relevé la première manifestation de la métaphore du cercle, de la boucle. Nous pouvons, à présent, la repérer dans un deuxième lieu : la chambre ; espace clos, par définition, elle est le lieu privilégié et essentiel des pensées ou des actions de plusieurs personnages des romans de Le Clézio.

La structure circulaire du premier roman, Le Procès-Verbal, est significative. De plus, étudier ce lieu clos, la chambre, permet d'établir une liaison entre la structure spatiale et la structure temporelle. Si le personnage a l'habitude de marcher dans le labyrinthe des rues de la ville, c'est par la pensée qu'il voyage, lorsqu'il est dans sa chambre : Adam Pollo dans le Procès-Verbal, François Besson dans Le Déluge, Lalla, à Marseille, dans Désert



Si, au début du Procès-Verbal, la chambre est le lieu de l'écriture (Pollo écrit à Michèle dans le cahier jaune), à la fin du roman, la chambre est le lieu de la parole : enfermé dans un asile psychiatrique, c'est dans une cellule qu'il va être interrogé par les étudiants et par le docteur, et c'est dans une chambre qu'il parle à l'infirmière. La chambre de la villa est exposée au soleil :

*"Le jaune le frappait en pleine face"* . (Le Procès-Verbal, page 12)

La petite chambre de l'hôpital, orientée vers le Nord, est protégée "hermétiquement du soleil" (page 257). Ce ne sont plus rayons du soleil qui le frappent, mais les ombres des barreaux ; à cause de la lumière extérieure, ils projettent *"des interférences d'ombres verticales et horizontales sur les couvertures du lit et sur le pyjama à raies"*. (page 257). Nous pouvons d'ailleurs remarquer que Pollo porte longuement son regard sur la huitième case, formée par l'intersection des barreaux ; cette huitième case correspond à la "Huitième Maison du Ciel" (page 258), d'après Manilius<sup>1</sup> : c'est celle de la Mort. Une nouvelle manifestation de la structure "en poupées russes" se lit dans la description du sol, formé de carrelages :

*"dont les tomettes étaient hexagonales et dotées d'une telle rigueur géométrique, qu'elles ressemblaient à des formats réduits de la chambre elle-même"* (page 259).

Adam Pollo, ainsi enfermé, rêve de rester en communication avec le monde : par exemple, de se faire pousser dehors, dans son lit, auquel on aurait mis des roulettes :

*"et il s'isolerait sous les draps, tout en restant en pleine communication avec le monde"*. (page 261).

Ce qui est important, pour lui, c'est d'être dans un lieu, qui forme un centre, mais qui, tel le soleil (et ses rayons), peut être partout à la fois. La chambre est aussi bien le lieu de la tranquillité ; personne ne peut venir à lui, à l'exception du personnel de l'hôpital :

*"C'était clos, il était seul, unique en son genre, bien au centre"*. (page 261)

---

1. Marcus MANILIUS : poète latin du siècle d'Auguste ; auteur des Astronomique

S'il accepte ce lieu clos, c'est qu'il est à la fois unique et multiple ; l'espace infini est en fait limité, parce qu'il est composé d'une multitude de petites cellules semblables, interchangeables ; être dans une cellule, c'est être partout à la fois :

*"Le monde, comme le pyjama d'Adam, était strié... et le réseau était parfait ; il n'y avait pas une parcelle de terre ou de mer qui ne fût divisée très exactement, et qui ne pût être réduite à une projection, ou à un schéma". (page 263)*

Ce schéma peut alors s'appliquer au temps qui s'écoule ; le personnage peut être à la fois dans le passé, maintenant et dans le futur, puisque le temps peut aussi se diviser en une multitude de petits temps, semblables et interchangeables ; selon l'angle de la vision, selon le point de vue, Adam Pollo se déplace dans le temps :

*"ressemblant de loin à un tout petit enfant, de plus près à un homme jeune, et de tout contre à une drôle d'espèce de vieillard, séculaire et innocent". (page 229).*

Le retour dans un lieu clos (chapitre R) est un retour au début du roman, même si les circonstances ont changé ; ce retour, au niveau de l'espace, correspond à un retour, au niveau temporel. Nous sommes revenus au point de départ et la dernière phrase du roman est en fait un commencement :

*"Ce serait vraiment singulier si, un de ces jours qui viennent, à propos d'Adam ou de quelque autre d'entre lui, il n'y avait rien à dire". (page 315)*

Ce va-et-vient continuuel entre des espaces clos et semblables et des instants (correspondant à une division du temps), multiples explique certainement cet autre va-et-vient continuuel, dans les romans de Le Clézio, entre le lecteur, le narrateur et le personnage ; ces trois personnes étant très souvent, comme nous le montrerons plus loin, interchangeables. La structure spatio-temporelle marque les rapports entre les personnages (et le lecteur est l'un des personnages). Mais avant d'étudier ce problème des rapports entre les personnages, narrateur et lecteur (s), nous étudierons un troisième espace, infini par nature, mais qui entretient des rapports très nets avec l'espace clos : le désert.

LE DESERT

Nous prendrons ce terme dans un sens très large, c'est-à-dire qu'il s'agit de désert de sable, par exemple dans Désert, mais aussi du désert de la plage, au bord de la mer, du désert des rues de la ville (dans La Guerre et dans Les Géants). Le désert est un lieu de contradictions. Si nous pouvons accepter l'idée du désert, c'est que nous pouvons l'opposer à l'idée de foule grouillante des grandes villes ; en ce sens, il représente un salut, par exemple pour l'ermite qui y cherche refuge, afin de parvenir à la contemplation de Dieu :

*"Au terme de désert sont donc associées les idées de solitude, de retraite, de méditation, de recueillement, mais aussi d'épreuves destinées à tremper un caractère ou une foi. Moment de probation et de prière, le passage au désert est la condition indispensable de mutations fondamentales pour des individus ou pour des peuples. On renonce<sup>1</sup> à un monde, et à une vision du monde pour faire éclore un temps nouveau".<sup>2</sup>*

Il est donc hostile pour celui qui n'a pas appris à le connaître, mais possède une valeur salvatrice pour celui qui a fait le chemin inverse : partie du désert pour découvrir Marseille, Lalla, dans Désert, retrouve ses immenses espaces de sable et retrouve, en même temps, ses origines et son équilibre intérieur, qu'elle a perdus. L'immensité du désert contient une référence temporelle :

*"Le désert est le conservatoire d'un passé antérieur à notre histoire moderne ...*

*Le désert apparaît comme une référence temporelle, un point relativement zéro qui aide l'homme moderne pris dans le mouvement de son<sup>1</sup>histoire, de son développement (qui n'est que la projection de cette histoire en devenir) à se repérer".<sup>3</sup>*

---

1. En italiques dans le texte.

2. Jean-Robert HENRY : "Le désert nécessaire", in Revue AUTREMENT Hors série n° 5, novembre 1983, page 19.

3. idem , page 29.

Toute la civilisation contemporaine peut retourner à l'état de désert, après une catastrophe nucléaire. La Guerre et Les Géants deviennent les romans de l'éphémère, face à cet espace éternel du désert. La notion de désert peut être aussi liée à la notion de vide intérieur (solitude de l'homme contemporain dans la ville) et de re naissance (l'homme peut repartir sur de nouvelles bases)

Tout cela, nous le retrouvons dans Désert, roman construit sur l'enchevêtrement de deux histoires, celle des ancêtres et celle de Lalla, selon le schéma suivant :

Les ancêtres	Lalla (de nos jours).
p. 7 à 67 : hiver 1909-10	
	p. 69 à 207 : Le bonheur
p. 208 à 239 : fin de l'hiver printemps	
	p. 241 à 335 : La vie chez les esclaves
p. 336 à 361 : juin 1910	
	p. 362 à 371
p. 372 à 381 : 23 Octobre 1912	
	p. 382 à 396

Au massacre des ancêtres de Lalla, les "hommes bleus", pages 397 à 411, correspond la naissance de l'enfant de Lalla, pages 382 à 396. Histoire d'un peuple, qui a été presque complètement anéanti, mais qui renaît en la personne de Lalla et de son enfant, ce roman est à rattacher à l'épopée et nous rappelle la préface de Le Clézio à cette autre histoire d'un peuple : Chaka, de Thomas Mofolo (dont nous avons parlé dans le chapitre I).

Mais le désert représente un espace clos, avec ses propres caractéristiques, ses propres lois : celui qui ne les connaît pas peut les craindre : \*

"C'était un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut-être un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre" (Désert, page 11)

Plus rien n'y est visible ; les traces sont effacées par le vent ; tous ces innombrables signes, qui attestent la présence humaine, inscriptions, dessins, codes, n'existent pas :

*"Mais c'était le seul, le dernier pays libre peut-être, le pays où les lois des hommes n'avaient plus d'importance"* (page 13)

Traqués et chassés par les conquérants français, les hommes du désert, les "hommes bleus", sont condamnés à fuir sans cesse et sans relâche, sans pouvoir sortir de leur domaine, tout comme les doryphores de Chancelade. Ils atteignent les limites de leur espace, de leur domaine naturel : l'embouchure du fleuve, la mer, seul endroit où les hommes blancs pourront les massacrer :

*"Depuis des mois, des années, ils erraient à la recherche d'une terre, d'une rivière, d'un puits où ils pourraient installer leurs tentes et faire leurs corrals pour leurs moutons".*

(Désert, page 398)

S'ils meurent, c'est parce qu'ils ont essayé de transgresser les limites de leur espace géographique. Il s'agit d'un suicide collectif : s'ils ne veulent pas que les hommes blancs pénètrent leur espace clos mais immense, ils doivent se porter à ses limites, près de la "ville fortifiée" (page 399) et attendre la mort. Ils vont se jeter dans les "quatre bataillons du colonel Mangin" (page 406), et, que peuvent-ils devant les mitrailleuses qui vont les balayer ?

*"Est-ce que le temps existe, quand quelques minutes suffisent pour tuer mille hommes, mille chevaux ?".* (page 408).

Parallèlement à la fuite des "hommes bleus" se produit la fuite de Lalla. Elle aussi a l'idée de fuir car un malheur va s'abattre sur elle : elle risque d'être mariée, contre sa volonté, à un inconnu qui veut l'acheter avec des biens de consommation :

*"Quand Lalla a décidé de partir, elle n'a rien dit à personne. Elle a décidé de partir parce que l'homme au complet veston gris-vert est revenu plusieurs fois dans la maison d'Aamma"*

(Désert, page 197)

En mêlant deux histoires qui se passent à des moments différents, mais qui reposent sur la fuite, Le Clézio dépasse la chronologie et nous installe dans l'intemporalité, l'éternité ; l'histoire des hommes semble évoluer, mais la structure fondamentale reste la même. A l'incursion de l'homme qui voulait acheter Lalla et est venu dans la demeure de ses parents, correspond l'incursion de Lalla dans la ville, Marseille. Dans les deux cas, le lieu, non conforme à l'essence du personnage, contient l'échec. C'est au moment où cet homme croit enfin avoir Lalla que celle-ci se sauve ; de même, c'est au moment où elle croit avoir atteint la gloire et la notoriété que l'appel du désert conduit Lalla à renoncer à la civilisation urbaine et à retourner dans sa contrée d'origine, portant en elle le fruit de l'amour du Hartani. Elle retrouve la lumière , la poussière :

*"Lalla sent leur présence, et c'est comme une nouvelle peau sur elle, comme un nouveau souffle". (Désert, page 385).*

Malgré son immensité, le désert est pour elle un lieu clos, un lieu dans lequel elle doit rester, qu'elle ne peut retrouver qu'avec plaisir. Elle évolue dans son propre espace intérieur, qui correspond à l'espace extérieur ; dès qu'elle est de retour, le souvenir de son séjour à Marseille s'estompe et devient irréel : seul reste le désert :

*"Tout cela revient en elle d'un coup, comme si elle n'était jamais partie, comme si elle avait seulement dormi une heure ou deux ". (Désert, page 387)*

Espace extérieur infini, le désert est en même temps l'espace clos intérieur du personnage ; celui-ci ne peut agir entièrement selon son désir ; il est marqué au départ, par le lieu dans lequel il vit.

Il en est de même pour les personnages qui évoluent dans la ville de La Guerre et des Géants : La Guerre, c'est le roman de la prise de conscience de la guerre omniprésente, multiforme, à tous les instants à la fois ; Les Géants, c'est le roman de la révolte, de la volonté de libération, de la prise en mains du Moi qui doit se libérer de ses chaînes. Errant dans la ville, comme le font beaucoup de personnages, non seulement de Le Clézio, mais aussi, par exemple, de Butor, dans L'Emploi du temps, ou de Robbe-Grillet, dans son roman Dans le labyrinthe, Bea B., la jeune fille, se heurte constamment aux limites de l'espace clos, dans lequel elle se trouve. L'échec du voyage intérieur correspond à l'échec du déplacement dans la ville chacune des parties de la ville est, à son tour, un lieu clos ; et son propre corps est un "cocon" (La Guerre, page 56), une bulle. Il suffit de relever quelques-unes des innombrables métaphores de la bulle (du cercle) :

*Le Clézio refuse  
le type d'histoire  
romanesque / monde  
intérieur / extérieur*

... aussi  
 ... l'infirmité  
 ... dans la rue  
 ... plus tôt le  
 ... au-delà de  
 ... floués, qui  
 ... se heurtent

- le quartier où règne la violence : "C'était une sorte de ville à l'intérieur de la ville" (La Guerre, page 95), dans laquelle même le temps est aboli.
- la salle de la discothèque : "espèce de grotte", "genre de temple", "blockhaus rouge", "espèce d'arène" (page 98)
- appartements : "aux cellules identiques" (page 168)

Non seulement les murs entourent Bea B., mais aussi les bruits, les lumières, les mots (que nous retrouverons dans Les Géants) :

*"Et, quelque part au centre de la ville, une jeune fille qui s'appelait Bea B., se battait tous les jours contre tous les bruits, tous les mouvements, toutes les lumières, tous les mots, qui sont féroces et qui voudraient bien tuer la pensée".*  
(page 130).

La guerre qui se déroule devant les yeux de Bea B. et qui constitue son univers intérieur, est à la fois la guerre de notre temps, la guerre du passé proche, la guerre antique. Temps et lieux sont à nouveaux imbriqués et commandent le désir d'action du personnage. La guerre entre Numides et Romains (d'après le passage de Tite-Live cité au début du chapitre, page 121) contient à la fois la guerre de l'antiquité romaine, la guerre du Viet-Nam (rapportée par les lettres que Mr X. envoie à Bea B.) et la guerre qui règne partout dans la ville :

*"Peut-être est-ce toujours le même homme qui se bat".* (page 123)  
*"L'histoire est couchée sur le sol et les hordes d'hommes minuscules avancent sur elle".* (page 123).

Nous comprenons aussi pourquoi Le Clézio ne précise que très rarement la chronologie dans ses romans et n'utilise que des expressions vagues :

*"Voilà à peu près ce qu'on pouvait écrire, en ce temps-là"*  
(page 130)

Et une partie de la vie de Bea B., qui forme un roman complet dont le titre est La Guerre, peut être en même temps une partie de ce même roman : la narration contient son propre résumé :

*"Il était une fois, un jour ce de siècle, dans une ville, sur la terre, une petite fille qui s'appelait Bea B. Elle vivait seule, elle avait une grand-mère et un frère, et elle rencontrait chaque jour beaucoup de gens. Dans la même ville, il y avait un petit garçon qui s'appelait Monsieur X. Ils allaient se promener ensemble sur une grosse moto BMW 500 cm<sup>3</sup>". (page 146)*

De même, tout ce que Bea B vit, à l'extérieur d'elle-même, n'est peut-être qu'un rêve intérieur ; s'adressant à M. X., elle dit :

*"Je suis allée trop loin, c'est à moi de comprendre, à personne d'autre. Je veux dire, cette guerre, et tout ça, ce n'était qu'un mauvais rêve, et tu ne peux pas entrer dans mes rêves". (page 187)*

La vision pessimiste qui clôt le roman (*"Ceux qui verront la paix ne sont pas encore là, ils n'ont même pas été conçus"*, page 289), annonce et ouvre, en fait, le roman suivant, Les Géants :

*"Je vais vous dire : libérez-vous ! Il est temps, il est grand temps. Si vous attendez encore un peu, il va être trop tard". (Les Géants, page 15)*

Et la dernière phrase reprend cette première apostrophe par une formule qui apparaît souvent dans le texte : *"Il faut brûler Hyperpolis"* (page 324)

Si La Guerre est le roman du désir de lutte contre la ville, les lieux clos, les murs et les bruits, Les Géants représentent une lutte beaucoup plus souterraine : les ennemis sont cette fois partout à la fois, et se montrent sous la forme des Maîtres multiformes : l'électricité, les mots, par exemple. La configuration spatio-temporelle de la ville d'Hyperpolis, mosaïque de nombreux petits pouvoirs isolés et formant un tout, structure la narration elle-même ; il n'y a plus un seul personnage prédominant, comme Adam Pollo, ou Jeune Homme Hogan ou Bea B., mais plusieurs personnages :

- . le jeune homme Machines
- . le petit garçon Bogo le Muet
- . la jeune fille Tranquilité (avec un seul l)
- . les représentants de l'ordre politique.

De plus, la narration est coupée d'une vingtaine d'interchapitres, courtes citations ou développements plus complets, et de textes de réclames. Sortir de l'espace, c'est se libérer de tout cela ; mais tous ces éléments sont à la fois extérieurs à l'homme et intérieurs, pris dans sa conscience : il en est prisonnier.



Remarquons tout d'abord l'importance de la dédicace :

*"Pour Ch'in Shih Huang Ti,  
Le premier Empereur,  
très respectueusement, admirativement". (Les Géants, page 13).*

Cette dédicace surmonte le temps chronologique, et s'adresse à la fois à cet empereur du passé mais aussi à tous les représentants des dictatures actuelles. Ch'in Shih Huang Ti est, en effet, le fondateur de l'Empire de Chine ; il régna de 221 à 210 avant J.C. L'empire qu'il a fondé a duré plus de 2.000 ans, jusqu'en 1912 ; le pouvoir était fortement centralisé (une seule monnaie, une seule écriture, un seul code de lois) ; les communications étaient très développées pour empêcher toute rébellion ; l'empereur exerça un pouvoir absolu et protégea la Chine contre l'extérieur, en faisant construire la grande muraille. A son règne succéda celui de son fils, incapable, qui se suicida dans la révolte générale (207 avant J.C.).

Espace clos, limité, pouvoir absolu, contrôle de la communication, nous voilà dans le monde d'Hyperpolis.

Le progrès technologique, oeuvre de l'homme lui-même, permet son propre contrôle ou, plus précisément, le contrôle de la masse des individus par une minorité, sorte d'aristocratie du pouvoir. La ville d'Hyperpolis est en effet contrôlée par des microphones et par des miroirs ; lorsque le jeune homme Machines veut parler à la jeune fille Tranquilité, celle-ci lui demande de se taire et lui écrit sur un papier :

*"Chut ! Nous sommes surveillés...  
Mon amie m'a dit qu'une fois elle avait trouvé un micro dans  
la lampe". (Les Géants, page 261)*

Puisque tout est contrôlé, l'individu, dans la ville d'Hyperpolis, se retrouve aussi seul que s'il était dans le désert. Contrôler les individus, pour un pouvoir en place, c'est contrôler leur environnement spatio-temporel, c'est-à-dire, les enfermer dans un micro-désert :

*"Quelquefois, on marche dans ces villes-là, et tout devient hermétique et silencieux. Il n'y a jamais eu de désert comme ceux-là. Même sur la lune, les déserts ne sont pas aussi inhabités". (Les Géants, page 185)*

La structure de la ville moderne est faite pour permettre des contrôles facilement réalisables : avenues droites, se croisant à angle droit, immeubles aux cellules semblables, aux nombreuses vitres ; hypermarchés qui reprennent le découpage des villes et permettent une meilleure surveillance des allées avec des caméras ; mais le contrôle est aussi plus insidieux ; plutôt que de contrôler des individus que le pouvoir connaît mal ou pas du tout, il est préférable de provoquer et d'orienter les désirs des individus afin de mieux les conduire là où l'on veut. L'individu qui se promène dans la ville d'Hyperpolis est assailli de nombreux mots, de réclames, de textes qui servent à l'orienter et à le conduire où le pouvoir central le veut ; il devient une sorte de machine programmée qui agit selon les normes qu'on lui a inculquées ; les individus qui errent dans la ville d'Hyperpolis sont nés dans les éprouvettes du Meilleur des Mondes d'Aldous Huxley. L'espace intérieur du petit garçon Bogó le Muet est marqué par l'espace extérieur du parking du supermarché sur lequel il passe des heures à observer ; nous pouvons même dire que l'espace intérieur de Bogó le Muet est l'espace extérieur du parking. Libre d'aller et de venir sur le parking, Bogó le Muet, constamment surveillé par des gardes, passe son temps à surveiller ; le cercle est fermé et le petit garçon n'en sort pas ; ce n'est pas lui qui a l'idée de crier "il faut brûler Hyperpolis" car il n'a pas échappé à la surveillance.

Le désert est donc l'espace à la fois de sable, illimité, incontrôlé, dans lequel se perd le voyageur qui ne le connaît pas car il ne possède aucun point de repère, et aussi le labyrinthe de la ville, dans lequel errent des milliers d'individus contrôlés qui ne peuvent communiquer entre eux et dont le libre arbitre est entravé par une multitude de petits pouvoirs, dépendant d'une super-police, une "hyper-police" chargée de conserver chaque individu dans sa "bulle".

Nous allons montrer dans la deuxième partie comment ces individus peuvent essayer malgré tout de communiquer entre eux, en ayant toujours à l'esprit que la structure spatio-temporelle commande leurs pensées, entrave leur libre arbitre.

2ème PARTIE : LES DIALOGUES ENTRE LES PERSONNAGES

GENERALITES SUR LES DIALOGUES

Adam Pollo, solitaire volontaire, établit des dialogues avec tout ce qu'il rencontre : une femme sur la plage (§ B), le dessin (§ A), le rat (§ H), etc.. Lorsqu'il n'est pas physiquement en présence de quelqu'un d'autre, ou bien il se parle à lui-même (monologue du § A), ou bien il parle à Michèle par l'intermédiaire du cahier jaune (§ A), d'un téléphone (§ M), lorsqu'il veut la retrouver. Si l'on excepte la relation qui s'est établie entre Adam et Michèle, les autres relations reposent presque exclusivement sur des rencontres de hasard ; elles sont là ; Pollo engage une conversation, il aurait tout aussi bien pu passer à côté des gens, sans leur adresser la parole ; cette solitude volontaire va de pair avec un besoin de s'ouvrir à autrui.

Nous pouvons constater, de plus, le petit nombre de dialogues, dans toute l'oeuvre de l'auteur ; peut-être ne sont-ils là que pour prouver l'absence véritable de dialogues entre les êtres humains, dans la société moderne que décrit Le Clézio. Les deux plus grands dialogues, qui révèlent les intentions de l'auteur et les préoccupations de ses personnages sont, en fait, des interrogatoires :

a/ § R dans le Procès-Verbal : l'hôpital psychiatrique.

b/ § pages 267 à 286 dans les Géants : interrogatoire politique du suspect, tel qu'on peut en lire dans le Zéro et l'Infini de Koestler ou dans les premiers romans de Soljénitsyne.

Dans cette perspective, le dialogue (révélateur traditionnel des personnages dans les romans de Stendhal ou de Dostoïevski) n'existe pas pour l'auteur ; ou bien il se situe au niveau de l'anodin, ou bien il se transforme en interrogatoire : il ne s'agit donc plus de dialogue puisque l'un des participants est en état d'accusé. Lorsque le personnage (par exemple, Pollo) essaie vraiment de s'expliquer, de faire prendre conscience aux gens de leur aliénation, le contact ne s'établit pas et il est considéré comme un fou (§ P).

Enfin, nous pouvons lier le problème de l'impossibilité d'établir un dialogue avec le problème fondamental chez Le Clézio, des rapports entre personnages, auteur et narrateur (abondance de vous, de l'emploi de l'impératif), étude que nous reprendrons par la suite, dans la 3è partie du chapitre.

LE DIALOGUE DANS LE PREMIER ROMAN DE LE CLEZIO : LE PROCES-VERBAL

IMPOSSIBILITE OU REFUS DU DIALOGUE

Rappelons brièvement le schéma du roman :

- § A à P : l'expérience délibérée d'un homme dont on ne sait s'il sort de l'asile ou de l'armée, qui se coupe du monde et ne garde des contacts qu'avec Michèle.
- § P : la chute, la catastrophe, que relate l'article de journal (entre le § P et le § R) : Adam ne pouvant continuer son expérience, se met à parler.
- § R : Adam Pollo, questionné ; la communication finalement s'interrompt ; il se retrouve seul.

La solitude volontaire de Pollo est signifiée dès le début du roman, § A : c'est lui-même qui explique cet état de fait à Michèle dans le cahier jaune :

*"Je suis content qu'on pense partout que je suis mort" (page 14)*

L'absence de communication est liée à la mort, mort réelle ou mort fictive, c'est-à-dire mort aux yeux des autres ; mais elle permet en plus un renouveau ; pour Pollo, il s'agit de faire table rase (complètement puisque, en effet, le lecteur peut se demander s'il n'est pas amnésique : jamais il ne saura si Pollo sort de l'armée ou de l'hôpital psychiatrique). C'est volontairement que Pollo a décidé de rompre avec sa vie passée ; l'histoire de cette rupture initiale ne s'achève pas avec la fin du roman, ni avec le dernier roman de l'auteur, Désert. Le Clézio ouvre son oeuvre sur une rupture consciemment voulue et réfléchie, choisie ; et toute son oeuvre s'inscrit dans cette rupture, sans qu'il y ait sortie possible. Son écart de la ville (la villa est située près de la mer, mais, de la fenêtre, il peut observer de loin une partie de cette ville) accentue encore la volonté du héros de rechercher la solitude, tout comme le peu d'intérêt que lui portent les gens :

*"On ne me pose pas de questions, et je n'ai pas trop à parler ; ça ne me gêne pas parce qu'on m'a habitué à me taire depuis des années, et que je pourrais facilement passer pour un type sourd, muet et aveugle" (page 15, § A).*

Le double emploi du pronom ON recouvre deux réalités différentes : le premier ON représente naturellement les gens qu'il rencontre dans la ville quand il va acheter la nourriture (en effet, il "bouffe" beaucoup) ;

Le deuxième ON, par contre, est beaucoup plus problématique ; le lecteur l'apprendra par la suite (§ P) dans la lettre de sa mère, ON peut représenter ses parents. Mais ce serait rester au niveau réaliste du texte (souvenons-nous de ce que l'auteur dit du réalisme dans l'avant-propos du roman) ; il semble que ce ON annonce beaucoup plus le pouvoir occulte, que cherche à déchiffrer l'auteur, pouvoir qui gouverne les villes décrites dans les romans ultérieurs, particulièrement les Géants et la Guerre. Dès cet instant, l'auteur inscrit son oeuvre dans la ligne des romans qui évoquent ce que pourrait devenir notre civilisation technocratique et aliénante : 1984 de G. Orwell ou Le Meilleur des Mondes de A. Huxley ; ON pourrait, par exemple, tout à fait être remplacé par "Big Brother".

*"On devait vivre, on vivait, car l'habitude devient instinct, en admettant que tout son émis était entendu et que, sauf dans l'obscurité, tout mouvement était perçu" <sup>1</sup>*

Voulant sauver sa liberté, que reste-t-il à Pollo ? Il peut s'écarter du monde environnant et ne garder que le minimum vital de contacts ; il pourrait tout aussi bien, comme les héros des romans ou des pièces de Beckett rester dans le monde, mais clore son espace, dans une pièce de laquelle il ne sortira pas, ou dans une poubelle (Nigg, dans Fin de Partie de S. Beckett) nous pouvons d'ailleurs remarquer que les personnages de Beckett sont souvent ou sourds, ou muets, ou aveugles. Dès le début du roman, la solitude de Pollo n'est pas une solitude de condamné (par exemple celle de Rousseau qui, dans les Rêveries du promeneur solitaire, s'en montre exclu du monde à cause des autres et cherche à se justifier), mais une solitude du refus : pour essayer de comprendre (et peut-être d'agir sur le monde), il faut d'abord s'en dégager. Situation dans laquelle se mettaient déjà certains philosophes de l'Antiquité, et qui est corrélativement combattue par toutes les utopies, de Platon à Huxley, en passant par Thomas More ou Campanella. Si le pouvoir peut s'exercer par le regard (regard continu du télécran dans 1984), c'est par le regard que Pollo peut appréhender le monde. (En ce sens, Le Clézio se rattache à "l'école du regard", c'est-à-dire au "nouveau roman").

Ne pouvant, au début du roman, entrer en contact avec le seul personnage qui pourrait le comprendre, Michèle, Pollo se met donc à écrire ; Michèle ne lira peut-être jamais cette confession ; c'est ce que le lecteur, au début de sa lecture, peut supposer. Mais cela lui permet de faire le point et de répondre aux critiques qui pourraient lui être faites.

---

<sup>1</sup>. G. Orwell : 1984 (éd. Folio, page 13).

C'est par l'écriture que Pollo fait donc entrer le lecteur dans sa problématique : l'écriture a un pouvoir, puisqu'elle peut agir sur le lecteur ; dans l'avant-propos, Le Clézio nous avait déjà prévenus :

*"A mon sens, écrire et communiquer, c'est être capable de faire croire n'importe quoi à n'importe qui".*

(Le Procès-Verbal, page 10).

Nous ne pouvons pas ne pas passer par une lecture des abondants messages écrits, produits par la civilisation moderne, tels que les montrent certaines pages des Géants ou de la Guerre.

Dès le chapitre A du roman, nous comprenons que le dialogue, relation directe entre deux personnages, est mis de côté, entre parenthèses ; et nous sommes à l'opposé du roman didactique qui utilise le dialogue entre deux personnages pour faire passer une vision du monde ou une théorie, ou une philosophie ; pensons par exemple à L'invitée, de Simone de Beauvoir ; plus généralement aux romans à thèse. La première parole que prononce Pollo est adressée à un dessin, c'est-à-dire à quelque chose qu'il a construit : un soleil représenté sous la forme d'une "immense araignée d'or" dessinée avec du charbon (donc noire), "boule d'anhracite" :

*"Tu es belle, belle bête, belle bête, va,*

*Tu es un beau soleil, tu sais, un beau soleil bien noir" (page 21).*

Le soleil, omniprésent dans l'oeuvre de Le Clézio, représente l'unicité et en même temps la solitude ; mais c'est aussi ce qui permet la vie sur la terre ; la familiarité du ton employé pour lui parler s'oppose à l'importance de cet élément de la création ; peut-être Pollo voudrait-il être lui-même soleil : disque solitaire (symbolisant un lieu clos, disque fermé), il fait vivre toute l'humanité et ne peut être regardé par les humains (rappelons que Besson s'aveugle volontairement dans Le Déluge :

*"Il rouvrit ses yeux sur le soleil et ne les ferma plus" (page 249).*

Pour Pollo, il s'agit de se mettre à la place du soleil, et espérer ainsi entrer en communication avec le monde.

Dans le chapitre A, le dialogue semble ne pas vouloir s'établir ; l'auteur aurait pu commencer son roman en montrant Pollo dans la ville, parlant à quelqu'un comme dans les chapitres ultérieurs, puis dans la villa ; mais ce n'est pas le parti choisi. Il est donc d'abord seul et la communication va naître et s'établir peu à peu ; n'oublions pas qu'il s'agit d'un problème fondamental : Pollo refuse d'utiliser la parole pour essayer de comprendre les autres et le monde. Le chapitre A se termine par une dernière tentative : Pollo se parle à lui-même :

*"Il alluma une cigarette ..., et dit à voix haute" (page 23)*

Et il explique l'inutilité des contacts avec les gens. Ce ne sont que bavardages anodins, inutiles, sans intérêt :

*"Tôt ou tard, il faut lâcher un mot, dire oui, merci, pardon..."*  
(page 24).

La lecture des dialogues ultérieurs du roman (et des autres romans), nous fait comprendre cette impossibilité de sortir des dialogues qui ne soient pas faits de lieux communs, qui ne constituent pas une véritable communication. Tout comme l'auteur lui-même, qui écrit, le personnage doit écrire pour comprendre :

*"Pour mieux comprendre, il inscrivit sur un morceau de papier"*  
(page 24)

et il ne s'agit que d'une liste de courses. Même la mémoire est défaillante ; seule reste l'écriture.

#### LES DIALOGUES REELS, ENTRE DEUX PERSONNAGES

Si nous étudions à présent, plus précisément les dialogues véritables, c'est-à-dire les paroles échangées entre deux personnages, une première remarque vient immédiatement à l'esprit : c'est la simplicité de leur forme et de leur contenu ; nous pouvons même considérer que, la plupart du temps, et cela dans le Procès-Verbal, comme dans les autres romans, il s'agit d'échanger des lieux communs, tels que les échangent les personnages de Beckett ou de Ionesco.

Dans le chapitre B, Adam Pollo arrive près d'une jeune femme, après avoir suivi un chien ; celui-ci vient en effet "prendre sa place" auprès de sa maîtresse (page 32). Nous sommes encore loin d'un dialogue ;

se plongeant dans un travail quelque peu délicat, il s'agit de nettoyer ses pieds du cambouis qui s'est déposé, Pollo oublie le monde extérieur environnant et le temps ; à cet instant précis, il est *"le seul être vivant au monde"* (page 32). C'est la jeune femme qui, ainsi que le suppose le lecteur, observe le travail de Pollo, et qui rompt le silence : elle lui suggère l'emploi d'un mouchoir en papier pour nettoyer ce cambouis. L'auteur n'écrit pas : la jeune femme se tourna vers Pollo et lui dit..., mais elle suggère ; l'emploi de ce verbe montre une violence latente ressentie lors de tout début de dialogue ; il ne faut pas attaquer de front l'autre, mais l'amener à penser que l'utilisation de ce mouchoir est souhaitable et évidente. De plus, la première intervention de cette jeune femme est formée d'une question, introduite par SI ; la jeune femme ne se pose pas, dès le début, en personne détectant une vérité qu'elle doit apprendre à l'autre, mais elle est source de questionnement de l'autre par lui-même ; l'auteur n'a pas écrit : je vais vous prêter un mouchoir, mais : *"si vous essayez avec ceci plutôt"*. Elle s'efface devant ce qu'elle vient de dire.

L'attitude de Pollo a nécessairement cette conduite : son aspect peut-être sauvage, solitaire, son apparence physique, ses attitudes, ont conduit la jeune femme à agir ainsi ; elle a éprouvé fondamentalement l'impossibilité du contact réel, véritable, du dialogue avec Pollo. Celui-ci, obligé de sortir de son mutisme, répond "en grognant", comme aurait pu le faire le chien, qu'il a suivi précédemment.

C'est la première personne à laquelle Pollo parle directement, depuis le début du roman, et qu'observons-nous ? Au lieu de voir l'autre (en effet, lorsque nous parlons à quelqu'un, d'égal à égal, nous le regardons dans les yeux), Pollo voit sa propre image : tout se passe comme si c'était son double qui lui avait suggéré de prendre le mouchoir en papier. Les lunettes de soleil ne lui renvoient que son image :

*"sa propre image, reflétée en double dans les verres des lunettes, encadrée de plastique, tout à fait semblable à celle d'un grand singe obèse, penché, au travail sur ses pieds"*. (page 33).



Non seulement Pollo ne voit pas les yeux de son interlocutrice, mais il est ramené à l'état d'un animal, un singe : double solitude et impossibilité d'établir un dialogue véritable ; rejeté des autres à cause de son apparence bourrue, il ne peut, à plus forte raison, essayer de parler normalement. Comme celà se passera par la suite, par exemple lorsqu'il haranguera la foule avant son arrestation, la parole semble maintenir sortir de sa bouche sous la forme de nombreuses questions, et Pollo ne semble plus pouvoir la contrôler ; ces questions, la jeune femme ne les comprendra pas, donc la communication ne peut s'établir et, si elle ne met pas Pollo dans la catégorie des animaux, elle semble l'excuser en lui disant :

*"Ecoutez-vous, vous m'avez l'air bien jeune" (page 25).*

Si Pollo ne peut entrer en relation avec l'autre, c'est peut-être qu'il n'a pas quitté, malgré son âge, l'enfance.

Le premier dialogue du roman nous montre donc, avant toute autre chose, l'impossibilité d'établir ce dialogue : le contact se fait après un départ difficile, mais tourne court, car Pollo n'est pas compris, ou ne sait pas se faire comprendre. Mais nous ne pouvons pas en rester là : dans la conversation, Pollo dit à la jeune femme :

*"Moi, je vous ai déjà vue vous asseoir ici - enfin, par ici.  
Je veux dire à cet endroit de la plage" (page 34).*

Cette constatation de Pollo retourne la situation : n'oublions pas qu'il est solitaire volontairement, qu'il cherche à comprendre peut-être le monde ; ce n'est donc pas Pollo qui ressemble à un animal, avec ses habitudes, mais c'est bien la jeune femme qui agit par habitude, donc sans plus réfléchir ; elle ne pose pas de questions et Pollo essaie de l'enfermer dans sa bulle, dans sa sphère, petite vie sans intérêt qui consiste à venir, chaque jour, à s'asseoir sur la plage.

Pollo peut lui faire prendre conscience de sa propre servitude : elle est prisonnière de ses habitudes et, ainsi, ne peut sortir d'elle-même, pour essayer de comprendre le monde environnant. Cette façon de poser des questions est typique de la démarche de Pollo ; il sera considéré comme un enfant, un simple d'esprit, un fou, mais c'est lui, en réalité, le grand vainqueur parce que, dans chaque cas, les autres le considèrent comme fou pour ne pas voir leur propre condition ; les autres, fourmis solitaires dans une foule aux actes répétitifs et irréfléchis.

Cette forme de dialogue se retrouve à plusieurs reprises dans le roman Le Procès-Verbal : c'est un dialogue dans lequel, par son attitude, Pollo affaiblit sa position, parvient à renverser la situation et pourrait révéler les autres, ses interlocuteurs, à eux-mêmes ; bien sûr, les autres ne le comprennent pas, le refusent, l'enferment ; ne pouvant sortir de la norme dans laquelle la civilisation urbaine contemporaine les a enfermés (et de celà nous devrions reparler dans un autre chapitre), ils refusent celui qui les met en question.

Une autre solution se présente à l'esprit de Pollo : se mettre à parler le langage de son interlocuteur, se mettre à son niveau (du point de vue du langage) : c'est ce qui se passe au chapitre D, pendant la conversation avec les marins américains. Pollo, d'entrée de jeu, n'a pas envie de parler :

*"Il ne pensait plus rien, il était presque mort"* (page 49)

et il occulte son nom en prétendant s'appeler "Puget-Théniers" (page 49), nom qui lui est certainement passé par la tête à cet instant précis ; tout ce qu'il dit par la suite n'est qu'une danse continuelle entre des vérités et des mensonges, ceci aux yeux du lecteur, parce que ses interlocuteurs sont dupes et le croient vraiment. Pour Pollo, il s'agit uniquement de faire semblant de dialoguer avec ces soldats, même si ce qu'il dit est plus ou moins vrai ; il aura réussi à les faire parler.

*"Il sentait une sorte d'ennui le gagner, comme s'il avait passé l'après-midi chez les martiens, à essayer plusieurs langages les uns après les autres"* (page 49).

Reconnaître qu'il faut essayer plusieurs langages, c'est reconnaître que chaque groupe humain a son propre langage, s'y enferme, solitairement, et a rompu le contact avec les autres groupes ; essayer d'établir une relation avec l'autre, c'est donc avant tout parler son propre langage, en sachant consciemment qu'on joue à parler ce langage. L'autre peut alors reconnaître son interlocuteur et lui parler ; mais il n'aura pas pour autant pris conscience qu'il est prisonnier de ce langage, de cette situation. Les soldats avec lesquels Pollo parle, se comportent comme des stéréotypes de soldats dans un café, tout comme la femme sur la plage s'est comportée comme un stéréotype de femme passant son après-midi sur la plage, pour bronzer et se baigner.

L'un de ses interlocuteurs, Beaujolais, avoue ne pas connaître Stuart Engstrand, auteur américain. Ce qui est important, c'est que cet auteur écrit exactement ce que Pollo voudrait faire, et peut-être écrire :

*"Il écrit des trucs simples. Il raconte des histoires simples".*  
(page 50)

*paradoxal*

La relation de l'auteur avec le lecteur correspond à celle de Pollo avec Beaujolais. Et raconter des histoires simples n'est pas une entreprise aisée et facile. La deuxième partie de la conversation de Pollo, cette fois avec le soldat français, nous en apporte la preuve. Averti une première fois que Pollo sait mentir, le lecteur ne peut que douter de la véracité des propos qu'il tient à cet ancien de la guerre d'Algérie. Bien que le roman ne soit pas situé chronologiquement avec certitude (les références à la guerre atomique et à l'Algérie, la parution en 1963 situent approximativement l'histoire), les propos de Pollo sortent (certainement) vraisemblables. M'sila est une petite ville d'Algérie : Pollo y est-il allé autrefois ? Est-il plus ou moins amnésique, comme il semble le reconnaître ? A cet instant du dialogue, il n'est pas sûr que les réponses à ces questions soient si importantes. Ce qui est prédominant, puisque de toute façon ce soldat français ne connaît pas Pollo et ne le reverra jamais, c'est que Pollo joue un nouveau langage : il parle le langage que l'on parle ordinairement lorsqu'on rencontre un ancien de la guerre d'Algérie ; et ce n'est qu'à ce prix, et le résultat est dérisoire, que la conversation peut s'établir, s'engager, même si elle tourne court ; le soldat français, comme l'avait fait auparavant la jeune femme sur la plage, interrompt la conversation et abandonne Pollo et, du même coup, le lecteur se demande toujours si Pollo sort "de l'asile ou de l'armée" (page 55)

Pouvons-nous considérer que Pollo a réussi vraiment à sortir de sa solitude volontaire, que cela lui a apporté quelque chose, qu'il est entré en communication avec les autres, après avoir lu ces premiers dialogues ? Il semble bien qu'il n'en ait point eu l'intention et que sa principale préoccupation ait été de se mettre au niveau de ses interlocuteurs, de parler leur langage, puis d'essayer d'en sortir, même si les autres le prennent pour un original, ou un fou, et qu'ils le quittent comme s'il n'était qu'un étranger.

Or, dans le monde vivant, il y a quelqu'un qui peut écouter Pollo, sans partir, sans l'interrompre, sans lui répondre : c'est l'animal, en l'occurrence le rat.

Ce n'est pas le premier contact que Pollo a avec un animal : il a d'abord suivi un chien ; puis il a falli être agressé par un tigre, et les barreaux l'ont protégé ; le troisième contact qui lui permettra de parler, de se libérer par et à travers le langage, c'est celui du rat. Animal que l'homme a chargé de SYMBOLES, depuis l'Antiquité et dans diverses régions du monde :

*"Cette tradition primitive et agraire d'un Apollon, dieu rat, qui envoie les maladies (la peste) et qui les guérit, est à rapprocher d'une tradition indienne d'un dieu rat, qui serait le fils de Rudra et qui aurait aussi ce double pouvoir d'apporter et de guérir les maladies".<sup>1</sup>*

Le rat représente, en ce sens, une sorte de Dieu, qui condamne le libre arbitre des hommes et entrave leur propre volonté ; pour Pollo, il représente ainsi tous les maux et les dangers de la civilisation moderne ; tout ce qui est créé peut servir à la fois pour défendre la vie et pour apporter la mort. Mais il ne peut s'attaquer, d'abord par la parole, puis par les armes, à ce rat, s'il continue à se voir comme un homme ; son agressivité ("*C'était à peu près l'obligation de tuer*", page 119) ne pourra se libérer que s'il est devenu lui-même rat :

*"Lentement, doucement, insensiblement, Adam oubliâ qu'il était Adam"*

*"Adam se transformait en rat blanc, mais d'une métamorphose bizarre"*

(page 118).

Et seulement à ce moment, Pollo commence à lui parler "*à voix basse, avec de drôles d'accents rauques dans la gorge. Il murmurait*" (page 119).

Mais le rat représente aussi autre chose : c'est l'animal qui se reproduit en grand nombre et avec une grande vitesse, qui pullule dans les caves et les détritius ; il fait partie d'une société composée d'individus sans individualité il est interchangeable ; il en revient toujours de nouveaux ; il est de la même nature que la termite ou que la fourmi. Il représente, aux yeux de Pollo, la condition humaine dans la ville moderne : pièce d'un jeu, numéro matricule qui a sa place et ne peut changer (idées que Le Clézio explicitera dans ses romans ultérieurs).

---

1. Le Dictionnaire des symboles.  
Editions R. Laffont, page 802

Finalement, Pollo se voit, à travers le rat, et, tout comme il s'est vu singe dans les lunettes de soleil, il SE voit rat et doit s'anéantir, pour pouvoir (re)vivre.

*"Et il lui trouvait un air de parenté avec lui-même"* (page 117).

Après lui avoir dit qu'il était l'exclu (doublement : blanc chez les rats noirs et rat chez les hommes) et il n'a pu le dire que parce qu'il s'était lui-même transformé en rat, il redevient homme et même géant, pour le tuer.

*"Il se sentait devenir géant tout à coup"* (page 120)

Pollo a donc joué à être rat pour pouvoir entrer en communication avec le rat à présent il est à nouveau homme, et utilise le langage commun, ordinaire que quiconque utiliserait en présence d'un rat :

*"sale rat"* (page 121)

La solitude du rat traqué renvoie à la solitude de Pollo ; et le rat chargé d'une grande puissance symbolique se trouve "démystifié" : en effet, il ne constitue plus une menace ; il est devenu homme et c'est Pollo, nouvelle métamorphose, qui est devenu rat :

*"Il était un danger colossal, couvert de muscles, si on veut une espèce de rat blanc géant avide de dévorer ses congénères. Tandis que le rat, le vrai, à cause de sa haine et de sa terreur, un homme".* (page 122).

Evidemment, c'est Pollo le géant qui tue le rat blanc ; après lui avoir jeté une dernière insulte, dans laquelle le rapport bourreau/victime est inversé :

*"Sale, sale chat !"* (page 123)

Au-delà de l'ironie marquant cette insulte, il faut voir un renversement, qui reprend le renversement précédent :

Pollo parle au rat, veut le tuer, devient rat et le rat est l'homme ; Le chat habituellement tue le rat ; ici, le rat devient chat et est tué.

Cet épisode est important pour comprendre en fait la démarche de Pollo, le solitaire volontaire ; il peut être mis en parallèle avec l'épisode de l'interrogatoire final (§ R). La volonté de tuer s'est déclenchée avant tout parce que Pollo a pris conscience que le rat représentait sa propre condition ; et surtout parce que le rat l'a regardé :

*"C'était un beau rat musclé ... et qui le regardait avec insolence".*

*"Il regardait Adam dans les yeux".*

*"Adam s'accroupit sur ses talons, de façon à se trouver environ à la hauteur des yeux de l'animal" (page 117).*

Pollo n'a pas vu les yeux de la jeune femme sur la plage ; il n'a pas vu les yeux du chien qu'il a suivi ; mais lui, tout au long du roman, ne fait que porter son regard sur les choses et sur les gens ; et il ne supporte pas le regard du rat ; il le tue, mais en souffre, peut-être parce qu'il prend conscience qu'il a perdu toute possibilité de communiquer avec les autres :

*"Avec un rideau mouillé devant les yeux ..."* (page 124)

*"En pleurant"* (page 125).

Ce chapitre H marque un premier point culminant dans l'histoire de Pollo (le deuxième était marqué par l'interrogatoire à l'asile psychiatrique). A partir de ce chapitre, le ton change, Pollo établit un dialogue par correspondance avec Michèle.

Etudions à présent comment se manifeste la solitude de Pollo, dans ses rapports avec Michèle.

#### LES DIALOGUES ENTRE POLLO ET MICHELE

Adam Pollo, qui s'est volontairement retiré du monde, garde cependant des contacts avec Michèle, pour laquelle il cherche à conserver une liaison particulière, puisque, au début du cahier jaune, il a écrit : *"Ma chère Michèle"* (page 13). Dans cette première page du cahier jaune, il s'agit de se justifier, de montrer à son amie que la solitude a été volontairement choisie, mais en même temps, Pollo espère que quelqu'un lira ses confessions ; il agit en tant qu'écrivain et se relit : l'acte d'écriture est à la fois l'acte de la solitude et l'acte qui nécessite la présence d'autrui, un lecteur hypothétique. Michèle est en même temps la lectrice potentielle du cahier jaune et la personne qui permet la relation avec le monde :

*"Grâce à toi, Michèle, car tu existes, je te crois, j'ai les seuls contacts possibles avec le monde d'en bas" (page 15).*

Le dialogue (quelle que soit sa forme) peut s'établir avec Michèle, car elle existe : elle représente le seul être avec lequel Pollo peut essayer de communiquer. (Nous verrons par la suite l'échec de la communication avec l'une des assistantes, l'étudiante, du docteur, à l'asile psychiatrique).

Elle existe, presque de façon autonome, car elle assume sa propre existence, c'est-à-dire qu'elle a pris, plus que les autres, conscience de la condition humaine dans la ville moderne ; elle seule peut donc essayer de comprendre Pollo ; dès le début, lors de sa lecture du cahier, le lecteur peut penser que Pollo est un personnage tout à fait conscient de ses actes, qu'il n'est pas amnésique (il se rappelle les parties de cache-cache), même si plus tard ce même lecteur va se poser des questions : Pollo sort-il de l'asile ou de l'armée ? Ce qui lie Michèle à Pollo, c'est le souvenir ; grâce aux souvenirs, Pollo peut essayer de retrouver "sa" Michèle :

*"Toi, heureusement, tu es à deviner parmi des amas de souvenirs"*  
(page 16).

Qu'il retrouve ses souvenirs, et Pollo ne se sentira plus seul ; nous pouvons dire que Michèle représente la ville traditionnelle, dans laquelle chaque élément est inscrit dans l'histoire et rappelle une époque précise, alors que les autres personnes représentent la ville moderne, figée dans son éternel recommencement, répétition du même schéma, buildings, drugstores, avenues, feux rouges, voitures ; cette dernière ville n'a pas d'histoire ; elle semble éternelle et engendre l'ennui et la solitude.

La première rencontre avec Michèle, décrite dans le chapitre C, commence aussi par une question sur le souvenir :

*"Tu te souviens de la fois, dans la montagne ?"* (page 36)

Au-delà de l'aspect anecdotique que nous révèle cette conversation, ce qui nous semble plus important, c'est la nature des rapports qui unissent Pollo à Michèle, ou en d'autres termes, comment Michèle peut-elle encore garder le contact avec Pollo, se lier encore avec l'homme qui l'a violée, honteusement, brutalement . Pollo veut se souvenir et raconter (et le lecteur suppose : peut-être répéter) cette scène de viol ; Michèle veut l'enfouir, l'oublier et parler d'autre chose. C'est un rapport complexe de bourreau avec sa victime qui s'est établi : Pollo doit raconter cette histoire et Michèle doit l'écouter jusqu'au bout ; elle ne cherche pas à partir. Ses seules oppositions se traduisent par la lassitude et le mal de tête :

*"Maintenant, c'est fini, qu'est-ce que ça peut foutre ?"* (page 41)

*"Ça suffit comme ça, Adam, tu commences à me fatiguer pour de bon"* (page 42)

*"Adam, je t'en prie, j'ai vraiment mal à la tête, je - "* (page 42)

*"Je n'y peux rien... protesta-t-elle plusieurs fois"* (page 44)

Si Pollo veut raconter cette histoire, c'est aussi pour les autres,  
*"parodiant à bon marché des souvenirs troubles"* (page 36).

Si cette scène nous apprend beaucoup sur les personnages principaux, que nous apprend-elle sur les rapports entre ces personnages, sur leurs relations, sur leur solitude de laquelle ils cherchent à sortir en essayant de communiquer ?

Nous pouvons supposer que Pollo a fui les autres parce qu'il ne voulait pas être arrêté, après avoir commis ce viol ; déserteur et violeur, il a de bonnes raisons de disparaître et de passer pour mort ; mais cet acte, ne l'a-t-il pas commis pour que l'on puisse parler de lui dans les journaux ?

*"Je n'ai rien vu dans les journaux, que je sache"* (page 41) dit Adam

Si Pollo a besoin de l'écriture pour se retrouver, il a aussi besoin du souvenir, mais pas du souvenir que l'on garde pour soi, tel un secret, mais du souvenir que l'on révèle aux autres, pour s'en libérer soi-même ; or, ce que montre Pollo dans ses interventions, ce n'est pas une recherche de lui-même, une introspection, mais un besoin de savoir si les autres sont au courant de son acte. Curieuse solitude, curieux besoin de fuir les autres, de passer pour mort puisque la première chose qui lui paraît la plus importante, c'est de rechercher la condamnation des autres :

*"Alors ? Est-ce que je mérite la peine capitale ?"*

*"Oui, bon, tu es content ?"*

*Adam décida de ne plus rien dire ....* (page 42)

Pour ne pas ressembler aux autres, pour ne pas se maintenir dans cette vie de médiocrité, Pollo veut que son acte soit jugé, tel qu'il doit l'être : une arrestation, une condamnation lui prouveront que les autres se sont intéressés à lui ; cependant, le viol ne constitue pas, à ses yeux, une véritable recherche de communication ; s'il est arrêté, les autres le classeront immédiatement dans la catégorie des violeurs, c'est-à-dire des déviés sexuels. Il ne pourra pas s'expliquer autrement qu'en tant que violeur. Alors que par la suite, lorsqu'il haranguera la foule, il aura le temps de s'expliquer, même si cela conduit à son arrestation : il deviendra objet de recherche scientifique pour les étudiants et pour le docteur, à l'hôpital psychiatrique ;



il deviendra énigme pour les autres ; il aura pu transformer sa solitude existentielle en solitude d'incompris, mais il aura tout le loisir de s'expliquer, et il sera écouté. Dans la correspondance qui forme le chapitre I (pages 126 à 137), c'est tout à fait le problème qui est posé.

Après la visite à la villa, visite relatée dans le chapitre E, Pollo n'a pas revu Michèle. Pour conserver une relation avec elle, il correspond. Au lieu de se présenter sous la forme habituelle de l'échange de lettres (lettre de .... lettre de ..., comme par exemple dans Les liaisons dangereuses) le chapitre présente une lettre de Michèle et plusieurs de Pollo :

- première lettre de Pollo : page 126
- réponse de Michèle : page 128
- trois réponses de Pollo : pages 129, 131 et 136.

Peut-on parler de véritable dialogue ? Adam Pollo est, à nouveau, enfermé dans sa solitude : il se pose des problèmes que les autres ne se posent pas ; et, ce qui est important, pour lui, c'est que les autres puissent le voir et le juger en tant qu'il est seul, réprouvé ; s'il souffre d'amnésie (dans la première lettre, page 126, il écrit en effet :

*"J'ai trouvé un rat blanc mort dans un buisson d'arbouses..."*

il sait cependant ce qui va arriver, lorsque les propriétaires de la villa reviendront ; ses prévisions se traduisent par la répétition de la formule *"j'ai pensé que..."* et par l'emploi du conditionnel (*"ils claqueraient..."*) et du futur simple (*"Et on m'amènera..."*) ; ainsi, sa solitude sera rompue, puisque les propriétaires de la villa le livreront certainement à la police et à la justice ; c'est ce qu'il recherche :

*"... j'espère qu'on me condamnera à quelque chose, afin que je paye de tout mon corps la faute de vivre ; si on m'humilie, si on me fouette, si on me crache au visage, j'aurai enfin une destinée, je croirai enfin en Dieu". (page 132).*

N'est-ce pas là la destinée de Jésus-Christ, qui a donné sa vie pour le salut des hommes ?

Plus qu'une correspondance, ce chapitre se présente comme un véritable monologue : nous pouvons même nous poser la question : la lettre de Michèle est-elle de Michèle ou s'agit-il d'une fausse lettre que Pollo s'écrit à lui-même ?

et qui préfigure le chapitre O, dans lequel le narrateur écrit :

*"Voici comment Adame raconta la suite, plus tard ; il la relata soigneusement, écrivant au crayon à bille dans un cahier d'écolier jaune, sur lequel il avait inscrit en en-tête, comme pour une lettre, "Ma chère Michèle". (page 206)*

Seule l'écriture lui permet de s'expliquer et de s'analyser ; en effet, Pollo ne parvient pas à dialoguer avec autrui ; par exemple, dans le chapitre M, il hésite à parler au clochard, lui parle cependant, mais les paroles ne sont pas relatées et les deux personnages se quittent (page 177).

Ou bien, il se joue des personnes avec lesquelles il parle ; par exemple, dans le chapitre J, lorsqu'il demande un disque à la serveuse ; comme nous l'avons déjà vu, il joue au client qui vient acheter des disques et utilise donc le langage du client ; mais la serveuse n'est pas dupe ; elle doit certainement se douter de ce qu'il vient faire :

*"Mais la fille sembla comprendre. Elle sourit un peu et répondit..." (page 140).*

Il arrive même que Pollo soit simplement spectateur ; lors de la noyade, relatée dans le chapitre K et le chapitre L, Pollo ne fait que regarder ce qu'il se passe et n'intervient pas ; l'auteur nous fait part des remarques habituelles que l'on fait lorsqu'on voit un noyé, tout à fait anodines et qui, en aucun cas, ne dénotent un commencement de compréhension de l'acte de se noyer. Solitaires dans leur vie quotidienne, les gens se sentent solidaires devant la mort, non parce qu'ils la comprennent, mais parce qu'ils sont encore en vie :

*"C'était leur mémoire humaine qui les rendait solidaires sans amour, et, plus que la mort ou la souffrance, leur faisait redouter ce long voyage de solitaire à travers l'abîme". (page 162)*

Pollo ne peut pas participer à ces remarques sur le noyé ; il pressent ce qu'il va faire ; après son arrestation, les témoins parleront de lui avec les mêmes paroles ; et les véritables commentaires, les plus sensés, viendront de l'article de journal. Les autres ne pourront jamais comprendre pourquoi ce M. Gourre s'est suicidé ; ils ne pourront que plaquer leurs propres fantasmes sur l'événement ; chacun produira son propre langage, mais il n'y aura pas eu véritable compréhension et les gens seront toujours aussi seuls avec leurs problèmes.

Si Pollo ne dit rien, c'est que, justement, avant d'apprendre la nouvelle de la noyade, il pensait à la mort, en marchant sous la pluie qui n'est pas tombée depuis longtemps : il ressent l'eau, comme l'a ressentie très certainement le noyé. Peut-être pense-t-il qu'il aurait pu dialoguer avec ce M. Gourre ; que celui-ci l'aurait compris, qu'il se posait les mêmes problèmes que lui

La solitude naît peut-être de ce qu'on ne peut pas parler des véritables problèmes de la condition humaine : la mort, l'inévitable mort :

*"Il pensa sans doute aussi à sa mort prochaine, à son corps vidé, étalé en long sur le ciment d'un quai de pluie et de nuit, à son cadavre volontaire, blanc comme un matin ..."*

(page 145)

Et si Pollo se précipite pour voir le noyé, ce n'est pas pour parler le langage des badauds qui regardent un noyé et prononceraient sans doute les mêmes paroles s'il s'agissait d'autre chose qu'un noyé, mais c'est pour voir la mort faire son oeuvre de destruction et d'anéantissement ; le spectacle de la mort par noyade l'enferme encore un peu plus dans sa solitude et constitue une étape dans son destin, étape qui le conduira à être enfermé.

Etudions à présent comment Pollo va faire une dernière tentative pour sortir de sa solitude en essayant d'expliquer aux autres, d'abord à la foule, puis aux étudiants et au docteur, les raisons de sa conduite et surtout leur incompréhension de la condition humaine.

#### L'ARRESTATION DE POLLO ET SON ENFERMEMENT A L'ASILE PSYCHIATRIQUE

(chapitres P, Q et R)

C'est après avoir lu la lettre de sa mère que Pollo se met à parler tout seul puis les gens, éternels badauds, s'étant attroupés, se met à leur parler, ou tout au moins à les prendre à parti.

Nous pouvons considérer que son monologue constitue une sorte de réponse à sa mère. Cette dernière, dans sa lettre, fait tout pour que Pollo revienne à la maison. Mais elle ne peut pas comprendre les intentions de son fils ;

en effet, alors que Pollo recherche une condamnation des autres, ce qui lui donnera un destin, la mère veut avant tout sauver son fils et le protéger ; elle défend les valeurs traditionnelles de la famille :

*"Tout ce que nous avons fait pour toi, ton père et moi, a été fait dans l'idée de lutter contre associabilité et ta pusillanimité -- c'est parce que nous ne voulons pas que les autres te condamnent, parce que tu es notre propre chair, que nous persévérons dans notre affection". (page 238)*

Pollo ne peut pas répondre directement à sa mère ; celle-ci ne voit en lui qu'un grand enfant qui a fait une fugue ; peut-être par surmenage, par fatigue, par dépression ; alors que le propos de Pollo est tout à fait différent ; et que peut-il attendre de sa mère ? Uniquement les paroles habituelles d'une mère qui donne des conseils à son fils quand il a des problèmes :

*"Je t'aurais conseillé, comme autrefois, j'aurais essayé de t'aider". (page 236).*

Or, Pollo ne veut pas être aidé, mais il veut conquérir sa destinée, il veut être jugé, il est une sorte de Messie. Et il s'attendait à la lettre de sa mère, tout au moins au contenu de cette lettre, puisqu'il a attendu une semaine avant de la lire.

Il n'a pas rompu toute possibilité de communication avec sa mère puisqu'il lui avait laissé une adresse : une poste restante. Et ce n'est certainement pas sans émotion qu'il a lu cette lettre ; cela se traduit par : *"une espèce de sueur"* (page 240) qui lui colle les cheveux sur le front et la chemise sur le dos.

C'est alors qu'il se met à comprendre et qu'il se met à parler tout seul : et cela *"pour la première fois depuis des jours"* (page 242). Par delà les distances, par delà la conscience des autres, il répond à sa mère et en même temps, il se met dans la situation du Messie qui, envoyé par un dieu, doit apporter la bonne parole aux humains. Et les formules, propres au prophète, abondent dans ses propos : *"nous sommes tous frères"* ; *"mes frères"* ; *"et je vous le dis, moi"* ; mais ses propos ne constituent en aucune façon une recherche de Dieu ;

ou peut-être une recherche du père, de son père, lui qui semble être resté un enfant ; comme l'auteur nous le montrera dans ses livres ultérieurs, il s'agit aussi et avant tout d'une prise de conscience de la vie moderne, dans la civilisation urbaine contemporaine : il lui faut dénoncer les monstres et les maîtres ; insensiblement, les propos de prophète se transforment en propos de mise en cause de ses semblables : ceux-ci ne savent pas parler et ne savent pas prendre la parole ; on ne leur a jamais appris ; Pollo recommence alors depuis le début : l'interruption de ses auditeurs (page 247) ne traduit que la platitude de leur intervention ; ils réagissent comme doivent réagir des gens qui entendent quelqu'un qui harangue la foule ; leurs propos sont coulés dans un moule ; ils sont prévisibles, tout comme ceux prononcés par les badauds lors de la noyade. Il s'agit pour eux de cataloguer Pollo, de lui mettre une étiquette, pour faire semblant d'avoir compris :

*"Vous êtes un témoin de Jéhova ? Hein ?" (page 247).*

Le dialogue ne peut donc pas s'établir et Pollo se retrouve plus seul que jamais. Qui donc l'écouterait un jour ? On lui dit qu'il est un prophète. Mais les paroles ne le touchent plus :

*"Mais Adam n'entendit pas ; il se retourna vers les mystérieuses obscurités de son langage naissant, vers son isolement forcé, son blocus face à l'envahissement de la populace et il continua ce qu'il avait commencé". (page 248)*

Ce n'est pas encore avec ces gens que Pollo pourra communiquer, sortir de sa solitude volontaire, essayer d'expliquer aux autres leur propre état. Et, peu à peu, son langage se met à fonctionner de façon presque autonome, les mots arrivent les uns à la suite des autres, sans que l'effort en soit apparent :

*"Il en arrivait au point où on ne forme plus de phrases, où on ne cherche plus à se faire comprendre" (page 250)*

Et comment cela se termine-t-il ? Tout comme depuis le début du roman, il a dû plusieurs fois jouer, jouer à parler le langage des autres, selon leur rang dans la société, Pollo va jouer l'exhibitionniste, afin d'être arrêté en tant que maniaque ; et cela après s'être réfugié dans le domaine de l'enfant : une école maternelle.

C'est aussi par le journal que l'on apprend les détails de cette arrestation : "UN MANIAQUE ARRETE A CARROS" ; toute sa conduite antérieure est revue à travers la grille de la folie : malade mental, attentat à la pudeur, suicide, vagadondage, pyromane, amnésie ; les deux parties de l'article de journal résumant toute la vie de Pollo depuis le début du roman et annonce en même temps les romans ultérieurs de Le Clézio :

- une fuite rocambolesque
- transfert à l'hôpital psychiatrique.

Solitaire volontaire, depuis le début du roman, Pollo est maintenant un solitaire par décision des autres ; on va pouvoir, en échange, s'intéresser à son cas ; il est sorti de la foule anonyme et est devenu objet d'analyse.

#### DIALOGUE OU INTERROGATOIRE A L'ASILE PSYCHIATRIQUE

Cette scène occupe le plus long des chapitres du roman : 60 pages alors que la plupart des autres chapitres font environ une vingtaine de pages. C'est dire l'importance, pour l'auteur, de cet épisode.

Comment se manifeste la solitude de Pollo dans cette scène finale ?

C'est d'abord la solitude matérielle : Pollo est enfermé dans une chambre, pièce aux murs couleur crème, à la fenêtre garnie de barreaux. Seul avec lui-même, il ne peut que penser (en fait parler intérieurement) ; par exemple, appliquer le système philosophique de Manilius à la structure de la fenêtre protégée de barreaux et :

*"En tout cas, que le choix fut délibéré ou non, Adam savait bien que, d'après Manilius, la Huitième Maison du Ciel est celle de la Mort". (page 258)*

C'est justement ce 8<sup>e</sup> compartiment formé par l'intersection des barreaux qu'il a choisi.

Il peut aussi prendre conscience du temps en regardant la cigarette brûler dans le cendrier ; la cigarette :

*"L'aidait à sustenter une pensée sans limites, impossible à interrompre tant que le tabac durerait". (page 258).*

S. cka c k... ↓

Solitude dans un lieu clos, nous sommes revenus au chapitre A, dans la chambre de la villa :

*"C'était clos, il était seul, unique en son genre, bien au centre" (page 261).*

Isolé dans cette cellule de l'hôpital, il reste, par la pensée *"en pleine communication avec le monde"*. (page 261).

La première rencontre avec l'infirmière nous montre que, si Pollo exécute parfaitement ce qui lui est demandé (nettoyer la chambre, vider le cendrier), c'est-à-dire qu'il se conduit parfaitement en pensionnaire sage (*"gentiment", "si vous êtes sage", "à condition de faire tout ce qu'on vous dit"*) (page 269), donc s'il joue vraiment le jeu de l'homme interné, alors, et seulement alors, il pourra être écouté, il pourra communiquer avec cette infirmière et, plus tard, avec les étudiants. Placé dans cette position d'infériorité, il peut à ce prix, s'entendre avec les autres. Et c'est ce que cherche, avant tout, l'infirmière qui, après qu'il a terminé le nettoyage, conclut :

*"Bon. Alors ça va. Nous allons bien nous entendre" (page 270).*

Mais c'est aussi la solitude psychologique et morale : Pollo va être conduit à parler, à s'expliquer, à regarder les autres, à répondre aux questions ; et c'est cet interrogatoire qui forme la plus grande partie de ce chapitre final ; pages 273 à 312).

Interrogatoire, comme nous l'avons écrit dès le début de ce chapitre sur les dialogues, et non communication véritable. Pollo ne parle d'égal à égal avec ses interlocuteurs ; tout ce qu'il dit peut être interprété d'une façon ou d'une autre par les étudiants et le docteur ; ce dernier pouvant reprendre les propos de ses étudiants, en montrer l'inutilité, et leur indiquer ce qu'il faut dire. La première partie de l'interrogatoire, sorte de mise en confiance, aboutit à une intervention critique du docteur :

*"D'ailleurs, je vous préviens que, pour l'instant, ce n'est guère satisfaisant" (page 280).*

Or, qu'ont dit les étudiants ? Ils se sont mis sur un pied d'égalité avec Pollo en inscrivant les réponses, dites dans un langage tout à fait commun, sur leurs papiers ; le docteur considère que tout cela est inutile et trop long (aimer se baigner nu, cause du départ de la maison familiale, désir d'habiter une maison isolée).

L'attitude du docteur rejoint celle du journaliste qui a écrit l'article sur l'arrestation. Il s'agit de résumer ce que vient de dire Pollo, non dans le langage de la communication immédiate (ce qu'était encore le langage de l'article de journal), mais en plaquant un langage scientifique sur une attitude et, de ce fait, en croyant ainsi avoir tout expliqué. Comprendre Pollo, s'il est vraiment sûr que le docteur cherche à le comprendre, consiste à coller sur ses attitudes un code explicatif :

*"au lieu d'écrire tout ça, vous n'aviez qu'à mettre : troubles mnémoniques - obsession sexuelle avec rejet de responsabilité par affabulation - et vous aviez un début de diagnostic". (page 281)*

Or, qu'a dit Adam que nous ne sachions déjà ? Il a quitté sa famille, s'est réfugié dans la solitude d'une maison isolée sur la colline ; il aime *"les bains de soleil à poil"* ; ce qu'il résume en disant :

*"Peut-être après tout ai-je cédé à un besoin de solitude infantile". (page 278)*

Le début de ce dialogue ne peut que l'enfermer dans sa solitude ; si, à partir de menus faits, le docteur peut déjà établir un tel diagnostic, nous pouvons penser que ce dialogue se soldera par un échec, que Pollo, au fur et à mesure qu'il va parler, va s'enfoncer dans sa propre intimité, au lieu de communiquer avec les autres.

La solitude de Pollo est à mettre en parallèle avec la nature égocentrique, anthropomorphique de l'enfant ; se libérer des autres, c'est essayer d'entrer en communication avec la nature ; en effet, les enfants :

*"cherchent un moyen de s'introduire dans les choses, parce qu'ils ont peur de leur propre personnalité". (page 279)*

Les parents agissent avec leurs enfants en leur donnant une "psychose de l'objet" puisqu'ils les ont chosifiés ; et la mère d'Adam, souvenons-nous de sa lettre, n'a pas agi autrement ; elle a traité son fils en objet "qu'on peut posséder". Refuser cela c'est, pour l'enfant, et à son stade de développement, se créer un monde tout d'une pièce,

*"un univers un peu - heu, mythique - un univers ludique où ils sont de pair avec les matières inertes". (page 279)*



Pollo, depuis le début de cette aventure, s'est enfermé dans un monde recréé, un monde ludique, un monde dans lequel il a joué tous les registres du langage, en fonction des gens avec lesquels il se trouvait. Mais tout cela est gommé par le docteur qui ne voit que "troubles mnémoniques". Et Pollo a tout à fait conscience de sa situation et, pendant la première partie de la scène, il adopte la pose de l'inculpé, de celui qui subit un interrogatoire :

*"Son grand corps trop long, ses bras maigres, sa bouche fermée, témoignaient d'une faculté d'intelligence exceptionnelle et bizarre, ainsi que d'un léger goût pour la pose".* (page 282)

Cette attitude de calme correspond à ce qu'on attend de lui : il doit répondre après avoir compris la question ; il doit être réceptif et coopératif pour que le système (science du docteur appliquée à son cas devant les étudiants) puisse fonctionner et être pertinent. L'entretien ne doit pas tourner court avant que le diagnostic ait été formulé. S'il est reconnu que Pollo n'est pas fou, tout s'effondre.

C'est que qu'a failli croire la jeune fille, mais le docteur l'a aussitôt remise sur le droit chemin ; d'après les tests psycho-pathologiques auxquels Adam a été soumis, dès son arrivée, il est :

*"non seulement anormal, mais franchement aliéné".* (page 286)

Pollo ne peut pas sortir de son enfermement psychologique, puisque tout ce qu'il dit (ou tout ce qu'il a fait auparavant) est récupéré par et dans le langage codé et technique du docteur ; mais ce dernier essaie-t-il de comprendre ? Par une attitude sympathique (celle de Julienne R.), il espère que Pollo va parler, pour lui apprendre des choses intéressantes, des "choses très intéressantes" comme le dit le docteur lui-même. Mais nous supposons que, aussitôt dites, ces choses intéressantes seront coulées dans le moule de l'analyse psychiatrique, puisque, dès le départ, Pollo est fou. Tout contact avec le monde extérieur semble donc impossible ; enfermé dans la cellule de l'hôpital, il est contraint de s'enfermer dans sa propre solitude

*"Il sentait qu'il perdait déjà pied hors de la réalité"*  
(pages 287 et 288)

Et il doit se mettre à parler, de lui-même, comme il l'a fait avant son arrestation, s'il veut ETRE lui-même et ne pas jouer à l'aliéné qui doit réciter ce qu'on attend de lui.

La deuxième partie de l'entretien est formée, à part quelques interruptions des étudiants, d'un monologue de Pollo qui pose le problème métaphysique fondamental de la solitude de l'être, solitude que nous retrouverons, sous d'autres formes, dans des romans comme Le Déluge, Les Géants ou Désert.

Pollo refuse aussi le monde de la technique et de la civilisation technocratique

Après l'avoir fait ressentir au lecteur, dans le Procès-Verbal, en nous montrant l'impossibilité de communiquer de Pollo, Le Clézio essayera, dans ses romans ultérieurs, de chercher comment cela se manifeste dans le monde actuel, monde de civilisation technocratique qui semble avoir oublié son créateur : l'homme ? Tel cet élève, dont il raconte l'histoire (et qui pourrait être Pollo lui-même), Simon Tweedsmuir, qui aurait pu être le premier, mais qui était le dernier, Pollo aurait pu accepter les règles du jeu et mener une vie que les autres qualifient de "normale" (par rapport à quelle norme non précisément définie). En ce sens, Pollo annonce ce personnage des Géants qui, lui aussi, refuse le monde actuel et qui veut "brûler Hyperbolis".

Mais Pollo ne va pas brûler sa ville ou l'hôpital dans lequel il est enfermé : il veut avant tout s'expliquer, et il le fait longuement, même si ses auditeurs ne le comprennent pas et qualifient ses propos d'amphigouri métaphysique (page 299).

Or, il repose le problème premier et fondamental de la philosophie, tel que se le posaient déjà les Grecs dans l'Antiquité : l'être et le devenir, c'est Parménide contre Héraclite ; Adam, dans une société qui privilégie le devenir (et les autres romans le montrent), se veut franchement du côté de l'être,

*"On est qu'on est - Oui, c'est ça. Etre d'être..."* (page 298)

Et son principal problème depuis le début de son aventure, c'est de combler le vide de l'existence et surtout pas de trouver des clés pour ouvrir des serrures, c'est-à-dire, par exemple, avoir suivi tout ce chemin pour en arriver à la conclusion qu'il faut remonter à Dieu. La discussion ne l'intéresse que dans la mesure "où elle remplit un vide" (page 297).

Nous sommes proches, en ce sens, des personnages de Samuel Beckett: que font Vladimir et Estragon, dans En attendant Godot, si ce n'est combler un vide terrible, insoutenable ? Nous pouvons rechercher toutes les interprétations possibles de ce que peut être ce Godot qu'ils attendent, le vide de la scène, en tant que représentation théâtrale, sera toujours un vide métaphysique que les deux personnages cherchent à combler, à remplir, par la parole ou par leurs agissements et leurs jeux. Pour eux, comme pour Pollo, le monde extérieur est spectacle : ils peuvent jouer de tous les registres du monde :

*"Vladimir : Charmante soirée.  
Estragon : Inoubliable.  
Vladimir : Et ce n'est pas fini.  
Estragon : On dirait que non.  
Vladimir : Ça ne fait que commencer.  
Estragon : C'est terrible  
Vladimir : On se croirait au spectacle.  
Estragon : Au cirque" <sup>1</sup>*

C'est tout à fait la position de Pollo qui ne peut donc pas supporter les systèmes explicatifs des étudiants et du docteur :

*"L'important n'est pas de savoir, mais de savoir qu'on sait"*  
(page 298)

Au lieu de faire comme Pollo, les autres ne font que chercher à introduire leurs "satanés systèmes d'analyses", partout où ils peuvent, quitte à adapter la réalité au système et on aboutit à la perpétuelle re-écriture de l'Histoire telle qu'elle se pratique dans 1984 d'Orwell. Comme celle des personnages de Beckett, la solitude de Pollo est donc complète : essentiellement, il ne peut pas être compris. Le monde qu'il dénonce est un monde factice, un monde fait de cinéma, un monde que le langage a occulté (et des romans comme La Guerre ou Les Géants exprimeront cette occultation). Cela devient un problème fondamental de retrouver la réalité. Cette quête de l'être a permis à Pollo de s'adapter à tout, de connaître tout (alors que le docteur ne peut rien connaître) et d'essayer d'être lui-même alors que les autres se conduisent en marionnettes, qu'un Pouvoir absolu actionne.

---

1. En attendant Godot , Samuel Beckett, page 56

Ce pouvoir absolu pouvant s'appeler Dieu, ou Machinisme, ou Big Brother.

*"Tout est fini. Vous êtes vous et je suis moi. N'essayez plus de vous mettre continuellement à ma place. Le reste, c'est de la foutaise". (page 307).*

L'intervention de Pollo ne peut plus que se perdre dans les mots, dans une sorte de délire verbal que les autres ne peuvent pas comprendre ; il s'enferme définitivement dans sa solitude, dans son monde intérieur :

*"Mais déjà Adam avait disparu aux yeux de tous, comme il avait dû disparaître aux yeux de sa mère, de Michèle, et de beaucoup d'autres". (page 310).*

L'un des étudiants ne peut qu'écrire, au bas de sa page : APHASIE (page 312). Solitude extrême et fondamentale de Pollo qui refait le chemin inverse de la vie ; il remonte dans la petite enfance, à l'état d'embryon, de matière initiale et première, qui vit éternellement :

*"Car il faut aller plus loin encore, rétrograder dans le sang et le pus, jusqu'au ventre de sa mère..." (page 314)*

Non seulement Pollo est toujours aussi seul, mais il est encore enfermé, de plusieurs façons : au départ, il était dans une chambre, maintenant il est dans une cellule de l'hôpital, puis "dans l'huître, et l'huître au fond de la mer". (page 314).

Que reste-t-il aux étudiants ? Un procès-verbal.

### L'INTERROGATOIRE DANS LES GEANTS

Après l'interrogatoire de Pollo dans Le Procès-Verbal, le plus important dialogue que nous trouvons dans l'oeuvre de Le Clézio est l'interrogatoire de la jeune fille Tranquilité (avec un seul l), qui occupe les pages 267 à 286 des Géants. Si l'interrogatoire de Pollo n'était pas vraiment situé historiquement (il aurait pu se situer à n'importe quelle époque), il n'en va pas de même de celui de la jeune fille Tranquilité ; cet interrogatoire ne peut s'inscrire que dans une société totalitaire, mais, et c'est le grand mérite de Le Clézio, une société totalitaire non située géographiquement, ni historiquement : c'est le phénomène totalitaire avec son appareil de police de tortures, de rééducation, qui est évoqué.

Le lecteur, suivant ses tendances politiques, pourra toujours tirer vers un bord ou vers l'autre : interrogatoire dans un pays stalinien, dans un pays d'Amérique du Sud. Là n'est pas le problème. Nous ne pouvons que rapprocher cet interrogatoire de celui de Winston Smith dans 1984 de G. Orwell. Ce que Orwell appelle "télécran", qui surveille tout ce qui se passe, Le Clézio l'appelle "miroir". L'arrestation de Tranquilité, elle qui est en train de passer un agréable moment dans une chambre avec le jeune homme Machines (avec un s), semble une reprise de l'arrestation de Winston Smith qui, lui aussi, passe un moment de bonheur avec Julia, dans une chambre. En effet, dans les deux cas, les personnages sont constamment surveillés ; des micros sont cachés, pour écouter, ou un télécran est là pour voir. Comment communiquer ? Tranquilité et Machines sont obligés d'écrire sur un morceau de papier. Et c'est à un acte véritablement terroriste que pense Machines :

*"Machines écrivit très gros :  
ALORS JE FERAI BRULER HYPERPOLIS". (page 261)*

Dans 1984, Winston Smith s'était lui-même promis de s'attaquer au tout-puissant état, représenté par Big Brother, en donnant son corps et son âme à Goldstein, l'opposant. Dans les deux cas, le miroir brisé et le cadre (qui est tombé et qui laisse voir le télécran) sont le signal de l'arrestation. La situation est encore plus tragique pour Tranquilité et Machines, car le miroir est fait avant tout pour leur renvoyer leur image. Il est le symbole de leur propre individualité, il ne juge pas ; dans le miroir, ils se voient tels qu'ils sont. Ils pouvaient avoir toute confiance en lui. Alors que, dans 1984, Winston Smith et Julia sont pris au dépourvu. Le cadre qui cachait le télécran n'avait aucune fonction apparente pour eux, aucune utilité, si ce n'est celle de l'esthétique de la pauvre chambre dans laquelle ils se retrouvaient pour faire l'amour.

Nous allons donc assister, après l'arrestation, à un interrogatoire, tel que les régimes totalitaires d'hier et d'aujourd'hui savent les pratiquer, avec une volonté, dans 1984, comme dans Les Géants, de CHANGER la nature de l'inculpé, pas seulement de punir. Les moyens scientifiques de l'interrogateur changent la nature de ses rapports avec l'inculpé. Dans Le Procès-Verbal, Pollo pouvait répondre naturellement ; il ne subissait aucune torture. Dans Les Géants, Tranquilité est branchée sur un détecteur de mensonges ; toutes ses réactions sont scientifiquement analysées et interprétées.

Toute conscience intime de soi est supprimée, ainsi que toute liberté. La solitude est impossible puisque Hague, l'interrogateur, connaît son sujet mieux que le sujet ne se connaît lui-même :

*"Je sais tout depuis le commencement. Nous savons tout de vous. Tout ce qui se passe ici, c'est nous qui le faisons. Vos pensées, vos idées, vos amis, vos aventures, vos désirs, tout cela est à nous, tout cela appartient à Hyperpolis !"* (page 285)

Tout l'habileté consiste à faire avouer finalement à Tranquillité quel est celui qui doit brûler Hyperpolis et à quelle date :

*"Dans cette histoire d'incendie criminel, je veux savoir la vérité".* (page 283)

Tranquillité est devenue, non pas comme Pollo un sujet d'étude, mais un objet, avec lequel l'interrogateur joue. La plupart des questions sont inutiles, sans intérêt immédiat ; elles ne servent qu'à mettre en confiance Tranquillité et peut-être à essayer la validité d'une nouvelle machine à détecter les mensonges, plus sophistiquée :

*"Sur la porte, à hauteur de son visage, il y avait un petit rectangle de bristol qui montrait le dessin d'une main rouge. En haut du carton, il y avait écrit : HAGUE SYSTEM INC. Et au-dessous de la main, en grandes lettres rouges :  
LA SECURITE DANS LA PROFONDEUR"* (page 269)

Dans la société policée technocratique que décrit Le Clézio, c'est justement la solitude qui est condamnée. La foule peut être mieux surveillée que l'individu solitaire dans une chambre. Adam Pollo n'aurait pas vécu une heure de son aventure dans Les Géants ; ce que demande Hague à Tranquillité, c'est de *"répondre sans réfléchir"* (page 271). La spontanéité, l'immédiateté priment sur la réflexion, sur la compréhension sur la recherche d'une certaine vérité intérieure. Tout comme Pollo, Tranquillité s'est enfuie de chez elle ; dès le départ, elle est différente des autres, ceux qui acceptent leur statut de fourni institutionnalisée, correspondant aux normes que le pouvoir décide et leur a appliquées. Tout le passé de Tranquillité est ainsi révélé par la machine, pour Hague et pour le lecteur qui, contrairement à ce qu'il savait de Pollo, ne sait presque rien de la jeune fille Tranquillité.

Après l'avoir questionnée sur sa vie privée, Hague oriente la "conversation" (page 275) sur le vif du sujet, plus politique : l'insertion sociale dans la société d'Hyperpolis :

*"A l'issue de cet... de cette conversation, vous serez peut-être affectée à un autre poste. Un poste très important. Mais nous avons besoin de connaître la vérité. C'est une épreuve, vous comprenez, une série d'épreuves pour savoir si... si vous méritez la confiance d'Hyperpolis" (page 275)*

C'est exactement ce que veut tenter O'Brien avec Winston Smith :

*"Ne vous inquiétez pas, Winston, vous êtes entre mes mains. Depuis sept ans, je vous surveille. Maintenant, l'instant critique est arrivé. Je vous sauverai, je vous rendrai parfait".<sup>1</sup>*

La ville d'Hyperpolis, comme Londres de G. Orwell, attendent celà de l'individu : une parfaite soumission, aucune individualité, une insertion complète dans la collectivité qui est devenue elle-même une véritable machine . O'Brien à Winston :

*"Vous avez préféré être un fou, un minus habens. L'esprit discipliné peut seul voir la réalité, Winston"<sup>2</sup>*

Discipline appelle le mot POLICE, dont "Police de la pensée" (1984) et HYPER-POLICE (c'est-à-dire "HYPERPOLIS" dans Les Géants). La solitude ne peut donc pas être recherchée ; elle n'est pas un besoin, elle ne peut être que suspecte, que forme de déviance. Et le dialogue (si nous pouvons continuer à appeler dialogue ces interrogatoires, même si certaines formes de la conversation sont conservées) est impossible, puisque l'un des interlocuteurs est essentiellement A-Normal. Tout ce que la police peut condamner est passé en revue : déviances sexuelles, vols, drogue, appartenance à d'autres partis (clandestins) politiques ; le lecteur peut penser que Le Clézio vise plus précisément des états totalitaires d'Extrême-Droite puisqu'il est demandé à Tranquillité si elle est retournée en Roumanie, si elle est communiste ou anarchiste, si elle a lu Marx, Engels, Che Guevara (pages 277, 278).

---

1. 1984 : G. Orwell, édition Folio, page 346

2. Dito 1, page 352

Le sujet principal de l'interrogatoire se rapproche : Hague finit par montrer le papier (sur lequel Tranquilité et Machines avaient écrit leur conversation) et Tranquilité se retrouve comme nue, démunie, devant ses stylets de la machine qui "frémissent", qui font "un grand bond", "des dents de scie", "tracent des Z", "jettent des petites flammes" ; ce qui traduit les réactions de son être profond. La voie de Hague se matérialise, devient une véritable arme qui pénètre, qui hache, qui torture Tranquilité. L'homme Hague est devenu machine, machine à interroger, aidée d'une autre machine, le détecteur de mensonges :

*"Les yeux gris sont pleins d'électricité aussi. Ils ressemblent à deux dynamos qui tourment".* (page 285)

Comment en face de ces machines, Tranquilité aurait-elle pu être seule, vivre seule, rechercher une certaine forme de solitude, comme l'a fait Pollo ?

*"L'appareil dit que vous mentez, et l'appareil ne se trompe jamais ! Je sais tout depuis le commencement"* (page 285).

L'un des Maîtres (qu'a décrit Le Clézio depuis le début des Géants), l'électricité, affirme de plus en plus sa puissance, sur Tranquilité comme sur Hague (puisque celui-ci est l'objet d'une expérience dictée par une sorte de police de la pensée :

*"L'expérience s'arrête ici, Monsieur Hague"* (page 286)

L'électricité qui l'a conduite à dire la vérité, à lui supprimer toute individualité, peut maintenant la conduire à la mort, par l'intermédiaire de la chaise électrique ; Tranquilité se retrouve, après l'interrogatoire :

*"dans une cellule blanche, quelque part aux alentours du centre de la toile d'araignée".* (page 286).

Cette cellule est peut-être ce que G. Orwell appelle, dans 1984, la salle 101, tant redoutée par tous les prisonniers. C'est la salle dans laquelle le condamné est vidé de toute conscience, de toute individualité et peut être réinséré dans les normes de cette société. Solitude impossible de Tranquilité, obligation de s'intégrer à la société d'Hyperpolis, de reconnaître que le Pouvoir connaît tout, même les désirs les plus secrets, voilà ce que nous apprend cet interrogatoire dans Les Géants. Il n'en restera même plus le récit ; nous pouvons penser qu'une bouche à feu (telle celle qui est utilisée dans 1984) avalera le procès-verbal de cet interrogatoire et que Tranquilité ne servira de martyre à personne ; toute trace aura disparu. Ne restera que le système totalitaire d'Hyperpolis.



3ème PARTIE : LE LECTEUR, LE NARRATEUR ET LE PERSONNAGE

Nous l'avions déjà remarqué dans la première partie de ce chapitre : le va-et-vient continuuel entre les parties de la structure spatio-temporelle influence certainement sur le va-et-vient continuuel entre le lecteur, le narrateur et le personnage ; à telle enseigne que le lecteur se demande souvent qui parle, qui dit "je" et quel est son propre statut : il se met constamment en question pense un moment qu'il est lecteur, c'est-à-dire essentiellement extérieur à ce qui est raconté, puis peut se croire l'auteur de ce qu'il lit et finalement pense qu'il est le personnage même du récit, que c'est de lui que l'auteur parle. Aucune de ces instances ne semble privilégier les autres ; il n'y a pas de systématisation, comme nous en trouvons, par exemple, dans La Modification de Michel Butor :

*"Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant" <sup>1</sup>*

Peu habitué à lire un récit qui commence à la deuxième personne, forme de politesse ("vous"), le lecteur se prend assez vite au jeu car c'est tout le roman qui est écrit à cette personne ; une fois la première surprise passée, le procédé reste le même ; le lecteur est installé dans son personnage de voyageur et le récit peut continuer à se dérouler impertubablement. Il n'y aura plus de surprises. Nous pouvons même penser que le lecteur, que ce procédé systématique trouble ou inquiète, peut mentalement remplacer le "vous" par un prénom quelconque et par la troisième personne du singulier.

Rien de tel dans les romans de Le Clézio, surtout jusqu'aux Géants ; le lecteur qui commence à lire l'un de ces romans va se trouver vite mis en question et se rendre compte qu'il n'est pas un simple lecteur. Le prologue de Terra Amata nous conduit d'ailleurs plus loin : Le Clézio s'adresse vraiment au lecteur, en tant que lecteur, c'est-à-dire en tant qu'individu qui a acheté par hasard ce livre Terra Amata et cherche la meilleure position pour commencer sa lecture ; tout ce qu'un lecteur peut faire avant de commencer l'acte de lecture est exposé : choisir le livre, feuilleter quelques pages, chercher la dédicace, trouver la position pour lire et :

---

<sup>1</sup> . Michel BUTOR : La Modification, éd. de Minuit, 1957, 236 pages, page 9.

*"Le livre est là, comme un objet au milieu de la vie, pas plus lisible ni plus durable que ce qui vous entoure"* (Terra Amata, page 9)

Mais si Le Clézio insiste justement si fortement sur le statut du lecteur habituel, c'est pour le nier aussitôt : il termine le prologue par cette phrase qui, d'un seul coup, va inquiéter le lecteur :

*"Qu'importe qu'il y ait eu quelqu'un pour écrire, et quelqu'un pour lire ? Au fond, très au fond, ils sont le même, et ils l'ont toujours su"* (page 10).

A la lumière de ce prologue de Terra Amata, nous pouvons considérer le problème dans Le Procès-Verbal : en effet, le chapitre A commence comme un conte :

*"Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte"* (Le Procès-Verbal, page 12)

Comme un enfant qui commence à lire un conte, le lecteur est d'abord placé à l'extérieur de l'histoire qu'un auteur, qui se montre omniscient, va lui raconter. Le cadre est décrit à l'imparfait, le récit de ce que fait Adam Pollo est au passé simple ; c'est tout à fait traditionnel et le lecteur est conforté dans son rôle de lecteur. Puis, afin d'introduire la première personne, l'auteur fait écrire son personnage dans un cahier, sorte de cahier intime l'introduction du "je" intervient justement lorsque Pollo écrit à Michèle qu'il a décidé de vivre seul, de passer pour mort ; c'est-à-dire que la disparition de l'individu dans la réalité de l'histoire conduit à son apparition au niveau de l'écriture :

*"Je voudrais bien que la maison reste vide"*. (page 14)

*"Je suis bien content qu'on pense partout que je suis mort"*.  
(page 14)

Le pouvoir omniscient de l'auteur est confirmé lorsque Le Clézio nous montre ce que pense Pollo ; cela se traduit par :

- le retour à la 3ème personne (page 16 : *"il pensait à Michèle"*)
- l'emploi du conditionnel mode (page 16 : *"il leur dirait ..."*)

Puis, en deux étapes, le lecteur va quitter son rôle de lecteur extérieur, être pris à partie par l'auteur et être introduit dans le texte.

- dans une première étape, l'auteur utilise le pronom "on" (page 17 : *"on leur dirait"*, *"on n'était jamais sûr de rien dans ce genre de paysage"*) ; ce pronom "on" englobe à la fois l'auteur-narrateur, le personnage de Pollo et le lecteur lui-même.

- dans une deuxième étape, l'auteur introduit le pronom "vous", s'adressant cette fois directement au lecteur (page 17 : *"si vous voulez"*).

En six pages de texte, la conscience du lecteur a été divisée en plusieurs niveaux et le passage continu entre "il", c'est-à-dire Pollo, "on" ou "nous", c'est-à-dire tout le monde en général, "vous", c'est-à-dire le lecteur, va se poursuivre tout au long du roman et nous pouvons relever, par exemple :

- *"vous savez"* (page 87) (page 98) ; *"notez"* (page 116) ; *"comprenez-vous"* (page 146)
- *"on raconte que"* (page 102) ; *"on les oublierait"* (page 166) ; *"on est planté"* (page 192)
- *"ce serait, mettons"* (page 162) ; *"nous sommes en été"* (page 190) ; *"gageons que"* (page 196)

Le pronom "je" désigne bien sûr Pollo lorsque c'est lui-même qui explique ce qu'il fait, ou qui parle ; et nous retrouvons le cahier commencé au début du roman :

*"Voici comment Adam raconta la suite, plus tard"* (page 206)

Et le chapitre O se présente comme les restes d'un texte (puisque Pollo l'a laissé brûler) en train de se faire, avec ses blancs, ses ratures, ses mots ou ses phrases barrés.

"Je" désigne aussi l'auteur (page 253 : *"ce que je veux dire, c'est ..."*.) C'est après avoir pris conscience de ce passage continu à divers niveaux de la narration que nous pouvons tenter d'expliquer ce qu'a voulu faire l'auteur, c'est-à-dire Le Clézio lui-même. Si nous reprenons le terme qui sert de titre, "procès-verbal", nous nous posons alors la question, après la lecture du livre : Quel est ce procès-verbal ? ou : Où est ce procès-verbal ?

Le découpage constant du récit (entre l'auteur, le personnage, le lecteur) nous conduit à penser que c'est le roman lui-même qui constitue le procès-verbal.

Dès la première ligne, Adam Pollo est déjà arrêté et enfermé dans sa cellule de l'hôpital psychiatrique et le roman est le récit, l'analyse, le rapport de tout ce qui s'est passé ; le lecteur peut ainsi penser qu'il est, lui-même, en partie l'auteur de ce procès-verbal ; qu'il a pu apporter son témoignage, lorsque différentes personnes (auteur, police, témoins, étudiants de l'hôpital) ont commencé à retrouver et à retracer l'histoire d'Adam Pollo ; et l'auteur s'est placé délibérément sur le même plan que ces autres personnes :

*"Je (notez que je n'ai pas employé ce mot trop souvent) ..."*  
 (page 315)

Nous pouvons, pour conclure, penser que, les étudiants et le docteur n'ayant pas réussi à soigner Pollo, donneront ce rapport, c'est-à-dire le livre complet qui s'appelle Le Procès-Verbal, à un autre docteur qui disposera de cette matière complète pour tenter une nouvelle analyse. Le "je", comme le temps qui s'écoule, ou l'espace du récit et l'espace extérieur, se démultiplie ; il est partout à la fois et représente plusieurs personnes à la fois.

C'est dans Le Déluge que Le Clézio résume ce phénomène de division du "je" :

*"A la seconde même où je, où nous vîmes cette espèce de porte qui s'ouvrait pour elle entre deux pâtés de maisons, la sirène cessa. Il n'y eut plus que le silence. Et rien, rien, pas même un souvenir vivant ne resta dans nos esprits. Depuis ce jour, tout a pourri. Je, François Besson, vois la mort partout"*  
 (page 21).

"Je" est à la fois l'auteur et le personnage ; "nous", c'est l'auteur ou le personnage uni au(x) lecteur(s). Les trois instances sont réunies et mêlées dans le même paragraphe.

Et c'est dans Le Livre des Fuites que nous pouvons en lire une autre manifestation. Ce roman se présente, et c'est son sous-titre, comme un roman d'aventures : l'auteur raconte les aventures d'un certain Jeune Homme Hogan (appelé dans le courant du texte Jeune Homme, J.H.H., Hogan, Jeune Hombro Hogan, J. Homme, J.H. Hogan, Jeune) qui fait presque le tour du monde, du Vietnam à l'Amérique du Nord, nouveau Marco Polo du XX<sup>e</sup> siècle.

*"Or laisserons de ceste cité & irons avant. (Marco Polo)"*

(Le Livre des Fuites, page 7)

est la phrase mise en exergue par Le Clézio ; mais c'est aussi le roman des aventures de l'auteur écrivant son roman : 7 chapitres intitulés "autocritique" s'intercalent dans la narration et nous montrent l'auteur réfléchissant sur son oeuvre ; aventure d'une écriture qui se développe sous les yeux du lecteur, c'est aussi le roman des aventures de trois personnages qui s'échangent sans cesse : le narrateur, le lecteur et le personnage Jeune Homme Hogan. Le Livre des Fuites représente le livre d'une quête de l'impossible unité : unité de la conscience, de l'être, du désir, de la recherche de soi et il se conclut sur un échec :

*"Les vraies vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont pas de fin. (A suivre)". (page 285)*

Le roman, provisoirement arrêté, se poursuivra par La Guerre et par Les Géants. Nous retrouvons, tout au long du texte, l'alternance entre "Je", "On", "Nous", "Jeune Homme Hogan" et chacun de ces termes peut représenter les autres :

*"On pourrait s'appeler HOGAN, aussi, et être un homme de race blanche, dolichocéphale aux cheveux clairs et aux yeux ronds. Né à Langson (Vietnam), il y avait à peu près vingt-neuf ou trente ans. Habitant un pays qui s'appelait la France, parlant, pensant, rêvant, désirant en une langue qui s'appelait le français". (page 23).*

"On" représente bien n'importe qui, lecteur, l'auteur ou les personnages créés par l'auteur ; l'imprécision spatio-temporelle (même si Le Clézio donne quelquefois des noms exacts de lieux : New-York, par exemple, page 19)

*"C'était un jour de ce siècle, dans une rue d'une ville, sur la terre, sous le ciel, dans l'air, avec la lumière qui emplissait tout d'un bord à l'autre". (page 25)*

se manifeste ici dans l'imprécision des consciences. Jeune Homme Hogan est, par exemple, Daniel Earl Langlois :

*"Peut-être bien qu'il avait été enfant ici, autrefois. Il était né dans 42 East, et il ne s'appelait pas Jeune Homme Hogan alors, mais Daniel E. Langlois, Daniel Earl Langlois". (page 193).*

Et, suite logique à cette phrase, qui expose l'une des identités possibles du Jeune Homme Hogan, les quatre pages suivantes racontent un épisode de l'enfance de Langlois. (Il "avait onze ans et demi", page 193) et rappelons d'ailleurs l'importance de l'enfance dans l'oeuvre de Le Clézio. Puis, Hogan est une femme :

*"Quoi, Hogan est devenu une femme ? Mais oui, c'est bien lui... Homme, femme, quelle différence ? Est-ce qu'ils ne sont pas tous pareils, ces petits insectes noirâtres aux mouvements cadencés, est-ce qu'ils n'ont pas tous les mêmes enjambées, les mêmes yeux, les mêmes pensées ?" (page 199).*

Les difficultés pour fixer une conscience, c'est-à-dire objectiver un instant d'une conscience afin de la déchiffrer, de la lire et de la comprendre, sont du même ordre que les difficultés rencontrées lors de cette fuite perpétuelle du Jeune Homme Hogan à travers le monde et que celles éprouvées par Le Clézio pour raconter cette histoire ; de plus, l'auteur reconnaît son échec :

*"Je voulais faire un roman d'aventures, non, c'est vrai. Eh bien, tant pis, j'aurai échoué, voilà tout". (page 167)*

et il reste encore plus de cent pages de roman ; il s'agit alors de montrer comment l'auteur cherche à se libérer de tout, dans une fuite éternelle :

*"Hogan quitte le lieu de son séjour,  
Mais fuite aussi pour moi qui écris.  
Fuite de la femme. Fuite pour l'érotisme.  
—> le temps —> le lieu —> la conscience —>  
Suite ininterrompue de démissions". (page 171).*

Tout comme Hogan est tout le monde à la fois, tout comme la ville est partout à la fois et toujours la même, le roman qui se fait est toutes les formes à la fois :

- chapitres romancés,
- poèmes,
- méditation libre

*---"réflexions, notes, mots clés, signaux, journal de bord". (page 1*

Va-et-vient continuuel entre les éléments de la structure spatio-temporelle, le roman est aussi va-et-vient entre divers personnages interchangeables, chacun pouvant être n'importe qui. Jeune Homme Hogan pourrait être aussi bien un témoin de la noyade dans Le Procès-Verbal, qu'une victime de la machine à détecter les mensonges dans Les Géants. A partir du moment où

Le Clézio se libère de tout système explicatif du monde, de tout système narratif, à partir du moment où il n'impose pas une interprétation dans sa lecture du monde (bien que sa lecture du monde soit nécessairement déjà essentiellement une interprétation), tout est possible : de même que le micro-organisme possède, à sa propre échelle, la même structure que le macro-organisme, de même que temps et espace s'abolissent parce qu'ils sont partout à la fois, en même temps, de même la conscience peut se manifester, sans entrave, aussi bien dans un individu appelé auteur, que dans un lecteur ou que dans un personnage. Vaste et continuelle métamorphose du cercle, du retour au point de départ que résume cette phrase :

*"... est-ce que les autoroutes et les souterrains du métro n'emporteraient pas leurs grappes anonymes le long d'un cercle infernal ?". (page 183)*

CHAPITRE III

LA SOLITUDE VOLONTAIRE  
=====

1ère PARTIE : ETUDE THEMATIQUE DE LA SOLITUDE ... Pages 112 à 133

2ème PARTIE : LA SOLITUDE VOLONTAIRE.  
FUIITE ET ERRANCE ..... Pages 134 à 152

CONCLUSION : LA SOLITUDE VOLONTAIRE N'EST-ELLE  
PAS UNE SOLITUDE IMPOSEE ? ..... Pages 153 à 159

---



CHAPITRE 3 : LA SOLITUDE VOLONTAIRE

Sans vouloir établir un rapprochement artificiel entre le premier livre (Le Procès-Verbal) et le dernier paru (le recueil de nouvelles : La ronde et autres faits divers), puisque rien n'interdit de penser que Le Clézio publiera d'autres livres, nous pouvons remarquer que la phrase mise en exergue dans le premier s'apparente à la dernière phrase du dernier :

*"Mon perroquet, comme s'il eût été mon favori, avait seul la permission de parler".*

*Robinson Crusoé*

*(Le Procès-Verbal, page 7)*

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

*("David" in La Ronde, page 245)*

Les deux phrases s'apparentent en ce sens qu'elles traduisent l'un des problèmes centraux de l'oeuvre de l'auteur : celui de la solitude, et de toutes ses manifestations. Robinson Crusoé, dont le bateau a fait naufrage, le laissant seul survivant, accepte sa condition de solitaire et s'adapte à cette nouvelle vie ; le seul être qui a "la permission de parler" est le perroquet : mais cet animal n'invente pas un langage ; il ne peut que répéter ce que Robinson lui a dit et ce qu'il veut bien lui dire ; il représente une sorte de miroir de Robinson et l'échange, dans un dialogue, est impossible. Le rapport entre Robinson et le perroquet annonce en fait le rapport de communication (possible ou impossible) entre deux êtres. Tous les humains étant uniformisés par la civilisation urbaine (comme cela est montré par les romans et les nouvelles de Le Clézio), l'auteur du Procès-Verbal nous montre d'emblée que la communication est impossible : croyant parler à autrui, le personnage ne fait que se parler à lui-même, puisqu'autrui est une sorte d'image de lui-même ; il finit par se rencontrer, sous les traits d'un homme ou d'une femme, dans la rue :

"Adam était partout à la fois ..." (page 184)

"Etant partout, il lui arrivait de se croiser dans la rue, au détour d'une maison." (page 185)

"Une femme-adam, prise dans sa robe pourpre, courut derrière l'homme adam, en claquant fort ses talons aiguille..." (page 185).

David, c'est l'histoire de cet enfant de la ville, mis à la rue, dès six heures du matin, le cordon avec la clé de l'appartement autour du cou. Au lieu d'aller à l'école, il décide d'errer dans la ville, plus précisément dans les quartiers de la ville nouvelle, quartiers riches dans lesquels ne se promènent que des gens bien vêtus ; venant des quartiers pauvres de banlieue, David symbolise la solitude de l'exclu, comme le sont :

*"arbres, juifs, étrangers vêtus de vieux vêtements gris et bleus"*  
(La Ronde, "David", page 277)

Sa vie est une vie de lutte, car il doit voler pour manger ; il suit l'exemple de son grand frère Edouard, qui n'est jamais revenu à la maison. Il représente aussi l'enfant, seul dans le monde des adultes :

*"David est content d'être petit, parce que personne ne semble le voir, personne ne peut remarquer ses pieds nus dans des chaussures de caoutchouc, ni son pantalon élimé aux genoux, ni surtout son visage maigre et pâle, ses yeux sombres".* (page 277)

Il erre dans la ville, se promène sur la plage, essaie de voler l'argent de la caisse dans un magasin, mais son but principal est de retrouver la trace de son frère. Peut-être est-il tout simplement à la recherche de son propre moi et la dernière phrase de la nouvelle, que nous avons citée au début, traduit son rapport avec le monde extérieur : il a choisi la solitude et la fuite, mais s'est trouvé aux prises avec la société policée de la ville, il a craint le monde, il a fui le regard des gens, pour finalement s'enfermer dans une sorte de bulle,

*"cachette secrète d'où on ne revient jamais"* (page 245)

Toute la thématique de la solitude, que nous allons étudier à présent, est contenue dans ces deux phrases, l'exergue du Procès-Verbal et la phrase finale de "David", dans La Ronde.

Nous étudierons principalement la solitude de l'être humain, considéré dans sa personne autonome et individuelle. En effet, la vision d'ensemble de l'oeuvre romanesque de Le Clézio nous permet de constater que :

- chaque roman est centré sur un personnage principal (ou un petit nombre de personnages principaux) :

- . Adam Pollo (Le Procès-Verbal)
- . François Besson (Le Déluge)
- . Chancelade (Terra Amata)
- . Jeune Homme Hogan (Le livre des Fuites)
- . Monxieur X et Béa B. (La Guerre)
- . Jeune Fille Tranquillité, Bogo le Muet, Machines (Les Géants)
- . Naja Naja (Voyages de l'autre côté)
- . Lalla (Désert)

- les classes sociales ne sont pas définies ; l'auteur ne fait donc nulle part l'étude sociologique d'une classe sociale précise.

- les personnages secondaires, à l'exception de ceux qui font partie de la foule indifférenciée et anonyme, sont très souvent des marginaux : vagabonds, clochards, mendiants.

- un seul roman présente l'histoire d'un peuple, situé chronologiquement et géographiquement : c'est, dans Désert, l'histoire des "hommes bleus" dont les chapitres alternent avec ceux qui retracent l'histoire de leur descendante : Lalla.

Mais, si Le Clézio centre principalement ses romans sur un personnage, cela ne veut pas dire qu'il raconte l'histoire complète de ce personnage. A l'exception de Terra Amata qui prend Chancelade à sa naissance et le conduit jusqu'à la mort et au-delà, tous les autres romans présentent l'histoire d'un personnage à un moment précis de son existence ;

*certains de ses romans  
La guerre  
ce produit*

et ce moment précis peut être vu comme un noeud important de son histoire individuelle et chaque roman ressemble, en ce sens, à la tragédie grecque ou à la tragédie racinienne : en effet, dans la tragédie, des événements importants se sont passés avant le lever du rideau ou hors de la scène pendant la représentation, et ce qui se passe sur la scène n'est que la conséquence de ces événements sur les personnages qui sont présents au moment de la représentation. De même, chez Le Clézio (et comme d'ailleurs chez Faulkner, nous l'avons montré dans le 1er chapitre), le passé des personnages n'est pas connu du lecteur (ou très peu, par bribes) comme les éléments d'un puzzle, mais dès le début du roman, ce passé est lourd de sens et de conséquences et marque le personnage pour toute la durée du roman, que celui-ci s'interrompt par un drame (c'est François Besson qui s'aveugle dans Le Déluge), par la mort (Chancelade meurt à la fin de Terra Amata) par la folie (Adam Pollo est reconnu comme fou dans Le Procès-Verbal), ou, au contraire, par un inachèvement ("A suivre", à la fin du Livre des Fuites), inachèvement qui peut signifier un retour au point de départ (Lalla retrouve le désert). Il demeure parfois même un doute sur l'avenir des personnages (principalement dans La Guerre et dans Les Géants). *à suivre*

C'est ce qui apporte une grande densité à chaque roman car le lecteur, tel l'enquêteur lors d'une affaire criminelle, va essayer, à partir des éléments qui lui sont donnés, de reconstituer les causes de la conduite du personnage. Tout est chargé de sens, le feu rouge que regarde Bea B., à un carrefour (La Guerre), tout comme les longues explications d'Adam Pollo, lorsqu'il est enfermé dans l'hôpital psychiatrique et qu'il s'explique avec les étudiants (Le Procès-Verbal).

En ce sens, nous pouvons dire que la solitude, c'est avant tout la solitude du personnage ; tout le monde extérieur n'est jamais vu, en soi, mais à travers la conscience de ce personnage (et comme nous l'avons montré dans la troisième partie du 2<sup>e</sup> chapitre, nous pouvons considérer l'auteur et le lecteur comme personnages du roman).

C'est à partir de deux grandes idées, fondamentales dans toute l'oeuvre romanesque de Le Clézio que nous allons centrer cette étude thématique de la solitude :

- solitude du personnage dans son déchiffrement du monde.
- solitude du personnage dans son impossibilité de se détacher des éléments naturels (l'eau - l'air - le végétal - le minéral - le soleil).

#### A - SOLITUDE DU PERSONNAGE DANS SON DECHIFFREMENT DU MONDE

"Tout était dessin, écriture, signe", pouvons-nous lire dès le début (page 19) du Livre des Fuites. Tout, dans le monde, a un sens et le terme de monde est pris dans un sens très large : du monde de la molécule au monde de la galaxie, du monde vivant (homme, animal, végétal) au monde de la matière (minéral, eau, air, chaleur). S'il est un roman qui condense toutes les préoccupations de Le Clézio, qui montre au lecteur le monde sous toutes ses formes et ses manifestations, c'est Le livre des fuites : roman de l'aventure de Jeune Homme Hogan qui parcourt le vaste monde, qui le radiographie et, parallèlement se radiographie, "roman d'aventures" (tel est le sous-titre indiqué par l'auteur lui-même), placé sous le signe de Marco Polo ("Or, laisserons de ceste cité & irons avant", page 7) et sous le signe de l'inachèvement ("(A suivre)", page 285) ; roman de l'aventure de l'écriture : les chapitres qui concernent l'histoire du Jeune Homme Hogan sont interrompus par 7 chapitres intitulés "Autocritique", dans lesquels l'auteur justifie et explique son entreprise, la met en doute, en reconnaît l'échec, mais la poursuit néanmoins ; le monde fictif créé par l'auteur est en interpénétration constante avec le monde réel et le mouvement dialectique engendré par le passage de l'un à l'autre pose les bases d'une compréhension plus profonde de l'existence :

*"Il résulte de ce rejet d'une création fictive absolue que Le livre des fuites ne peut se réduire à un seul genre, car il cherche à fusionner les mondes réel et imaginaire en utilisant des modes aussi variés que la poésie, le discours scientifique objectif, la narration anecdotique décousue, le journal de voyage, la critique littéraire, c'est-à-dire la critique du processus créatif aussi bien que la construction artistique achevée. De même que le monde de la réalité et le terrain imaginaire de l'itinéraire du livre se chevauchent, de même l'auteur et son personnage fictif se confondent".<sup>1</sup>*

1. Maurice CAGNON : "J.M.G. LE CLEZIO : l'impossible vérité de la fiction" in Revue Critique, Février 1972, page 159. (n° 297)

Déchiffrer le monde, c'est déchiffrer les signes du monde, reconnaître leur présence, essayer d'établir des relations entre eux, mais c'est aussi déchiffrer les mots qui forment des commentaires que les hommes ont plaqués sur ce monde ; cela pose tant de problèmes, cela provoque tant de difficultés que nous comprenons pourquoi l'auteur a parsemé l'introduction du roman de nombreuses questions, posées directement au lecteur : toutes ces questions semblent enfermer le lecteur dans sa propre conscience en lui montrant les difficultés de l'imagination ; le roman d'aventures se donne d'abord comme une construction abstraite, extérieure au réel que connaît le lecteur, par son expérience personnelle, qui demande la primauté de l'imagination ; l'absence de possibilité d'imaginer enferme donc le lecteur, au départ, dans sa propre sphère et lui retire toute communication avec l'extérieur :

*"Est-ce que vous pouvez imaginer cela ?"* (page 9) (page 12)

*"Est-ce que vous pouvez, est-ce que vous pouvez imaginer cela ?"*  
(page 11)

Si le lecteur parvient à libérer son imagination, il se heurte à un problème nouveau que l'auteur semble lui présenter, comme par jeu : qu'imaginer, si le monde extérieur est sans importance ?

*"L'air est blanc, léger, il n'y a rien à voir"* (page 9)

*"Des voix de femmes parlant tout près des micros disent des choses sans importance".* (page 10)

Paradoxalement, l'auteur, qui s'est donné pour but d'écrire un roman, demande à son lecteur de douter du roman, des mots, parce que tout devant être décrit non seulement ce qui existe, mais ce qui est possible, le projet devient irrécusable :

*"Qu'écrire sur la feuille de papier blanc, noire déjà de toutes les écritures possibles ?"* (page 12)

*"Comment échapper au roman ?"*

*"Comment échapper au langage ?"* (page 13)

de sortir

Le lecteur qui, pour essayer /de sa solitude, se met à lire un "roman d'aventures", est d'abord mis en garde contre le roman ; puis il va suivre les aventures d'un personnage, Jeune Homme Hogan, qui veut radiographier le monde alors que l'auteur a posé dès le départ que c'était inutile et impossible. Voyage du personnage, le roman se présente avant tout comme un voyage du lecteur :

*"... l'auteur nous oblige à nous déplacer continuellement d'un pôle à l'autre de la quête ontologique interminable du personnage".*

De même, puisque l'auteur (et c'est habituel dans la plupart de ses romans), met constamment en scène le lecteur, en fait presque un personnage à part entière, ce lecteur, au lieu de sortir de lui-même, de s'évader par et dans sa lecture, est prié de revenir sans cesse à lui-même, en tant que conscience présente, c'est-à-dire de tourner sans cesse dans sa propre conscience, comme le fait, par exemple, Adam Pollo dans la chambre de la villa, ou dans la cellule de l'hôpital psychiatrique (Le Procès-Verbal).

Alors que la plupart des romans d'aventures commencent par des précisions concernant le temps et l'espace (par exemple, les circonstances de l'arrivée de Robinson Crusoé sur l'île, dans Robinson Crusoé de Daniel Defoe), Le livre des fuites se place volontairement dans le domaine de l'imprécision et de la neutralité :

*"Il y eut un jour où celui qui s'appelait Hogan marcha sur son ombre, dans les rues de la ville où régnait la lumière du soleil dur". (page 14)*

*"Il n'y avait plus de couleur nulle part, seulement cette blancheur insoutenable qui avait pénétré chaque coin de cette ville". (page 14)*

*"... il y avait ce plafond gonflé, ni bleu ni blanc, couleur d'absence, où pendait le rond du soleil". (page 14)*

*"Une étendue distraite, anonyme ..." (page 14)*

*"C'était drôle de marcher ainsi sur son ombre, en silence, dans l'atmosphère fermée de la planète". (page 15)*

---

1. Article cité, in revue Critique, page 162.

"C'était comme d'être arrivé de l'autre bout de la voie lactée, de Bételgeuse ou de Cassiopée, vêtu d'un scaphandre couleur de platine, et de commencer son exploration". (page 15).

L'imprécision temporelle (mais aussi spatiale, puisqu'il s'agit de "la ville" sans localisation exacte) est traduite par l'emploi de "il y a ", de "c'est" (conjugés aux temps demandés par la narration) ; cela n'est pas sans rappeler le conte, qui commence souvent par des formules telles que :

"il était une fois" ou "il y avait une fois".

Et nous pouvons considérer le conte comme une sorte de roman d'aventures ; dès la première ligne du Procès-Verbal, Le Clézio avait d'ailleurs délibérément choisi cette formule habituelle, en la teintant d'une certaine ironie :

*"Il y avait une petite fois..."* (Le Procès-Verbal, page 12)

Tout se passe comme si l'auteur, ayant d'abord montré l'impossibilité de raconter une aventure, réintroduit le récit d'aventures par les procédés caractéristiques du conte ; de plus, il lui est nécessaire de préciser que son personnage va explorer notre monde, mais de l'extérieur, comme s'il venait d'une autre planète ; tout jugement de valeur et tout jugement moral sont donc a priori exclus ; la solitude de l'explorateur est double :

- seul d'une autre planète à venir explorer la terre,
- seul, face à lui-même, puisque les autres sont a priori différents de lui.

Dans la lère rêverie, Rousseau écrivait déjà :

*"Je suis sur la terre comme dans une planète étrangère où je serais tombé de celle que j'habitais".*<sup>1</sup>

Déchiffrer le monde c'est donc, grâce au voyage, lire les signes du monde extérieur et, à la fois, se lire soi-même. A la différence de Rousseau qui se croit poursuivi par la méchanceté des hommes et qui cherche à se justifier, le personnage de Le Clézio est donné d'emblée dans sa solitude qui semble naturelle et qui lui permet de porter un regard extérieur, naïf sur le monde, regard qui n'est pas tributaire de jugements moraux, ou d'a-priori métaphysiques apparents.

---

1. Jean-Jacques ROUSSEAU : Les rêveries du promeneur solitaire, lère rêverie, page 40, éd. Folio.



Ce que doit faire avant tout Jeune Homme Hogan, c'est se libérer de l'emprise du langage :

*"Le langage m'avait aveuglé de son mensonge quotidien. Il m'avait accoutumé à penser en termes explicites, en raison de raisons linguistiques". Qu'y avait-il à dire ? Il y avait à constater, comme d'habitude, l'impuissance de la pensée à véritablement convaincre, à imposer ses lois à l'univers". (Le livre des Fuites, page 151)*

Hogan parcourt le monde, en montrant ce qu'il voit, mais il ne cherche pas à plaquer sur le monde extérieur un schéma explicatif pré-existant. Ce ne sont que les imperfections du langage, ses "tremblements" (page 151) qui font que certains hommes se posent des questions comme :

*"Est-ce qu'il y a Dieu ?"*

*"Qu'est-ce qu'il y a après la mort ? Et puis, le monde a-t-il une fin ?". (page 151)*

Poser des questions de ce genre, c'est déjà mettre un écran entre la conscience et le monde, c'est essayer de lire le monde à travers une grille métaphysique ; si les hommes se posent ces questions depuis toujours, sans trouver de réponses, c'est que les questions sont mal posées. Le personnage de Le Clézio considère ces questions comme de "mauvaises questions" (page 151). La solitude de Jeune Homme Hogan est donc une solitude essentielle, initiale ; si aucun système explicatif ne peut lui venir en aide, réciproquement son projet paraît utopique puisque, décrire le monde, c'est décrire tout ce qui existe, à tous les niveaux de la création ; c'est un projet infini ; c'est avoir toutes les écritures possibles, tous les gestes possibles, tous les codes, les signes possibles ; mais c'est aussi se mettre dans tous les corps possibles à différentes époques de l'histoire. La vie de Jeune Homme Hogan ne suffirait pas pour décrire tout ce qu'il y a à décrire :

*"Il y a tant de choses à dire, de choses belles, et stupides, et longues. Je voudrais écrire pendant mille ans". (page 172).*

En ce sens, nous pouvons considérer que le roman qui s'appelle Le Livre des Fuites, roman d'aventures, est inachevé ("A suivre", page 285) parce qu'il ne représente que l'une des possibilités des aventures du Jeune Homme Hogan.

- 119 -

Tout comme le monde extérieur (considéré dans son histoire et sa genèse biologique) n'est, comme l'a montré François Jacob, qu'un monde des possibles (1), le monde représenté par l'auteur, Le Clézio, n'est qu'un monde possible et une aventure possible de l'écriture :

*"C'est sur ce possible que nous modelons notre comportement et nos actions. En un sens, beaucoup d'activités humaines, les arts, les sciences, les techniques, la politique, ne sont que des manières particulières, chacune avec ses règles propres, de jouer le jeu des possibles".* <sup>1</sup>

Lorsque Pollo, dans Le Procès-Verbal, s'adapte à ses interlocuteurs pour essayer d'établir un dialogue (2), il ne fait en fait que jouer un des jeux des possibles. Le monde est une sorte de vaste labyrinthe spatio-temporel qu'il s'agit de déchiffrer ; Jeune Homme Hogan essaie de le déchiffrer car il a compris qu'il s'agissait d'une sorte de jeu et que le problème central n'était pas de retrouver des significations, selon des schémas intellectuels pré-établis, mais de s'adapter à toutes les manifestations, à toutes les éventualités de ce monde. C'est ce qui explique la fréquence, dans les romans de Le Clézio, de la métamorphose, de l'identification : Adam Pollo devient, par exemple, rat, dans Le Procès-Verbal, Naja Naja devient vent dans Voyages de l'autre côté. C'est ce qui se traduit par le continuel déplacement des personnages et leur crainte fondamentale, c'est l'immobilité. :

*"C'est pour cela que je m'en vais. C'est à cause de cela, si je suis un jour là, un autre jour ici. Je vais dans tous les sens, c'est pour échapper au sortilège maudit qui veut me faire statue de sel"* (Le livre des fuites, page 158).

Or, que découvre Jeune Homme Hogan, dans son déplacement à travers le monde, de l'Extrême-Orient à la Californie ? Il ne trouve que l'uniformité :

*"Est-ce que la terre n'est pas une seule ville immense dont on ne sort jamais ?"* (page 63).

---

1. François JACOB : Le jeu des possibles, Essai sur la diversité du vivant édition Fayard, 1981, page 11.

2. cf. Chapitre II.

Partout où il se déplace, il retrouve les rues droites, les immeubles de béton, les autoroutes, les véhicules qui semblent avoir oublié que c'est l'homme qui les a créés ; alors que la connaissance des autres n'est pas possible :

*"Tout le monde pensait, tout le monde avait des idées, des envies, des mots, et tout ça restait caché à l'intérieur des crânes, dans les entrailles, dans les vêtements même, et on ne pouvait jamais lire tout ce qui était écrit". (page 29)*

Dans l'uniformité du monde extérieur, c'est peut-être l'infériorité de l'être que découvre Hogan, uniformité qui se traduit par une solitude existentielle profonde. L'uniformité du monde extérieur est imposée par la civilisation industrielle actuelle. Et si nous admettons, avec François Jacob, que c'est la diversité qui engendre le progrès et la vie même de la race humaine, nous comprenons que, dans ses romans, Le Clézio traduit un malaise profond de la civilisation :

*"Que les peuples eux-mêmes s'éteignent physiquement ou qu'ils se transforment sous l'influence du modèle qu'impose la civilisation industrielle, bien des cultures sont en passe de disparaître. Si nous ne voulons pas vivre dans un monde envahi par un seul et unique mode de vie, par une seule culture technologique et parlant pidgin, il nous faut faire très attention. Il nous faut mieux utiliser notre imagination".<sup>1</sup>*

Jeune Homme Hogan découvre que c'est dans les endroits qui favorisent les rencontres entre les individus que ceux-ci éprouvent le plus la solitude : témoin ce dialogue avec une jeune fille rencontrée dans un discothèque ( où "la musique hurlait de tous les côtés, sans trouver la sortie", page 126) au cours duquel il dit :

*"C'EST VRAI ! IL Y A DU BRUIT ! MAIS PERSONNE ! NE DIT JAMAIS RIEN  
"Il but un peu de bière pour s'éclaircir la gorge :*

*"POURQUOI TOUT LE MONDE EST SILENCIEUX ! AU DEDANS ! JE NE LE  
COMPRENDS PAS !" (page 127)<sup>2</sup>*

---

1. François Jacob : op. cit., page 129-130.

2. Les passages en lettres majuscules le sont dans le texte de Le Clézio, et traduisent le fait que Hogan doit crier pour se faire entendre.

Et un peu plus loin, Hogan demande :

*"Les gens : "ILS SONT TOUS EXTERIEURS ! PAS MOYEN ! DE SAVOIR  
CE QU'ILS ONT ! DEDANS !" (page 128)<sup>1</sup>*

Déchiffrer le monde, c'est ainsi essayer de pénétrer la conscience ;

*"L'exotisme est un vice, parce que c'est une manière d'oublier  
le but véritable de toute recherche, la conscience". (page 140)*

La civilisation industrielle et urbaine actuelle n'est que la représentation, la manifestation de la conscience humaine. Et le lieu même qui symbolise la civilisation occidentale contemporaine, la ville, est en quelque sorte le miroir de la conscience (conscience : le mot est pris dans son sens général de pensée de l'être humain : que cette pensée soit consciente ou inconsciente) toute création de l'homme est une projection matérialisée de son être mental ; il existe toujours quelqu'un qui se reconnaîtra quelque part dans la diversité du monde actuel ; cela traduit la subjectivité fondamentale qui accompagne tout regard porté sur le monde ; le personnage (ou le narrateur) qui veut déchiffrer ce monde, et peut-être l'expliquer, ne fait, en réalité que révéler au lecteur la découverte de son être. Il ne retrouve que lui-même, ne peut communiquer avec les autres, et reste enfermé dans sa solitude essentielle. Comme l'écrit Jeanne-Marie Clerc :

*"... toute la ville sert d'écran où l'individu se projette et se reconnaît. De sorte que le monde environnant n'est plus qu'un jeu de miroirs où chacun se perd au moment même où il se trouve".<sup>2</sup>*

Nous retrouvons le problème initial posé par Le Clézio, au début du Livre des Fuites, problème de l'impossibilité du roman qui doit décrire le monde extérieur ; le mouvement dialectique constant entre l'être mental et son miroir, matérialisé par la ville, empêche toute explication complète de cet univers urbain ; et une troisième instance vient brouiller les deux premières : entre l'être mental et ses matérialisations vient s'interposer la représentation que l'homme se fait de cet univers extérieur. Comme le dit Titus Hoyt, au narrateur, dans le roman de V.S. Naipaul, Miguel Street :

---

1. Voir note 2 , page précédente.

2. Jeanne-Marie CLERC : Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain, Publications universitaires européennes, 1984, page 245.

*"Écoutez, les enfants, ça ne vous a jamais frappés que le monde n'est pas du tout réel ? Ça ne vous a jamais frappés que nous avons seulement l'idée du monde et que nous imaginons tout le reste".<sup>1</sup>*

Tout cela nous montre que Jeune Homme Hogan doit, d'une part, parcourir sans cesse le monde, et que son voyage est inachevé ; d'autre part adopter toutes les attitudes et tous les langages :

*"Je voudrais pouvoir vous écrire, comme dans une lettre, tout ce que je vis. Je voudrais bien vous faire comprendre pourquoi il faut que je m'en aille un jour, sans rien dire à personne, sans m'expliquer". (Le livre des Fuites, page 21)*

Mais, comme le montre l'auteur dans la dernière autocritique (pages 264 à 270), ce projet s'est traduit par un échec :

*"Ce qui me tue, dans l'écriture, c'est qu'elle est trop courte. Quand la phrase s'achève, que de choses sont restées au-dehors ! Ces mots m'ont manqué. Ils ne sont pas allés assez vite. Je n'ai pas eu assez d'armes. Ce monde a glissé sous mes yeux, en une fraction de seconde, et pour le récupérer, pour le revoir, il me faudrait des millions d'yeux". (page 267)*

Solitude de Jeune Homme Hogan qui est contraint de voyager continuellement, solitude de l'auteur qui reconnaît l'échec de son entreprise en avouant qu'il n'a pas réussi à parler de tout ce qui constituait son projet initial, solitude du lecteur qui, pensant sortir de lui-même et s'évader par un roman d'aventures, se retrouve devant sa solitude essentielle et comprend que le langage ne parvient pas à exprimer l'être profond mais est mensonge : le personnage de Jeune Homme Hogan cristallise et résume tous les autres personnages des romans de Le Clézio ; sans vouloir nous livrer à une interprétation hasardeuse de la signification du nom, nous pouvons cependant constater que Hogan est formé sur le mot américain Hog, qui signifie Le cochon, et remarquer que La ferme des animaux (2), de George Orwell, raconte la tentative de fonder un monde nouveau, différent de celui des hommes, monde dont les principales règles sont imposées par les cochons ; tentative qui se solde par un échec.

---

1. V.S. Naipaul : Miguel Street, éd. Gallimard, 1967, page 103

2. George Orwell : La Ferme des animaux, éd. Champ Libre, traduction française de 1981.

De plus, Hogan voit son nom précédé de Jeune Homme, c'est-à-dire être humain pris dans un sens très général, mais être humain qui, puisqu'il est jeune, a encore toute la vie devant lui pour voyager et se découvrir.

Un seul personnage s'oppose à tous les autres, en constitue en quelque sorte leur envers, symbolise donc la possibilité de sortir de la solitude, et ne connaît pas l'échec : c'est Naja Naja, comme nous allons le montrer maintenant dans Voyages de l'autre côté.

B - SOLITUDE DU PERSONNAGE DANS SON IMPOSSIBILITE DE SE DETACHER DES ELEMENTS NATURELS.

Naja Naja, envers des autres personnages et Voyages de l'autre côté, envers des autres romans ; le titre même du roman (qui comprend deux courtes parties : Watasenia et Pachacamac encadrant une partie beaucoup plus longue : Naja Naja) nous indique que le lieu a changé : il s'agit, pour l'auteur, d'aller de l'autre côté, autre côté des apparences, autre côté du monde physique et sensible, autre côté du miroir (comme le fait Alice, le personnage de Lewis Carroll(1)). L'autre côté représente aussi ce qui est toujours plus loin, plus loin que la ligne de l'horizon, plus loin que les limites du cosmos, plus loin que l'infiniment petit ; c'est ce qui se trouve au-delà des limites de la pensée.

De par son nom (redoublement du mot Naja), le personnage du roman, cette femme, est à la fois du côté des hommes et de l'autre côté, là où elle seule ne peut qu'aller ; le doublement du nom indique le dédoublement du personnage Naja Naja, compagne des humains (compagne de Louis, d'Alligator Barks, de Sursum Corda, de Gin-Fizz, de Yamaha, auxquels elle raconte des histoires) et Naja Naja, la femme qui peut s'identifier à tout, se métamorphoser en toute chose : devenir vent, air, flamme, feu. Comme l'indique le texte de présentation du roman (page 4 de la couverture) :

*"Naja Naja, rassemblant sur elle les tissus intemporels du Mythe, est une éblouissante Lilith moderne capable d'atteindre l'autre côté de toutes les parois, concrètes ou non".*

1. Lewis CARROLL : Les aventures d'Alice au pays des Merveilles (Edition bilingue Aubier-Flammarion)

De l'autre côté du miroir (même édition).

Or Lilith est, d'après une légende talmudique antique, le nom d'une seconde femme d'Adam, mais c'est aussi le démon femelle de la tradition rabbinique. Naja est aussi le nom donné à un serpent venimeux (donc qui apporte la mort) : le naja vulgaire est le cobra ou serpent à lunettes des Indes ; le naja haje est l'aspic des anciens. C'est l'animal qui se glisse sans bruit et fait mourir celui qu'il mord. Naja Naja symbolise l'accès à la connaissance ultime mais cette connaissance ultime (connaissance de la conscience et de l'au-delà de la conscience, connaissance de l'autre côté des choses) n'est peut-être que l'approche de la mort : seul François Besson, dans Le Déluge, approche de cette connaissance en regardant volontairement le soleil et en s'aveuglant.

Dans un monde des possibles, aux signes infinis et innombrables, monde que l'auteur avoue ne pas pouvoir décrire (comme nous l'avons montré à propos du Livre des Fuites), Naja Naja est le personnage qui peut tout faire, essayer tous les possibles. Ce que nous allons montrer, c'est justement que Naja Naja est le seul personnage des romans de Le Clézio qui représente l'inverse de la solitude, c'est-à-dire la communication permanente et positive avec autrui. Etudier la solitude du (ou des personnages) dans son impossibilité de se détacher des éléments naturels revient, dans cette perspective, (et dans celle de l'auteur qui, dans ce roman unique, nous place "de l'autre côté"), à étudier la non-solitude de Naja Naja, laquelle, grâce à ses métamorphoses, peut se détacher (en les pénétrant, puis en les regardant de l'extérieur) de ces éléments naturels. Naja Naja est donc le personnage utopique qui accomplit ce que les autres personnages du monde occidental actuel essaient d'accomplir (et cela se traduit pour eux par le retour à l'état premier, ou par l'échec) :

*"Elle aime bien voyager loin, vers ces pays dont on ne revient pas la même" (Voyages de l'autre côté, page 155)*

Le voyage, pour Naja Naja, est un voyage initiatique ; il doit lui apporter quelque chose, un surplus de connaissance, une approche nouvelle et supplémentaire de ce qui existe "de l'autre côté" ; elle doit éprouver, dans son être le plus profond, les éléments dans lesquels elle se métamorphose.

Tous les autres personnages, ses amis, savent qu'elle est quelqu'un d'exceptionnel ; ils l'attendent constamment avec la crainte qu'elle ne revienne pas ; mais elle revient toujours et seule Naja Naja sait leur raconter des histoires, communiquer avec eux. Sans elle, les autres personnages sont condamnés à être murés dans leur solitude :

*"On est un peu inquiets. Et si elle ne voulait plus nous raconter des histoires ? Si elle avait décidé de s'en aller ailleurs, de nous laisser seuls, perdus dans les montagnes ? Les conteurs d'histoires et les faiseuses d'oracles sont quelquefois comme ça. Un jour, ils se détournent , et vous restez abandonnés, et vous ne pouvez plus connaître votre sort". (page 231).*

Même à la fin du roman, quand Naja Naja aura disparu ("On ne voit plus NN, elle a disparu", page 290)., les autres personnages conservent son souvenir et ont l'impression qu'elle est toujours là, près d'eux, mais qu'elle est peut-être devenue invisible. Grâce à elle :

*"Le monde est habité, et nous ne serons plus jamais seuls"*  
(page 293)

Naja Naja, "cette fille qui est à la fois grande et petite" (page 211) met en doute, dès le début du roman, les explications traditionnelles du monde, celles qu'elle a pu entendre à l'école, ou lire dans les journaux. Comme Adam Pollo, au début du Procès-Verbal, il semble qu'elle se soit détachée des autres ; elle habite à la sortie de la ville, "vit de choses et d'autres" (page 21) ; elle veut savoir ce que sont les éléments naturels du monde (la terre, le soleil, l'eau, les végétaux, la vie animale) et pour cela , elle ne communique plus avec les autres :

*"Elle veut cela si fort qu'elle n'entend plus rien de ce que les gens disent autour d'elle". (page 21).*

Ce désir de connaissance est si fort qu'il semble la marquer profondément, tout comme le croyant est marqué par son désir de découvrir l'au-delà de la mort ; ce qui l'anime c'est le fait de penser "qu'elle saura un jour" (page 21).



L'immédiatité du monde n'est pour elle que provisoire. Dès la première page de cette partie du roman, intitulée Naja Naja, le lecteur comprend que l'auteure va l'entraîner dans un nouveau grand voyage ; mais ce voyage semble tout d'abord le voyage de l'impossible ; dans la première partie, Watasenia, le lecteur est plongé dans un monde liquide, pré-humain :

*"Il y avait la masse liquide, partout, partout" (page 9)*

Monde mythique où l'être vivait dans l'eau, "sous la mer" (page 12) à la limite de la vie animale et végétale ; et toutes les créations ultérieures, murs de béton, ponts, vitrines , barrages, avions, etc..

*"Je puis vous dire dès maintenant ce que c'était : seulement un rêve, rapide comme un coup de coeur, que rêvait tranquillement l'animal lumineux aux dix bras écartés et flottants, au centre du cerveau de la mer, durant son grand sommeil, comme cela, sous le ciel vide et au soleil". (page 18)*

Naja Naja va donc parcourir le monde, non à la manière de Jeune Homme Hogan c'est-à-dire en prenant l'avion ou l'autobus pour découvrir les villes, les autoroutes, mais en s'identifiant aux éléments, à l'air, à la flamme. Ce qui caractérise Naja Naja c'est sa faculté (son pouvoir pourrions-nous même dire) à s'adapter, à se métamorphoser, à ne pas rester figée en un élément ou dans une situation.

*"Naja Naja se sert du langage, mais comme cela, comme un jeu, et il n'y a pas de monuments. Elle change de nom, elle change de personne. Un jour elle est là, un autre jour elle est absente, si absente que personne ne pourrait la trouver. C'est pour cela qu'elle est à la fois grande, et toute petite" (page 25).*

Elle représente aussi l'être intemporel ; le temps n'existe que s'il y a une conscience qui le ressent ou qui l'éprouve ; le monde pré-humain, minéral ou végétal ne connaît pas le temps ; elle n'a "ni commencement ni fin" (page 25). Elle est le seul personnage qui a complétement dépassé la structure spatio-temporelle dans laquelle vivent les êtres humains habituellement.

Elle peut englober dans son être la terre, l'eau, le feu :

*"La terre est ma chair, les volcans sont mon sang, les nappes liquides forment les fleuves et les océans". (page 277)*

Ses pleurs forment la pluie et son rire, c'est "l'éclair de ses yeux" (page 277). Les autres personnages sont donc des éléments de son être ; ils circulent dans son ventre, sur les pistes de ses nerfs. Nous retrouvons la structure en poupées russes (1) :

*"Et je suis debout sur une grande plage, en face de la mer, et il y a d'autres gens comme moi de loin en loin, immobiles, des géants et des géantes. Ils regardent la mer eux aussi, ils regardent le soleil, le ciel, les montagnes qui sont derrière eux. Peut-être que nous sommes dans la bouche d'un autre géant, encore plus grand, assis sur les rochers blancs de ses dents, et regardant sa grande langue bleue qui bouge, qui va et vient dans la lumière". (page 279)*

Parcourant le monde, Naja Naja découvre ce qui fait l'envers de ce monde industrialisé actuel ; elle avance dans le pays où l'on ne parle pas :

*"Naja Naja est la seule à le connaître, c'est un pays qui est un secret pour elle". (page 26)*

Le pays où on ne parle pas n'est pas un pays exotique, éloigné : il est à l'intérieur du pays où l'on parle, à l'intérieur de la civilisation du bruit (bruits des usines, des voitures sur les autoroutes, de la musique dans les discothèques). Seule Naja Naja sait transpercer de son regard "la mince peau de cellulose" qui sépare les deux pays (page 33) et découvrir, lorsqu'elle est dans le pays où l'on ne parle pas, que les humains de l'autre pays, malgré leurs paroles, leurs cris :

*"... ne savent pas où ils vont, personne ne connaît personne". (page 36)*

---

1. Cf chapitre II - 1ère Partie : Structure spatio-temporelle.

Devenue fumée de cigarette (chapitre pages 38 à 41), elle seule peut comprendre pourquoi l'un de ses amis, Alligator Barks, ne peut la suivre, car elle va trop vite :

*"Alligator, lui, est plutôt petit, et il est vieux, il a du mal à suivre, il s'essouffle.*

*Tu fumes trop de cigarettes, c'est pour ça" (page 43)*

Elle s'est identifiée à la fumée de cigarette qui pénètre les poumons d'Alligator Barks et le détruit lentement, de l'intérieur. Mais dès que Naja Naja se met à raconter à Alligator Barks et à ses autres amis une histoire, Alligator allume immédiatement une nouvelle cigarette, comme pour se donner une constance, pour s'affirmer, mais en fait il est profondément solitaire et ne peut se désolidariser de la fumée de cigarette qu'il respire.

Comme l'air ou le vent, Naja Naja peut aussi devenir invisible :

*"Quand tu marches dans la ville et que personne ne te voit, tout devient beaucoup plus simple". (page 125).*

Naja Naja doit, bien sûr, faire attention parce qu'elle pourrait être facilement écrasée par une voiture ou bousculée par un piéton; mais cela lui permet d'aider vraiment les autres, sans que des barrières idéologiques ou sociales ne les séparent d'elle ; cela permet aussi la rencontre avec des gens inconnus que Naja Naja, si elle était restée visible, n'aurait jamais abordés ; en effet, la foule se presse dans les endroits publics, mais il ne viendrait à personne l'idée de s'adresser à un inconnu, d'essayer de communiquer avec lui ; chacun vivant et restant dans sa "bulle". Elle se met alors à suivre un inconnu, un certain M. Gregorio :

*"Elle l'a rencontré dans la grande avenue où il y a foule"*  
*(page 127). \**

Qu'apprenons-nous au sujet de ce M. Gregorio ? C'est un homme solitaire, qui vit dans un petit appartement ("un petit studio très en désordre, composé d'une chambre et d'une cuisine", page 128) ; il mange de manière très simple :

Bien que seul et enfermé dans "sa bulle", l'individu ne veut pas être pris directement à partie et préfère rester anonyme à l'intérieur de la foule, du genre humain. La voix de Naja Naja peut aussi se faire entendre, dans un langage inconnu, telle une musique secrète de l'âme ; habitués à entendre et à subir tous bruits de la ville, les gens aiment le langage inconnu qui semble adressé uniquement à eux :

*"Les gens aiment bien entendre les paroles douces qui bourdonnent tout près de leurs oreilles. Ils les entendent à peine, et ils sont contents parce qu'ils ne sont plus tout à fait seuls" (page 1*

Là encore, Naja Naja représente le désir : désir de l'homme amoureux, par exemple, qui voudrait s'arracher à son état naturel, devenir invisible et pouvoir parler à l'oreille d'une femme rencontrée et qu'il veut posséder, pouvoir s'introduire chez elle pour la regarder.

Naja Naja se transforme aussi en matière minérale et végétale : en île, perdue dans l'océan ; le lecteur peut en effet penser que c'est l'histoire de Naja Naja elle-même qui est racontée aux autres amis (Alligator Barks, Sursum Corda, etc...) ; seule Naja Naja peut s'identifier à la matière, se transformer en île flottante et mobile, afin d'aider le pêcheur Jonas ; reprenant le thème de la pêche dangereuse et infructueuse (1), l'auteur nous fait assister à une métamorphose presque fantastique de la nature ; partis chercher des harengs, le marin et ses compagnons abordent, après une longue course dans des contrées inconnues, sur une île. Jonas pense qu'il s'agit d'une "île à tremblement de terre" (page 140) puisque :

*"Le sol se soulevait et s'abaissait régulièrement" (page 140)*

---

(1) L'allusion est évidente à Moby Dick d'Hermann MELVILLE, mais nous pensons aussi à Ernest HEMINGWAY : Le vieil homme et la mer

C'est le type du petit employé triste et seul, comme nous le rencontrons souvent dans les romans de Dostofewski. Quand il est dans l'autre pièce, Naja Naja en profite pour mettre de l'ordre et agencer la pièce dans laquelle elle est restée ; ne voyant personne, M. Gregorio ne s'étonne pas, il met même ces événements sur le compte de son manque de mémoire ; or que représente Naja Naja, à cet instant précis ? Elle représente le désir, étouffé dans sa vie matérielle ordinaire, de M. Gregorio, elle symbolise ce qu'il voudrait bien être et faire : d'un seul coup de baguette magique (comme dans un conte), il voudrait pouvoir se détacher de la matière (des murs, de l'air, de l'environnement extérieur), donc de sa solitude, et se mettre à faire n'importe quoi par sa pensée, se transformer en courant d'air, pour ôter la poussière sur les meubles, en une sorte de génie, qui préparerale repas. Mais sa vie quotidienne reprend le dessus et :

*"Il est un peu étonné de voir que les cendriers sont vides et que la théière et les assiettes ont été rangées, mais il n'a pas le temps de s'interroger longuement là-dessus". (page 129).*

Etre invisible, pour Naja Naja, c'est à la fois être très loin (puisqu'on ne la voit pas) et très près (puisqu'elle peut aider véritablement les gens, leur parler à l'oreille) d'autrui ; c'est en même temps matérialiser les désirs les plus secrets et les plus enfouis des autres.

C'est ce qui permet de communiquer avec quelqu'un d'autre, sans que cette autre personne ne se sente agressée ou interpellée, c'est-à-dire, ne se sente objectivée sous un regard autre :

*"Il y a toujours tellement de questions à poser. Quand on est visible on n'ose pas, parce que les gens croient que c'est adressé à eux personnellement ; ils te regardent dans les yeux et ils cherchent à deviner ce qu'il y a derrière. Mais quand personne ne peut te voir, tu peux écrire les questions, ou bien les dire à voix haute, et les gens savent bien que ça ne s'adresse pas à eux réellement, ce sont des questions pour le genre humain" (page 130).*

La peur s'accroît quand, au matin, il s'aperçoit que l'île a changé de place et que le bateau a disparu ; voulant couper des troncs pour construire une nouvelle embarcation, il s'aperçoit que les arbres plient comme du caoutchouc et que :

*"Le sol brun-rouge frissonnait et s'agitait comme la peau sur le ventre d'un cheval"* (page 141)

L'île est vraiment un corps vivant puisque, dès qu'un requin-baleine venait mordre un morceau de la côte, celle-ci se mettait à saigner ; et Jonas et ses compagnons soignent les blessures ; l'île semble les remercier :

*"Elle s'est mise à ronronner comme un chat"* (page 142)

Puis l'île devient une sorte de bateau qui transporte les marins là où se trouvent les harengs et les ramène au port.

Naja Naja, métamorphosée en île, s'est intégrée à la matière, a aidé les marins démunis et solitaires sur l'océan ; elle représente encore les désirs des marins qui souhaitent revenir au port après une pêche miraculeuse, mais qui ne peuvent pas s'intégrer à la matière et la dominer, afin de se tirer d'affaire. Et les métamorphoses se poursuivent ; elle devient eau :

*"Je m'appelle Petite Pluie. J'habite très haut dans le ciel, dans les nuages gris"* (page 156).

Elle ne coule pas à gros torrents mais part au contraire s'adapter complètement au corps sur lequel elle tombe, parcourir la surface de la peau, s'introduire entre le corps et les vêtements, s'identifier au corps sur lequel elle tombe :

*"Mon eau dégouline lentement..."*

*"Mon eau suinte presque sans bruit ..."* (page 159)

Elle communique avec les gens grâce à sa petite musique douce, "elle raconte des histoires" (page 160). Pouvant s'identifier à la pluie, Naja Naja se fait aussi vent, qui vient de nulle part et va nulle part ;

Le personnage solitaire ne peut se détacher de la pluie ; celle-ci se colle à lui et devient son ennemie (c'est le cas dans Le Procès-Verbal, avant qu'Adam Pollo n'assiste à la noyade, lorsqu'il se promène sur les quais du port : chapitre K, page 143), alors que Naja Naja peut voir la pluie de l'extérieur, mais aussi s'identifier à cette matière et finalement en ressortir pour se transformer en un autre élément, par exemple le vent.

Comme elle peut s'identifier à tous les éléments, Naja Naja les connaît et n'a pas à les craindre, comme les autres personnages qui, n'ayant pas cette connaissance profonde, restent attachés et figés à ces éléments et les craignent, les redoutent, tels de véritables ennemis. Elle ne craint pas non plus le vide du cosmos, car elle se transforme en nuit :

*"Naja Naja est étendue sous le ciel, elle sent son corps grandir dans l'espace, sans limite, sans mouvement. C'est le vide de la nuit". (page 212).*

Elle englobe l'univers entier, les étoiles, le vide, annihilant du même coup l'espace et le temps humains.

Le lecteur finit par se poser une question que semble appeler ces métamorphoses continues : Quel est le but de cet incessant voyage dans les éléments ?

Naja Naja représente (peut-être à l'exception de Lalla dans Désert) le seul personnage heureux des romans de Le Clézio ; le seul personnage qui réussit à sortir de la solitude fondamentale et essentielle de la condition humaine (telle que l'auteur l'expose dans la plupart de ses oeuvres) parce qu'elle sait aller à la limite des choses, et au-delà des apparences. Mais lorsqu'elle devient limite, "horizon lointain" (page 264), les gens ne peuvent plus l'atteindre ; elle représente la ligne fixe mais qui recule sans cesse :

*"Il y a des gens qui essaient d'aller jusqu'à moi" (page 264)*

Toutes sortes de légendes et de mythes sont nés à son sujet : l'horizon est peut-être une ancienne cicatrice d'une blessure "quand la mer s'est séparée du ciel". (page 264).

pourquoi  
se  
sortir

Retrouvant le thème du voyage dans Le livre des fuites, nous pouvons dire que Naja Naja est "la barrière des regards", "la limite des pensées" (page 266), c'est-à-dire qu'elle représente l'accès à l'impossible, à l'autre côté du miroir. Quand elle aura disparu, seul restera son souvenir, mais l'humanité sera à nouveau figée dans la matière : c'est ce que montre la 3<sup>e</sup> partie du roman, Pachacamac :

*"Il y avait l'étendue de pierre que frappait la lumière du soleil...  
Il n'y avait pas d'herbes, pas d'arbres, pas d'hommes, rien".*  
(page 297).

Après le passage de Naja Naja, l'humanité est passée de l'âge de la liquidité à celui de la masse solide, minérale ; les hommes n'ont pas su comprendre son message : il ne reste plus rien ; pour reprendre le texte de Léo Ferré : "il n'y a plus rien" (1)

*"Ici, maintenant, c'était libre. C'était la solitude qui s'abolit elle-même, toute la vie s'étant évaporée, et il ne restait que les dalles".* (page 301).

Mais que peuvent tous ces personnages, Adam Pollo, Chancelade, Bea B, Lalla, qui n'ont pas la possibilité de voyager de l'autre côté ? murés dans leur solitude, comment pourraient-ils en sortir ? ou bien, la recherchent-ils ? volontairement ? Les pouvoirs les obligent-ils à rester solitaires, afin de ne pas devenir solidaires ? C'est ce que nous allons analyser maintenant dans la deuxième partie.

---

(1) Léo FERRE : Il n'y a plus rien (Edition Barclay, volume 12).



2ème PARTIE : LA SOLITUDE VOLONTAIRE  
FUITE ET ERRANCE

La solitude volontaire c'est la solitude que recherche le personnage : il décide, un jour, de quitter les autres et de s'installer à l'écart ; c'est un choix de vie fondamental, décidé non sur un coup de tête, mais qui correspond à un événement chargé de sens, une sorte de "noeud"<sup>1</sup> qui a marqué le personnage : c'est la fugue d'Adam Pollo (relatée par la lettre de sa mère) dans Le Procès-Verbal, c'est François Besson qui s'enferme dans un temps qu'il limite, volontairement, après avoir vu la jeune fille passer sur son vélomoteur, dans Le Déluge ; c'est, comme nous l'avons déjà cité au début de ce chapitre, David qui décide de retrouver son frère et s'enferme dans "une cachette secrète d'où on ne revient jamais" (page 245) dans la nouvelle David de La Ronde et autres faits divers. Dans un monde où la communication entre les êtres est presque impossible<sup>2</sup>, où les êtres humains sont solitaires dans la foule de la ville, certains personnages cherchent donc à retourner à un état de solitude fondamentale première, d'avant l'âge de la civilisation, afin de mieux comprendre et faire comprendre aux autres la condition humaine. Ces personnages gardent des relations avec la ville, avec leurs confrères, mais ils s'enferment dans une sorte de "bulle", de laquelle ils contempnent l'humanité, comme le ferait l'extra-terrestre, venu du cosmos, et observant la vie sur la terre. La recherche de la solitude correspond à une fuite, fuite du trop plein de l'existence ; tout existe, et de trop ; être seul, c'est fuir tout ce qui existe :

*"On avait beau marcher dans toutes les rues, et même au-delà, à travers la campagne caillouteuse que la pluie fertilisait, nulle part on ne rencontrait la véritable solitude, l'assouvissement de sa hantise d'absolu. Nulle part on ne trouvait le silence.*

*Partout où l'on passait, on se heurtait à de l'existence, à des murailles de solidité et de vie qui nous renvoyaient comme un écho de la douleur d'être né". (Le Déluge, page 44-45)*

- 
1. noeud : dans le sens employé par Soljénitsyne, qui repère des noeuds dans le devenir historique.
2. cf chapitre II, 2ème partie.

Si le voyage est souvent un déplacement dans l'espace (c'est l'exemple caractéristique de Jeune Homme Hogan parcourant la terre, de l'Extrême-Orient vers la Californie, dans Le Livre des fuites), il est aussi un déplacement dans le temps : c'est l'errance de François Besson pendant les 12 jours qui le conduisent à l'aveuglement, dans Le Déluge, c'est le voyage d'une journée du jeune enfant dans L'inconnu sur la terre, ou le voyage de la naissance à la mort, de Chancelade, dans Terra Amata.

Nous pouvons remarquer aussi que le personnage solitaire n'est pas situé en dehors de la civilisation actuelle : Le Clézio ne refait pas, à la manière de Michel Tournier <sup>1</sup>, l'histoire de Robin Crusocé ; le personnage est solitaire mais il conserve des relations (voulues, ou imposées de l'extérieur) avec les autres. C'est du rapport avec les autres et du regard porté sur le monde que naît la solitude. Seule, Lalla, dans Désert, parcourt le chemin inverse : de la solitude du désert, elle essaie de s'intégrer à la ville (Marseille), mais son expérience est un échec : elle retrouve le désert de ses ancêtres.

Si, en apparence, le voyage semble se conclure sur un retour au point de départ, c'est-à-dire former un cercle, il serait plus exact de remarquer qu'il forme une spirale : il peut constituer une sorte de retour au point de départ, mais à un niveau différent : régression vers la folie pour Adam Pollo (d'après ce que diagnostiquent les autres), dans Le Procès-Verbal, ou arrivé à un palier supérieur de la connaissance, si nous considérons qu'Adam Pollo (ainsi que François Besson) est au contraire parvenu au niveau supérieur de l'ascension vers la connaissance ultime, vers ce que Naja Naja découvre dans Voyages de l'autre côté.

Causes de la solitude volontaire (qui se manifeste par le voyage et l'errance) nature de voyage et structure d'ensemble sont les principaux thèmes que nous allons maintenant étudier.

---

1. Michel TOURNIER : Vendredi ou les limbes du Pacifique (éd. Folio)

A - POINT DE DEPART DU VOYAGE

Adam Pollo (Le Procès-Verbal), François Besson (Le Déluge) et Lalla (Désert) sont les trois personnages principaux qui décident, chacun à leur manière, de se détacher du milieu dans lequel ils vivent :

*"Ne vous inquiétez pas pour moi. Je m'en vais pour un certain temps. Ecrivez-moi à la Poste restante 15, au Port. Ne vous en faites pas pour moi tout va bien. Adam"*  
(Le Procès-Verbal, page 240).

C'est à la lecture de ce billet que le lecteur apprend (enfin, car nous sommes à la fin du deuxième tiers du roman), qu'Adam Pollo a quitté volontairement le domicile familial ; il a réalisé l'acte qu'il avait déjà envisagé lorsqu'il était plus jeune ; c'est ce que nous apprend la lecture de la lettre de la mère, Denise Pollo :

*"Rappelle-toi encore, il y a quinze ou seize ans, quand tu avais voulu quitter la maison - tu avais quatorze ans, à ce moment-là, pas vingt-neuf, et pourtant, souviens-toi, je me suis opposée à ce que tu t'en ailles".* (page 235).

Si la durée de la fugue n'est pas précisée ("un certain temps"), le lieu par contre reste défini : Adam est resté dans la ville, puisqu'il demande à ses parents de lui écrire "au Port" ; le lecteur peut supposer que les parents et Adam sont dans la même ville ; de plus, le voyage d'Adam reste limité dans l'espace puisque toute l'action du roman se situe dans cette ville. Pollo s'installe dans une villa (que ses occupants ont momentanément quittée), sur un apparent coup de tête. Mais s'agit-il d'un coup de tête, comme le laissent supposer les explications de la mère ? L'instant qui a commandé le départ ne condensait-il pas plutôt, de façon peut-être inconsciente mais intense, tout le devenir de Pollo ? Au départ, Pollo prend conscience de quelque chose, que toute la suite de son histoire explicitera ; mais il ne recherche pas vraiment la solitude, et il va petit à petit l'éprouver :

*"C'était au début, vraiment au début ; puisque, après, il a commencé à comprendre ce que ça voulait dire que monstre de solitude"* (page 18).

Il s'agit avant tout d'une fuite, d'une volonté de rupture : la solitude vient après et est éprouvée au fil des jours, une fois que Pollo regarde le monde autrement. Or la lecture de la lettre de la mère de Pollo nous montre que cette femme représente la mère dans la cellule familiale traditionnelle et qu'elle n'a jamais compris son fils. Elle donne l'explication qui lui paraît la plus évidente, mais cherche surtout à se rassurer : elle manifeste son désir de retrouver son fils et de continuer à vivre comme avant ; elle maintient de plus le rapport mère-enfant ; c'est-à-dire qu'elle montre, dans sa lettre, que sa fonction est de conseiller, d'aider :

*"Pourquoi n'es-tu pas venu me parler ? Je t'aurais conseillé, comme autrefois, j'aurais essayé de t'aider". (Le Procès-Verbal, page 236).*

Justement, la mère de Pollo, c'est la personne qui n'agit pas ; qui se laisse aller au gré d'une vie traditionnelle, sans se poser de problèmes sur l'existence ; elle ne peut que parler (à l'inverse de Pollo qui agira, en refusant le monde extérieur) ; elle parle ou elle pense :

page 235 : *"Je pensais"*

page 236 : *"J'ai senti que..."*

page 236 : *"Je t'ai demandé de réfléchir..." "Je t'ai expliqué..."*

Elle lui donne finalement le seul conseil qu'Adam ne peut suivre, lui qui fuit le monde : elle lui propose, d'après ce qu'elle a lu dans les journaux, des postes dans l'enseignement : instituteur en Afrique ou lecteur de français en Scandinavie (page 237).

Consciente de façon plus ou moins claire, que son fils a des problèmes, ou traverse une sorte de crise, elle ramène ses explications à des notions plus faciles, qui lui permettent de montrer qu'elle possède la solution pour en sortir ; c'est-à-dire qu'elle cherche surtout à se rassurer elle-même :

*"Tout ce que nous avons fait pour toi, ton père et moi, a été fait dans l'idée de lutter contre ton asociabilité et ta pusillanimité..."<sup>1</sup> (page 238)*

---

1. Souligné par nous.

En résumé, la mère représente le personnage qui veut sauver la famille :

*"En dépit de ce qui peut te paraître, nous restons toujours le clan des Pollo" (page 239).*

Tout cela traduit l'incompréhension de la mère et représente tout ce que Pollo, le fils, veut fuir ; c'est un véritable drame de la conscience d'exister que vit Adam et sa mère cherche simplement et seulement à sauver la cellule familiale ; cellule familiale de type traditionnel : en quelques mots, la lettre nous apprend que le père, c'est l'autorité, contre laquelle il ne faut pas se révolter, la mère c'est la diplomatie, qui essaie de concilier les inconciliables.

Tout à fait différentes sont les causes du départ de Lalla dans Désert. Elle vit dans la solitude du désert, loin de toute ville, loin de la civilisation :

*"C'est là, dans le désert, que Lalla est née, au pied d'un arbre, comme le raconte Aamma. Là, dans le pays du grand désert, le ciel est immense, l'horizon n'a pas de fin, car il n'y a rien qui arrête la vue". (Désert, page 169)*

Nous sommes dans l'espace illimité, espace dans lequel on ne peut même pas se représenter les limites. Lalla passe des jours heureux avec son compagnon, le berger Hartani. Ce qu'ils aiment, c'est la liberté ; et cette liberté, Lalla en éprouve la valeur lorsqu'un jour, elle s'oppose à Zora, cette femme qui fait travailler, sous une poigne de fer, de jeunes tisseuses : elle casse sur son genou la canne de Zora, qui servait à frapper les jeunes ouvrières : en fait, il s'agit de la première fuite de Lalla : fuite du monde de l'exploitation :

*"C'est à partir de ce jour-là que les choses ont changé réellement pour Lalla, ici, à la Cité" (page 178).*

Lalla vient de passer de l'âge de l'enfant à l'âge adulte ; du même coup, elle vient de s'apercevoir de la précarité de sa condition ; une simple femme, dans une fabrique, peut la transformer en véritable bétail qui doit aveuglément obéir.

Ce qui va inciter Lalla à fuir définitivement, c'est la demande en mariage de l'homme de la ville ; tout peut s'acheter avec des objets :

*"Il est venu avec quelques cadeaux pour Amma et pour ses fils, un miroir électrique encastré dans du plastique blanc, un poste de radio à transistors pas plus grand qu'une boîte d'allumettes, des stylos à capuchon doré, et un sac plein de sucre et de boîtes de conserve". (page 180).*

Ce qui est important, aux yeux de la mère de Lalla, c'est que cet homme de la ville est riche : il doit donc pouvoir épouser Lalla et celle-ci, n'a rien à dire. "Le vent de malheur" (page 183) souffle donc sur le désert. Et, lors la deuxième visite de l'homme de la ville, c'est la rupture, la fuite ; Lalla fuit la maison :

*"Mais Lalla bondit aussi vite qu'elle peut, elle s'en va en courant, sans se retourner, jusqu'à ce qu'elle sente sous ses pieds le sable du sentier qui mène vers les collines de pierres" (page 186).*

Finalement, parce que l'homme de la ville insiste trop, Lalla décide de partir, de prendre place sur le bateau de Marseille, et de gagner la grande ville. Cette première étape, la fuite de la solitude vers la ville, correspond, dans la structure du roman, à la fuite du désert, par les hommes-bleus, qui vont venir s'installer près de la grande ville pour livrer bataille aux colonisateurs.

Ce chapitre, situé chronologiquement pendant l'hiver 1909-1910, précède, dans le déroulement du récit, l'arrivée de Lalla à Marseille.

Fuite du désert (jusqu'à la page 207)

Fuite de tout un peuple, en 1909-1910 (pages 208 à 239)

Arrivée à la ville (à partir de la page 243)



La corrélation entre les deux situations est évidente : dans les deux cas, il faut fuir la solitude du désert, pour la protéger des étrangers. Arrivée à Marseille, Lalla va connaître toutes les marches de la société : depuis la pauvreté et l'indifférence des autres à son égard, jusqu'à la plus grande notoriété : argent, richesse ; elle est devenue une véritable "star"; c'est lorsqu'elle est arrivée à ce sommet de l'échelle sociale, qu'elle décide de partir "un jour, sans prévenir" (page 382). Il s'agit donc d'une troisième fuite, mais cette fois-ci, c'est la fuite de la civilisation et de la ville ; il lui faut retrouver le désert, ses racines, le berger Hartani ; il faut avant tout qu'elle donne naissance à son enfant, sur la terre de ses ancêtres, les hommes-bleus :

*"Au fond d'elle, à l'intérieur de son ventre gonflé, il y a ce mouvement aussi, ces secousses qui font mal, qui frappent l'intérieur de la peau. Maintenant, elle pense à l'enfant qui veut naître, qui vit déjà, qui rêve déjà".* (page 384)

Sur le chemin du retour, elle pense à "la grande ville meurtrière" (page 385) et quand elle retrouve le désert, c'est comme si elle ne l'avait jamais quitté "comme si elle avait seulement dormi une heure ou deux" (page 387) Si Lalla fuit la solitude du désert, elle ne trouve pas le bonheur dans la ville ; et c'est dans le désert qu'elle veut faire naître son enfant. Le cycle de la naissance, de la vie et de la mort ne peut quitter la solitude du désert : la ville n'est qu'artifices, images, représentations (rappelons en effet que c'est par la photographie qu'elle est devenue célèbre). Bien sûr, elle éprouve la solitude angoissante de donner la vie sans aucune aide :

*"C'est un cri de douleur et de détresse à la fois, à cause de toute cette lumière, de toute cette solitude".* (page 394)

Mais cela n'est rien quand on peut retrouver la liberté du désert.

Lalla fuit le désert et la solitude, mais en apparence ; son escapade à Marseille lui a, au contraire, appris le prix de cette liberté dans la solitude du désert. Comme le font souvent les personnages de Le Clézio, Lalla s'est détachée de sa condition afin de mieux en prendre conscience, et finalement la retrouver. Entre ces deux étapes, la vie s'est développée en elle, et elle a enfanté un nouveau maillon dans la chaîne de ses ancêtres.

Quant à François Besson, dans Le Déluge, il fait une sorte de voyage dans le temps, temps qu'il limite volontairement ; le lieu reste le même ; il habite un appartement dans la ville et, du début à la fin, reste près dans cet espace ; de plus, toute son aventure se situe entre les deux passages de la bande magnétique, qui fait entendre la voie d'Anna. Le Déluge, comme l'a fait remarquer Maurice Nadeau, c'est le roman de "la hantise de la mort"<sup>1</sup> ;

Ce qu'éprouve et en même temps cherche à fuir Besson, c'est la mort ; dans un double mouvement d'attraction et de répulsion, tout se passe comme si Besson, par peur de la mort, voulait jouer avec elle, l'éprouver, afin de la dominer. "Il voit" la mort partout" (Le Déluge, page 21) le point de départ de son errance dans ces quelques journées et cette ville, c'est une sorte d'illumination, de prise de conscience soudaine : cette prise de conscience présente la particularité de condenser, aux yeux de François Besson le temps (l'instant), le lieu (trajet que parcourt le vélomoteur), le bruit (bruit de la sirène). Nous pensons pouvoir établir une corrélation entre cet événement et toute la suite de l'aventure de François Besson.

1er plan	( La jeune fille apparaît	Trajet du vélomoteur le	La jeune fille disparaît
	( à l'angle du boulevard.	long des immeubles.	trois cents mètres plus
	(		loin.
	(		
	( Le mugissement de la	Durée du mugissement	Le cri de la sirène
	( sirène éclate.	de la sirène.	retombe.
<hr/>			
2è plan	( 1ère audition de la	12 jours de la vie de	Après l'aveuglement, 2è
	( bande de magnétophone.	Besson.	audition de la bande
	(		magnétique.

Tout au long de ce déroulement chronologique (le premier plan semblant condenser le deuxième), se situe la hantise de la mort ; la mort présente, partout, dans les moindres détails de la vie courante. La coordination de plusieurs éléments, a priori inoffensifs, provoque la peur chez François Besson. Aucun des éléments n'est plus important que les autres : c'est leur coordination qui est cause de tout ce qui suivra.

---

1. Maurice NADEAU : Le roman français depuis la guerre, 1970, collection Idées



Pendant ces douze jours, François Besson parcourt la ville, entre dans les magasins, s'arrête dans des cafés, parle avec des inconnus, lit les journaux. Enfermé dans sa propre solitude et dans sa propre idée-fixe (voir la mort partout), Besson ne s'est pas installé, comme Adam Pollo, au-dehors de la ville ; il est resté entièrement soudé à elle, mais continue à vivre dans une sorte de "bulle" qui l'enferme ; tout se passe comme s'il assistait à une représentation, mais qu'il était à la fois sur la scène et devant la scène. Comme le dit Anna, lors du premier passage de la bande :

*"Et puis hier, j'ai rencontré Line qui m'a parlé de toi... elle m'a dit, tu ne l'as pas revu, cette espèce de type très grand et très maigre qui faisait du théâtre ?"*  
(Le Déluge, page 53).

Quoi de plus théâtral aussi, de la part d'Anna, que de répondre par l'intermédiaire de la bande magnétique, au lieu d'écrire une lettre : à la première face de la bobine (pages 52 à 63) qui annonce qu'Anna va se suicider, correspond la deuxième face (pages 256 à 262), enregistrée dix jours plus tard et qui montre que tout ce qui a été dit sur la première face n'est que mensonge : la vraie mort d'Anna a lieu à la fin de cette deuxième face :

*"On vit dans un désert, voilà tout. Il n'y a rien qui puisse me retenir, absolument rien. C'est bizarre que tout soit aussi désert, François. C'est difficilement imaginable. Et on est là, dans sa bulle , à crier pour les sourds".* (page 260).

Besson, après avoir lui aussi approché la mort (en s'aveuglant), va vivre une mort, comme lors d'une représentation théâtrale, mais une représentation particulière qui offrirait aux spectateurs une véritable mort, pas une mort simulée, une mort qui repose sur le mensonge du jeu théâtral. Il va vraiment assister à cette mort qu'il voit partout depuis le premier jour.

Rechercher la solitude, pour François Besson, ce n'est pas se mettre à l'extérieur du monde, afin de mieux l'analyser ou le comprendre, c'est vivre le monde comme s'il s'agissait d'un spectacle, d'une représentation théâtrale, c'est vivre dans un monde de miroirs, pour finalement, au terme d'une expérience angoissante, approcher la mort.

A la fin de son deuxième monologue, sur la bande, Anna ne dit-elle pas :

*"En tout cas, je suis sûre que ça va être la meilleure pièce que j'ai pu écrire". (Le Déluge, page 261)*

## B - NATURE ET STRUCTURE DU VOYAGE

Comme nous l'avons déjà indiqué au début de la 2<sup>e</sup> partie de ce chapitre, c'est la métaphore de la spirale qui convient le mieux pour qualifier la structure du voyage, dans les romans de l'auteur. S'il y a un retour au point de départ, dans certains cas (Adam Pollo, au début du Procès-Verbal est enfermé dans une chambre, à la fin il est enfermé dans une cellule de l'hôpital ; Lalla, au début de Désert, vit dans la solitude du désert, à la fin, elle retrouve le désert), il y a eu, entre temps, changement (notre propre jugement moral de lecteur considérera qu'il y a eu régression, ou progrès, mais il s'agit là d'une interprétation subjective).

Si le voyage se fait le plus souvent à pied, nous ne pouvons pas dire qu'il est le résultat d'un plan pré-établi : il est commandé par le hasard, hasard de la configuration des rues dans le labyrinthe de la ville ; cette errance conduit la plupart du temps, non dans des endroits complètement solitaires, mais dans des lieux susceptibles de recevoir la foule ; plage au bord de la mer (les villes, dans les romans de Le Clézio, sont souvent des villes côtières), ou lieux publics urbains (salle de discothèque, magasins, rues animées et commerçantes). La solitude volontaire recherchée par le personnage n'est pas une mise à l'écart de soi-même à l'égard de la ville, c'est l'enfermement de la conscience dans une sorte de "bulle", et le voyage errant de cette "bulle" dans la foule<sup>1</sup> ;

Si l'errance dans la ville n'est commandée que par une sorte de hasard, cela ne veut pas dire que le personnage fait n'importe quoi et n'importe où :

---

1. Rappelons que l'enfermement du moi dans une bulle est le thème principal du roman d'André Pieyre de MANDIARGUES : La Marge, éd. Gallimard, 1967.

lieux où la foule est dense ou bord de la mer sont les deux pôles d'attraction de ce voyage continu. C'est dans Désert que nous lisons de façon la plus explicite ce double mouvement vers l'espace vide (sable ou bord de la mer) et vers la grande ville (Marseille) et cela, parallèlement, entre l'aventure tragique des hommes-bleus, avant la guerre de 1914-1918 et l'aventure, non datée exactement, mais actuelle (le roman est publié en 1980) de Lalla. Au voyage des hommes-bleus vers la grande ville devant laquelle ils seront massacrés par les colonisateurs (voyage vers la mort) correspond le voyage de Lalla (aller et retour) vers le désert où elle donne naissance à un enfant (voyage vers la vie).

Quitter les solitudes désertiques, pour les hommes-bleus, c'est fuir la solitude (solitude de leur tribu, de leur clan), c'est établir un contact, mais un contact de mort, avec d'autres peuples : les colonisateurs français. Au début (hiver 1909-1910), ces hommes-bleus errent dans le désert : ce sont des nomades (se déplaçant avec matériel, femmes et enfants) :

*"Il n'y avait rien d'autre sur la terre, rien, ni personne. Ils étaient nés du désert, aucun autre chemin ne pouvait les conduire".* (Désert, page 8)

*"C'était un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes..."*  
(page 11)

Ils sont seuls dans le désert, mais s'ils ne veulent pas mourir, ils doivent rester ensemble, soudés par une sorte de lien du sang. Celui qui s'écarte du clan risque la mort ; les autres rencontrent ainsi de temps en temps le cadavre d'un des leurs :

*"Sur le visage gris, les yeux noircis fixaient l'horizon, mouvant des dunes, car c'était ainsi que la mort l'avait surpris".* (page 19).

Toutes les tribus du Sud viennent se rejoindre, petit à petit, pendant ces trois années (de l'hiver 1909 à l'été 1912) et vont se heurter aux bataillons du colonel Mangin. Ils sont remontés ainsi jusque devant Agadir :

l'ennemi colonisateur est à la fois sur terre et sur mer (un grand cuirassé les menace depuis la côte). Le dernier chapitre relate donc l'assaut final et la mort de ces hommes-bleus qui ont quitté leur terre d'origine, qui ont laissé la solitude de leur désert pour venir se jeter, comme dans un vaste suicide collectif, contre les mitrailleuses des colonisateurs ; quelques-uns réussissent à échapper au massacre et retournent lentement vers le sud. Si le chapitre se termine par une certaine note d'espoir, nous pouvons imaginer que les colonisateurs sauront s'introduire dans le désert et essayer de coloniser et exploiter tous les survivants ; ceux-ci possèdent un atout majeur : ils savent vivre dans le désert et en connaissent tous les pièges :

*"Chaque jour, à la première aube, les hommes libres retournaient vers leur demeure, vers le sud, là où personne d'autre ne savait vivre" (page 411).*

La solitude retrouvée dans le désert, c'est la liberté ; c'est cette liberté que Lalla croit avoir perdue lorsqu'elle est demandée en mariage ; or comment Le Clézio intitule-t-il les chapitres consacrés à cette enfant des hommes-bleus ?

- . pages 69 à 207 : La vie de Lalla dans le désert s'intitule : Le Bonheur
- . pages 241 à 335 : La vie dans la ville s'intitule : La vie chez les esclaves

Les deux autres chapitres consacrés à Lalla (pages 362 et 382), chapitres du retour vers le bonheur et la liberté ne présentent pas de titre.

Lalla passe donc quelques mois à Marseille ; nous remarquerons que c'est la seule fois, dans son oeuvre romanesque, où Le Clézio précise exactement le lieu dans lequel se situe l'action ; et quel lieu ! L'auteur choisit justement une ville très cosmopolite (à cause du va-et-vient incessant des marins), ville peuplée de nombreux étrangers, d'esclaves ; c'est aussi un des rares chapitres de son oeuvre, où Le Clézio se livre à une véritable critique sociale (nous en reparlerons dans le chapitre V). Dès son arrivée, Lalla est l'étrangère ; c'est la police qui reçoit cette cohorte d'étrangers, dont fait partie Lalla ; ce qui compte, c'est la force de travail qu'elle peut représenter :

- "... l'homme regarde Lalla et lui demande :*  
*- Tu as l'intention de travailler en France ?*  
*- Oui, dit Lalla.*  
*- Quel travail ?*  
*- Je ne sais pas.*  
*- Employée de maison. Le policier a dit cela, et il l'écrit sur sa feuille". (Désert, page 246)*

Dans cette ville "vraiment très grande" (page 249), Lalla va faire son chemin petit à petit, connaissant la misère (vieilles demeures, vieux hôtels plus ou moins louches). Comme Naja Naja, dans Voyages de l'autre côté, Lalla apprend à disparaître, à ne pas se faire remarquer :

*"Même au milieu des avenues très droites, où il y a un flot continu d'hommes et d'autos qui avance, qui descend, Lalla sait qu'elle peut devenir invisible". (page 251)*

Elle retrouve ce que sont devenus certains membres de sa famille, qui se sont installés à Marseille : le frère du vieux Naman qui tient une épicerie, par exemple. Elle découvre la ville en se plaçant aux endroits qui reçoivent beaucoup de monde : par exemple la gare :

*"La gare, c'est aussi un des endroits où on peut voir sans être vu, parce qu'il y a trop d'agitation et de hâte pour qu'on fasse attention à qui que ce soit". (page 255).*

La grande ville, c'est la ville de l'indifférence ; c'est la ville de la véritable solitude, c'est-à-dire que les gens ne sentent pas que quelqu'un pourrait s'intéresser à eux et cela les enferme dans une profonde solitude existentielle. Dans la foule de la ville, Lalla se déplace donc de façon complètement solitaire :

*"Ce sont les journées de Lalla, ici, dans la grande ville de Marseille, le long de toutes ces rues, avec tous ces hommes et toutes ces femmes qu'elle ne pourra jamais connaître". (page 257).*

Les seuls personnages avec lesquels elle se lie d'abord sont des mendiants : par exemple Radicz ; personnages marginaux et à la fois présents dans la ville ; ceux qui profitent pour survivre des dons des autres, ou de menus larcins. C'est au contact de cette misère que la vie se développe dans le ventre de Lalla ; au contact aussi de la solitude éprouvée dans la grande ville :

*"La solitude est grande ici, comme sur un navire en pleine mer".*  
(page 287).

Ce qui frappe Lalla dans son errance, ce sont les détritits produits par la ville et rejetés par la mer, ce sont les misérables, les pauvres, les étrangers, tout ce qu'elle ne voit pas dans son désert natal. Puis elle rencontre le photographe et fait des séances de pose pour lui ; c'est à partir de cet instant, où elle verra sa propre personne sur tous les magazines, les journaux, où elle connaîtra la notoriété, qu'elle change de nom : elle se fait appeler Hāwa (nom qu'elle donnera à son enfant : "Hāwa, fille de Mawa" pense Lalla", page 395). Ayant changé de façon artificielle de vie, par la rencontre, fruit du hasard, avec le photographe, Lalla ne peut conserver son propre nom, sa propre identité ; mais le succès la ramène toujours à elle-même et elle ne peut s'intégrer à cette nouvelle vie : cette errance qui l'a conduite au bonheur apparent, ré-introduit en elle le souvenir du désert :

*"Il y a tant de monde partout, dans les avenues, dans les magasins, sur les routes. Tant de gens qui se bousculent, qui se regardent. Mais quand le regard de Lalla Hāwa passe sur eux, c'est comme si tout s'effaçait, devenait muet et désert".* (page 332).

Conséquence, l'appel du désert se fait le plus fort et l'errance de Lalla se termine par un retour dans son pays natal, ce pays qu'elle n'a jamais quitté peut-être, après avoir laissé argent, succès et photographe à Marseille.

Les esclaves, ce sont donc, pour Lalla, les autres : ceux qui essaient de s'intégrer à la grande ville mais dont le voyage s'arrête dans une vieille épicerie ou dans un hôtel minable et louche.

La quête de soi, la recherche de la plénitude se traduisent par une errance qui ramène au départ, à l'origine. Mais le parcours a constitué un voyage initiatique et Lalla retrouve avec bonheur la terre de ses ancêtres où elle va pouvoir donner la vie, continuer la vie, sauver sa descendance.

Comme nous l'avons écrit au début de la deuxième partie de ce chapitre, l'errance de François Besson, dans Le Déluge, est conditionnée par le temps qui s'écoule : ces douze journées, depuis la vue de la jeune fille à vélomoteur jusqu'à l'aveuglement final.

La solitude de Besson est liée à sa non-maîtrise du temps ; Besson, en tant que corps pris dans la ville actuelle, ne parvient pas à maîtriser le temps qui passe, c'est-à-dire l'approche de la vieillesse et de la mort ; sa principale préoccupation est de laisser des traces ou de repérer les traces des autres :

*"Et l'on pourrait s'asseoir là, sur le bord de la vasque de pierre avec les taons, après avoir gravé son nom au couteau à côté des autres, JFB 9 avril 1963, pour savoir ce qu'il se passe". (Le Déluge, page 26)*

De plus, nous croyons, avec Stefan Zweig que :

*"Vieillir n'est, au fond, pas autre chose que n'avoir plus peur de son passé".<sup>1</sup>*

Or Besson s'enferme dans sa solitude, dans une sorte de monde autonome, dont seul il connaît les règles, dans un monde qu'il limite dans le temps et dans l'espace, par crainte de vieillir, par crainte de la mort ; il n'est pas seul, comme Adam Pollo, dans Le Procès-Verbal, dans le but de se transformer en une sorte de nouveau prophète qui vient éclairer les autres humains ; il est seul, essentiellement, parce que, au départ, il a pris conscience de ce que signifie le temps, le devenir, et qu'il ne peut pas en sortir ;

---

1. Stefan ZWEIG : Vingt-quatre heures de la vie d'une femme, édition Stock, traduction française 1981, page 177.

La mutilation finale (l'aveuglement) lui impose un nouveau cercle ; une nouvelle limite après celles du temps et de l'espace. Alors que l'errance de Naja Naja, dans Voyages de l'autre côté, est une errance vers l'extérieur, puisqu'elle s'identifie à tout, l'errance de Besson est intérieure ; il restreint petit à petit son univers dans les limites qu'il s'impose ; son errance ressemble à une spirale, non tracée dans l'espace, mais tracée sur un plan. L'errance de Besson est une errance continuellement bloquée, qui tourne sur elle-même, car il n'y a pas moyen de fuir :

*"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". (page 12)*

Tout comme il cherche les signes et les repères chronologiques, François Besson occupe son errance à rechercher les failles, les fissures qui pourraient le faire sortir de cette sphère, de ce cercle infernal :

*"Les couleurs ? "C'était souvent à cause d'elles que le paysage se morcelait, se fendillait.*

*Un blanc, par exemple, c'était la fissure initiale ; comme sur une place de terre, ou sur un lac gelé, des fissures annexes se ramifiaient autour de la fêlure centrale". (page 11).*

Ce que recherche François Besson, c'est le centre de cette spirale ou de cette sphère ; lorsqu'il travaille avec les ouvriers arabes sur le chantier qui construisent un pont, il découvre que ce centre se situe au coeur de la matière ; fuyant l'élément liquide (il pleut souvent dans Le Déluge, contrairement aux autres romans), il creuse le tas de sable avec sa pelle :

*"Le bruit du trou en train de se creuser emplissait ses oreilles, et brusquement il sembla qu'il allait atteindre le centre du globe. Par la caverne creusée par la rage, voici que la lave surgit et se gonfle, et fuse dans les airs en forme de champignon rouge. Sur la ville et sur les collines avoisinantes, la douce pluie de*



*feu tombe sans arrêt et apaise comme du verre. Avec elle est revenu le grand silence qui n'aurait jamais dû quitter le monde ; tuée net, la vie a cessé de déformer, enfin, la hautaine beauté de la matière". (page 220) .*

Ce centre de la sphère est à la fois le coeur de la matière inerte (la matière minérale) et le retour à un univers d'avant la vie, d'avant le mouvement et la transformation, un univers dans lequel le temps n'existe pas. La répétition mécanique des mêmes gestes prouve aussi à Besson cette impression d'abolition du temps ; dans le hall du bureau de poste, par exemple :

*"Ici, c'était le haut-lieu du travail, où le temps était pour ainsi dire aboli, à force d'être mécanisé, divisé à l'infini par le cliquetis des machines à écrire et les coups sourds des tampons (page 97) .*

Un court instant, découpé dans le temps, peut être chargé d'autant de force et de violence que la lave brûlante qui est au coeur du globe ; et nous comprenons l'importance de ce court moment initial (durée de la vision de la jeune fille à vélomoteur) sur les journées suivantes : chaque chapitre (I à XII) commence par cette scansion du temps : le premier jour, le deuxième jour, le troisième jour, etc... Après qu'il s'est aveuglé, donc qu'il ne voit plus ni le changement, ni le mouvement, il n'est plus nécessaire de continuer à scander le déroulement temporel ; le chapitre XIII s'ouvre sur cette phrase qui passe du temporel à l'atemporel :

*"Le treizième jour, le quatorzième jour, le quinzième jour, et les jours qui suivirent, il n'y eut plus de jour, mais une seule nuit éteinte qui durait tout le temps". (page 251) .*

Contrairement à celle de Besson, l'errance d'Adam Pollo, dans Le procès-verbal, représente une spirale qui cherche à se développer vers l'extérieur, vers autrui, c'est-à-dire que le point de départ est le centre et que l'errance se fait en s'éloignant de ce centre.

Le centre, c'est Adam Pollo qui a décidé de s'écarter des autres afin de se présenter ensuite comme une sorte de nouveau prophète ; grâce à son expérience, née de la solitude qu'il s'est volontairement imposée, il va essayer de s'expliquer aux autres, leur faire comprendre ce qu'est la base artificielle de leur vie ; cet éloignement du centre (qui est représenté aussi par la chambre de la villa, dès le début du chapitre A) est brusquement interrompu (lors de l'arrestation et de l'enfermement dans une chambre de l'hôpital psychiatrique, chapitre R). Nous remarquerons que ce dernier chapitre porte la lettre R, comme "retour" ; le parcours de Pollo, lorsqu'il quitte la villa, le conduit constamment vers deux endroits fondamentaux :

- la foule (cafés, rues animées, magasins)
- l'eau (la plage, le sable).

et cela sous le soleil presque toujours présent, de cet été du début des années 60.

Cette errance, qui marque un éloignement du centre, se fait la plupart du temps, guidée par le hasard ; quand Pollo entre dans le magasin, c'est parce qu'il suit le chien et que celui-ci y est entré :

*"C'était une chienne de grande beauté... Elle était entrée avec ses maîtres dans un Grand Magasin bourré de monde..."*

(Le Procès-Verbal, page 103)

Le jour où il pleut (chapitre J), Pollo continue son errance :

*"Il ne sait pas trop où aller ; il ne savait pas s'il aimait la pluie ou non". (page 138)*

*"En se laissant aller, il arriva dans une espèce de Grand Magasin". (page 138)*

La sortie de ce magasin se fait de façon tout aussi imprévue :

*"Adam sortit tout à coup du magasin". (page 143)*

Cette errance conduit finalement Pollo au bureau de poste, là où il va trouver la lettre de sa mère, datée du 19 Août ; à ce moment du récit, nous sommes dans les derniers jours du mois d'Août. Pollo l'a donc laissée traîner quelques jours avant de s'inquiéter de cet éventuel contact de sa famille ; c'est après cette lecture que l'errance de Pollo se trouve le plus éloignée de son centre, elle atteint son paroxysme lorsqu'il se met, d'abord à parler tout seul, puis à haranguer la foule).

Au cours de son discours, Adam Pollo change de place et vient s'installer sur le trottoir d'en face, comme s'il ne voulait plus regarder l'eau, la mer, pourtant un de ses refuges, trottoir d'en face situé sous le soleil "d'environ 13 heures 30" (page 245) :

*"Il avait posé par terre, à côté de lui, son paquet d'affaires et sa Revue. Il se tenait le dos tourné à la mer, et le vent faisait baller ses pantalons jaunes". (Le Procès-Verbal, page 245)*

Nous remarquons que l'errance de Pollo l'a conduit à s'opposer à la mer (il lui tourne le dos en parlant) et à la mère (son discours constituant une sorte de réponse à la lettre maternelle).

C'est donc par la structure en spirale que nous pouvons le mieux définir l'errance dans les romans de Le Clézio ; errance manifestant la profonde solitude des personnages qui cherchent constamment à fuir ; tout se passe comme s'ils voulaient sortir du temps ou retrouver un temps d'avant la vie terrestre, un temps de la matière minérale ; la fin d'un roman ne conduit jamais le lecteur au point de départ ; si certaines situations peuvent se répéter, si le voyage se fait tantôt du centre de la spirale vers l'extérieur ou inversement, c'est bien à ce schéma de la spirale que nous pouvons faire appel pour définir l'errance.

CONCLUSION : LA SOLITUDE VOLONTAIRE N'EST-ELLE  
PAS UNE SOLITUDE IMPOSEE ?

Depuis le début de ce chapitre III, nous avons envisagé l'individu dans son autonomie, possédant son libre arbitre, agissant selon sa volonté, non soumis à des pressions sociales extérieures, en quelque sorte. Nous devons nous poser à présent les questions suivantes : cette solitude que recherche le personnage, en apparence volontairement n'est-elle pas finalement une solitude que lui impose le Pouvoir politique et social ? La solitude que recherche le personnage n'est-elle pas tolérée par ce Pouvoir tant qu'elle ne risque pas de servir de modèle de contestation aux autres ? Naja Naja, dans Voyages de l'autre côté, accède à une solitude (1), inaccessible aux autres : elle conserve sa liberté ; par contre, les autres peuvent se servir du modèle que constitue la recherche de la solitude de Pollo et la mise en question qu'il suscite de la condition humaine : il est enfermé dans un asile psychiatrique.

C'est en ne considérant que certains aspects de la personnalité d'Adam Pollo et que certaines de ses actions que le pouvoir (policier, judiciaire) se considère en droit d'arrêter, dans Le procès-verbal, l'expérience intérieure du personnage principal ; l'article de journal qui relate son arrestation, nous montre bien que l'essentiel est de prouver que Pollo agit hors des normes sociales normales et habituelles ; le terme de folie, qui coiffe le tout, permet en outre d'empêcher de faire de Pollo un martyr ou un prophète : son impact sur la foule n'aura aucune conséquence. Il est récupéré et intégré dans le monde clos de la folie. En fait, lors de son discours à la foule, Adam Pollo met seulement en question les conditions de vie des autres, ses "frères".

*"Ce que je voulais dire. Voilà. Nous sommes tous pareils, tous frères, hein. Nous avons les mêmes corps et les mêmes esprits. C'est pour ça que nous sommes frères."*

(Le Procès-Verbal, page 242)

---

(1) Solitude qui est en fait liberté et possibilité de s'identifier à tout, ce qui interdit toute sclérose du moi et ce qui permet le progrès dans le devenir de ce moi : solitude positive mais la plupart du temps inaccessible.

Bien que se disant frère des autres humains, Adam Pollo s'est cependant détaché, dans un premier temps, par sa solitude volontaire, de ses semblables. A partir de cette réflexion de solitaire, il a compris qu'il fallait mettre en question les pouvoirs, les maîtres et, en ce sens, Le Procès-Verbal annonce directement les deux autres romans que nous étudierons principalement dans le chapitre IV : romans de la solitude impossible et du contrôle de l'individu : Les Géants et La Guerre :

*"Nous avons inventé des monstres - des monstres, oui. Comme ces postes de télévision, ou ces machines à faire des glaces à l'italienne, mais nous sommes restés dans les limites de notre nature". (Le Procès-Verbal, page 243).*

Adam Pollo est encore libre, libre de vivre dans la solitude, libre d'échapper au pouvoir des "Maîtres" ; entre Le Procès-Verbal et Les Géants, la réalité que représente le mot "maîtres" a changé complètement ; dans le premier roman, les gens sont les maîtres :

*"Nous nous servons de tout, parce que nous sommes les maîtres, les seules créatures intelligentes du monde". (Le Procès-Verbal, page 243).*

Dans le deuxième roman cité, les "Maîtres", ce sont tous les objets créés par l'homme et qu'il ne contrôle plus : les rues, les immeubles, les voitures, l'électricité, etc... C'est ce qui explique le passage entre cette harangue pacifique d'Adam Pollo dans Le Procès-Verbal, au cri de révolte initial, violent, répété, qui ouvre Les Géants :

*"Je vais vous dire : libérez-vous !" (Les Géants, page 15)*

Mais alors, pourquoi se demander si la solitude volontaire n'est pas une solitude imposée ? C'est que le mot solitude recouvre deux univers différents qui correspondent à deux milieux sociaux différents. Nous considérons que les romans de Le Clézio posent le problème politique fondamental du pouvoir de l'individu dans la société fortement organisée, hiérarchisée et policée :

*A l'électricité  
de la ville*

ou bien le Pouvoir tolère une certaine solitude, qu'il peut d'ailleurs, par un jeu subtil sur les désirs de l'individu, provoquer. C'est une solitude en apparence volontaire, mais qui permet un meilleur contrôle de l'individu.

- ou bien le Pouvoir interdit toute solitude, car, pour lui, elle est synonyme de réflexion et transforme l'individu pensant en individu anonyme, dans une sorte de retour au monde animal ; c'est le monde que décrivent Aldous HUXLEY ou George ORWELL, dans les romans déjà cités dans le chapitre II. Le problème du Pouvoir, dans ce cas, c'est, puisqu'il est impossible de faire vivre chaque personne, isolée des autres (sauf dans le cas de l'enfermement en camp, en prison, dans le Goulag), de renforcer le contrôle de l'individu dans la société, de rendre sa solitude impossible.

Dans le premier cas, nous sommes dans une société libérale, de type occidental celle que décrit Le Clézio : le Pouvoir tolère la contestation, fait naître les désirs, afin de mieux contrôler l'individu.

Dans le second cas, nous sommes dans une société totalitaire, de type fasciste ou stalinienne, dans laquelle tout est surveillé, dans laquelle les individus ne connaissent pas les libertés fondamentales.

Il nous faut remarquer, et ceci est très important, que Le Clézio ne présente pas explicitement cette opposition et que l'intérêt de son oeuvre romanesque réside justement dans le fait qu'il semble vouloir montrer que les deux systèmes sont en fait de plus en plus réunis, se rejoignent finalement dans la société contemporaine hyper-technocratique. Cette vision qui fait se rejoindre deux apparents contraires, explique peut-être cet extraordinaire retour de Lalla, dans le désert, désert qui lui permet de créer une vie nouvelle.

Le Pouvoir tolère (ou provoque) la solitude volontaire d'un individu, tant que cela ne se traduit pas par une mise en question de l'essence fondamentale de la société : c'est la solitude d'Adam Pollo, dans la plus grande partie du Procès-Verbal (chapitres A à P), c'est la solitude de François Besson qui, dans Le Déluge, fait ce qu'il veut de son corps, c'est la solitude de Jeune Homme Hogan qui, dans Le livre des fuites, se déplace constamment à travers le monde, c'est la solitude particulière de Naja Naja, dans Voyages de l'autre côté, solitude du personnage qui est seul parce qu'unique, entièrement autonome, puisque Naja Naja peut s'identifier à tout et se détacher de tout.

Cette solitude de Naja Naja, le Pouvoir la rend impossible lorsqu'elle risque de le mettre en question ; c'est aussi celle d'Adam Pollo, quand il se met à haranguer la foule ; c'est la solitude anonyme dans une foule contrôlée que montre La Guerre et Les Géants.

Le Pouvoir tolère la solitude de l'ermite ; il n'admet pas la solitude du philosophe dans la cité qui, par son volontaire détachement des affaires sociales et politiques, met constamment en doute et en question cette société. (La notion de solitude est donc indissociable, dans la civilisation urbaine technologique actuelle, de la notion de liberté. Trouver la liberté, c'est apprendre à se libérer des objets, matérialisation de tous les désirs de l'individu, qui au lieu de servir les individus, les ont séparés en les empêchant de communiquer :

*"Qui sait si nous n'allons pas enfin retrouver quelque tyrannosaure, quelque cératosaure, quelque déinothérium, quelque ptérodactyle énorme, couvert de sang, contre qui nous lutterions ensemble. Quelque occasion de sacrifice et d'holocauste, qui nous fasse enfin rejoindre les mains, et prier tout bas les dieux impitoyables. Alors, il n'y aura plus de T.V., frères, ni d'arbres, ni d'animaux, ni de terre, ni de danseurs en collants ; il n'y aura que nous<sup>1</sup>, frères, pour toujours, nous les seuls".*

(Le procès-verbal, page 244).

Ce que Pollo demande à ses semblables, c'est de retrouver la parole, cette parole rendue impossible par tous les pouvoirs conjugués :

*"Apprenez à parler. Essayez, vous aussi. Même si vous n'avez rien à dire. Puisque je vous dis qu'on vous donne la parole. Pourquoi ne pas essayer, tant que vous êtes, de remplacer vos propres machines : aller, parler, de droite et de gauche. Propager la bonne parole". (page 246).*

---

1. en italiques, dans le texte de Le Clézio.

Cette bonne parole, c'est celle qui traverse du début à la fin, tel un leitmotiv, Les Géants, c'est peut-être aussi celle que recherche dans sa fuite éperdue Jeune Homme Hogan (Le livre des fuites) pendant son voyage inachevé ou Chancelade (Terra Amata) pendant toute sa vie et au-delà.

Lorsqu'il est enfermé dans sa cellule de l'hôpital psychiatrique (solitude qui lui est imposée) Adam Pollo imagine qu'il pourrait vivre dans la société mais enfermé dans sa "bulle", "tout en restant en pleine communication avec le monde" (page 261) ; Adam Pollo représente une double personnalité :

- c'est Adam, c'est-à-dire le premier homme sur la terre, homme donc différent des animaux : homme qui pense, qui est libre, autonome.
- c'est Pollo, c'est-à-dire un animal (le poulet), vivant en groupe (telles les fourmis ou les termites), sans liberté, sans libre arbitre, seul dans la foule anonyme.

L'histoire d'Adam Pollo, c'est l'histoire du passage, que refuse le Pouvoir, de Pollo à Adam. C'est l'histoire d'une solitude qu'un Pouvoir impose à un individu afin que celui-ci ne s'impose pas sa propre solitude qui lui permettra de contester ce Pouvoir.

Les autres personnages des premiers romans de Le Clézio, n'ont pas éprouvé ce mouvement : ils se situent avant ; le cas le plus typique est celui de François Besson, dans Le Déluge ; l'auteur nous présente un personnage qui n'a pas encore compris qu'il pouvait mettre en cause la société dans laquelle il vit : ce qu'il met en cause, ce qu'il torture, c'est lui-même :

Il a passé douze jours de sa vie à regarder, à marcher ; la hantise de la mort a marqué cette courte période temporelle. Finalement c'est lui-même qu'il mutile, en s'aveuglant ; cela après avoir commis un acte gratuit, que personne n'a vu ; sur le chantier du pont, il a tué un inconnu (chapitre XI) :

*"Besson s'acharne sur elle<sup>1</sup>, cognant avec la pierre sur la forme affaissée où les coups rebondissaient. Il cogna jusqu'à ce que la pierre, glissant sur une partie plus molle, s'échappe de sa main et roule sur le sol". (Le Déluge, pages 227-228)*

---

1. la silhouette noire de l'inconnu



N'est-ce pas, en quelque sorte, lui-même qu'il tue, dans la personne de cet inconnu anonyme ? Pour conserver la conscience de sa propre mise en question, il ne lui faut pas se tuer ; il faut qu'il se mutile ; cet acte n'est pas gratuit et correspond à une expiation :

*"La ville, les routes, les aérodromes bruyants, les espaces dessinés de la campagne, la montagne abrupte, les animaux quettants ou assoupis, les enfants, les femmes, tout avait mené là. C'était l'instant et le lieu choisis par les dieux pour que j'accomplisse le sacrifice expiatoire". (page 247)*

Il s'aveugle car il n'a rien trouvé à voir :

*"Besson détourna un moment la tête et chercha à voir quelque chose qui pourrait le retenir sur le monde". (page 249).*

Il se produit donc, dans l'oeuvre de Le Clézio, un continuel mouvement entre différents niveaux de solitude : possibilité pour Naja Naja d'accéder à toutes les solitudes, solitude choisie volontairement par Adam Pollo, imposée par le pouvoir au même personnage ; solitude qui correspond à une profonde et rigoureuse mise en question de l'être, pour François Besson, solitude synonyme de bonheur retrouvé pour Lalla.

Cependant ce continuel mouvement peut se ramener à un passage entre solitude volontaire (d'un individu libre, refusant l'anonymat) à une solitude imposée (par le pouvoir qui ne veut pas voir se développer la contestation) ; c'est principalement dans Les Géants et dans La Guerre que nous allons étudier cette solitude imposée par le Pouvoir, qui est en fait une solitude impossible, dans le sens où les personnages des deux romans cités ne parviennent pas à une solitude volontaire qui leur permettrait d'ébranler les fondements de la civilisation urbaine technocratique.

Nous remarquerons que, contrairement aux autres romans, La Guerre et Les Géants ne se situent pas du côté de l'individu, ne "racontent" pas l'histoire d'un individu, mais se situent du côté de la société, du Pouvoir social, et "racontent" l'histoire de plusieurs individus.

Ces individus ne possèdent pas la profondeur et la richesse psychologiques que nous trouvons chez ceux du Procès-Verbal ou de Désert.

L'accent est mis de façon plus systématique sur ce qui assaille l'individu, ce qui le prive de liberté, d'autonomie, de conscience réflexive ; ce sont les personnages de la société qu'a décrit, par exemple, George Orwell, dans 1984. Cette ville, dans laquelle évoluent Bea B. (La Guerre) ou Machines (Les Géants) est déjà, dès Le Déluge, synonyme de mort :

*"C'est la photographie de la mort, et sur elle, au-dessous d'elle, le crépuscule tragique élève un long chant silencieux, qui déroule le long de l'horizon des bandes pourpres, des rouleaux de bandes pourpres, des papiers cramoisis et rutilants, des pansements sanglants des lambeaux de drapeaux mitraillés, des tonnes d'éclairs et de furies orangées, des bombes ouvrant leurs cratères vermillon, tout ce vol majestueux où vont se réfugier les dernières effluves de la passion, de la torture et de la guerre. Maintenant, tout est ardemment immobile". (page 282)*

C'est de l'individu, pris dans cette ville, qu'il nous faut maintenant rendre compte.

CHAPITRE IV

LA SOLITUDE IMPOSSIBLE

1ère PARTIE : LE POUVOIR .....	Pages 163 à 176
2ème PARTIE : LES CONSEQUENCES DE CE POUVOIR SUR LES PERSONNAGES .....	Pages 177 à 191
3ème PARTIE : REACTIONS DU PERSONNAGE .....	Pages 192 à 207

---

CHAPITRE IV

LA SOLITUDE IMPOSSIBLE

Nous sommes donc passés, avec La Guerre et Les Géants, de l'individu relativement libre et autonome à la Société, formée d'individus dont la vie totale (besoins, loisirs, idées) est contrôlée par le Pouvoir, par "les Maîtres". La solitude que recherchaient Adam Pollo ou Jeune Homme Hogan est impossible pour eux ; ce sont des individus que le Pouvoir sépare de façon artificielle et technocratique, afin de les empêcher de trouver une solitude véritable qui finirait par les regrouper pour mettre en question ce pouvoir. Nés dans une société répressive et dictatoriale, ils sont devenus de vraies marionnettes programmées qui subissent la violence du système sodo-politique.

Le cri de libération, au début des Géants, le désir de Machines ("IL FAUT BRULER HYPERPOLIS") restent lettre-morte ; le pouvoir est partout et il empêche toute contestation.

Il s'agit donc, dans un premier temps, d'étudier, dans ces deux romans, le Pouvoir, "les Maîtres", sortes de Dieux tout puissants qui dominent complètement les individus ; puis dans un deuxième temps, de relever les conséquences de ce pouvoir sur l'individu ; enfin, dans un troisième temps d'étudier les réactions des individus : que font-ils ? agissent-ils ? le peuvent-ils ?

Bea B prend rapidement conscience que le principal but de tout pouvoir est de séparer les choses :

*"Tu sais, Monsieur X, je crois que j'ai compris maintenant ce qui me gêne, ce qui nous rend aveugles. C'est que les choses sont séparées les unes des autres." (La Guerre, page 83)*

Les choses étant séparées les unes des autres acquièrent une autonomie, une vie propre et finissent par posséder un véritable pouvoir. Tout est compartimenté, divisé, les objets, créations de l'individu, comme les individus eux-mêmes et à l'intérieur d'eux-mêmes. Essayer de lutter contre le pouvoir, c'est tenter d'établir des relations entre tout ce qui est séparé ; c'est essayer d'unir ce qui est diversifié. La Guerre, c'est la lutte sans merci entre certains individus et la multitude des choses, des objets ; c'est une lutte éternelle, qui remonte à l'aube de l'humanité et durera toujours :

*"La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi. Elle est derrière la tête, aujourd'hui, elle a ouvert sa bouche derrière la tête et elle souffle" (page 7)*

Ces premières phrases de La Guerre font appel aux dernières :

*"Quelqu'un a essayé de comprendre. Quelqu'un, un jour, a voulu savoir ce que c'était que la guerre, comment elle finirait. Quelqu'un a voulu briser les vitres, pour respirer, a voulu lancer ses mots pour trouver l'espèce de paix. Puis a disparu. Ceux qui verront la paix ne sont pas encore là, ils n'ont même pas été conçus.*

*Moi-même, je ne suis pas vraiment sûr d'être né" (page 289)*

Il n'est pas non plus inutile de rappeler que ces deux romans ont été écrits après 1968, c'est-à-dire après que diverses mises en question de la civilisation occidentale, encore appelée "société de consommation", eurent éclaté dans divers pays. "Libérez-vous" (Les Géants, page 15) fait écho à certaines inscriptions, lues sur les murs du Quartier Latin, en mai 1968 : "L'imagination au pouvoir" ou "il est interdit d'interdire".

Mais Le Clézio n'explicite jamais précisément le lieu et l'époque de ses romans ; ce qu'il recherche, c'est comprendre de façon plus générale et en même temps plus profonde, l'essence du Pouvoir, ce qui rend le Pouvoir possible et comment ce pouvoir agit. Utilisant la forme romanesque, Le Clézio se rapproche en ce sens de Michel Foucault qui cherche, lui aussi, à étudier ce qui rend telle ou telle science possible (1). Ecrites sur deux modes différents les oeuvres de ces deux auteurs sont fondamentalement parallèles, et d'ailleurs contemporaines.

---

(1) Michel FOUCAULT : L'archéologie du savoir, Gallimard, 1969  
Les mots et les choses, Gallimard, 1966

1ère PARTIE : LE POUVOIR

Le lecteur qui ouvre le livre intitulé Les Géants et, avant d'entreprendre une lecture exhaustive, se met à le feuilleter, est d'abord frappé par toutes ces réclames qui ouvrent et ferment la narration et parsèment le texte. De plus, au bas des pages complètes consacrées aux textes de réclames ou à des phrases extraites de livres concernant la mise en condition de l'individu, se trouve cette phrase, véritable cri de révolte, mais révolte qui ne débouchera sur rien (puisque les caractères d'imprimerie sont volontairement minuscules) : "il faut brûler Hyperpolis" (pages 7, 8, 9 etc...). Dès le début, le lecteur se trouve bousculé et envahi par toutes ces réclames, toutes ces phrases qui semblent l'attaquer partout à la fois ; lui ôter toute pensée personnelle, toute autonomie ; par exemple :

*"Les sujets dirigés ne seraient jamais autorisés à penser en tant qu'individus". (page 7)*

ou :

*"La foule est donc extrêmement sensible, impressionnable au plus haut point, incapable de réflexion ni de raisonnement logique". (page 8).*

Ce qui compte, ce n'est plus le développement et l'épanouissement de l'individu, mais l'utilisation maxima de l'individu dans le but d'une plus grande production de biens :

*"Alors que des progrès miraculeux ont été faits dans le domaine technique, la science de la machination humaine a été lamentablement négligée". (page 323).*

Ce que la société demande, c'est :

*"L'homme fait sur commande, prêt à se donner tout entier à l'élaboration d'un grand avenir industriel". (page 323, suite de la même citation de Diesel Power).*

Le Pouvoir, pour Le Clézio, ce n'est pas un groupe de militaires qui a pris la tête de l'Etat et instauré une dictature ; le pouvoir c'est tout ce qui entrave la liberté et le développement de l'individu : ce sont les mots, les machines, la ville tentaculaire, les objets que l'individu ne peut plus contrôler ; c'est aussi tout ce qui ne se voit pas : les ondes de la radio ou de la télévision, l'électricité. Le Pouvoir se trouve dans les quelques millièmes de seconde, temps de l'éclair, qui contiennent deux pages de programme d'un ordinateur :

de :     "real     a, b, c, D min ( $\uparrow 2 = c - b \uparrow 2 a$  at time"  
          (page 174 bis)

à :     "end  
                  end  
                  end of programme ; "     (page 175 bis).

Le Pouvoir, c'est le langage :

*"Le seul langage,  
tandis que les hommes trébuchent et tombent".*     (page 175)

Dès qu'elle entre dans Hyperpolis, pour retrouver son amie, la jeune fille Tranquilité (1) est assaillie, attaquée par tous les signes : lumières, couleurs, mots :

*"Les couleurs vives entraînent en elle ..."*     (page 46)

*"Il y avait tellement de lumière, tellement d'énergie, partout,  
tellement de couleurs, de formes, de bruits, d'odeurs que les  
gens n'existaient pas".*     (page 47)

*"Il y avait tant de pièges et d'obstacles...."*     (page 47)

*"Il y avait tant de portes et de corridors..."*     (page 47)

---

(1) Rappelons que Le Clézio écrit "Tranquilité" avec un seul L

*"Il y avait tant d'éclairs qui striaient l'atmosphère..."*

(page 48)

*"Il y avait tellement de mots aussi, tout le long de l'allée. Tranquilité ne les lisait pas vraiment, mais ils étaient là. Ils entraient dans ses yeux en diagonale, et ils s'installaient au fond d'elle, et alors ils parlaient". (page 48).*

Ce qui est significatif, dans ces quelques phrases, c'est que Tranquilité, qui entre dans l'hypermarché d'Hyperpolis (endroit conçu au départ pour aider les gens à acheter ce dont ils ont besoin), se trouve dans la position de quelqu'un qui arriverait sur un champ de bataille, pendant le combat ; elle est assaillie de toutes parts, au hasard de ses déplacements ; ce qui devrait lui servir de signes, de repères dans cet immense hypermarché, pénètre en elle (sans qu'elle le demande et sans qu'elle en ait vraiment conscience), comme les soldats ennemis se précipitant sur un soldat égaré, lors d'un combat. Sans l'avoir voulu, elle se trouve marquée, imprégnée par les mots qui pénètrent et s'installent, comme des parasites sur un être vivant, "au fond d'elle", dans son inconscient, pourrions-nous ajouter. La jeune fille Tranquilité est obligée de subir tous ces assauts, mais elle ne peut en découvrir l'origine :

*"Où étaient-ils, les maîtres ? La jeune fille voulait les apercevoir. Elle cherchait leurs noms et leurs visages, au milieu de ce désordre anonyme". (page 49)*

Ce qui l'inquiète le plus, ce qui rend sa situation plus tragique, c'est qu'elle sent la présence des Maîtres, sans savoir où ils sont :

*"C'était terrible de sentir leur présence, sans savoir où ils étaient. C'était plus terrible encore que d'être seul dans une chambre, dans le noir..." (page 50).*

Tous les mots, écrits en grosses lettres clignotantes ou dits dans des haut-parleurs, exercent un pouvoir sans contestation possible sur les gens qui se déplacent, foule anonyme, dans Hyperpolis :



*"La masse anonyme, compacte, n'avait plus de vie, de passé, ni de parole. Elle coulait le long des rainures, elle ouvrait les portes, elle montait le long des rampes et des escaliers roulants. Elle achetait, mangeait, buvait, fumait, comme cela, selon les ordres d'Hyperpolis."(page 51).*

Les gens semblent obéir aveuglément aux ordres lancés, au commandement invisible. Le pouvoir des mots est tel que les individus obéissent si facilement à leurs ordres, qu'ils oublient complètement ce qu'ils représentent ; la page 54, consacrée à des réclames, propose aussi cette phrase caractéristique de Gérard Stahl :

*"Les gens sont extraordinairement fidèles à leur marque de cigarettes, et cependant lors des tests, ils ne sont pas capables de les distinguer d'autres marques. Ils fument donc vraiment une image".*

Les mots sont donc les armes des "Maîtres du langage (page 131) ; ces maîtres connaissent toutes leurs armes, savent quels mots doivent être prononcés pour envahir l'âme, pour détruire, pour humilier ; comme les armes, chaque mot usé est remplacé par un nouveau mot, prêt au combat. Tous ces mots pénètrent dans l'esprit de l'individu, l'anesthésient et l'empêchent de penser par lui-même :

*"Les Maîtres du langage ne veulent pas des pensées de leurs esclaves. Si les pensées apparaissaient, peut-être qu'elles détruiraient l'empire des mots, facilement, avec leur silence absolu". (page 133).*

Le narrateur, au début du roman, alors qu'il s'adresse au lecteur et que les personnages n'ont pas encore été introduits, cherche déjà à arrêter le pouvoir des mots :

*"On vous a donné les mots pour obéir, les mots pour asservir, les mots pour écrire des poèmes et des philosophies d'esclaves. Il est temps d'armer les mots. Armez-les, et lancez-les contre les murs. Peut-être qu'ils pourront aller jusque de l'autre côté." (page 17)*

Les mots ne sont pas les seules armes du pouvoir ; celui-ci s'est insinué aussi dans les choses, dans les objets ; créés primitivement pour aider l'être humain, ils se sont retournés contre lui et le menacent ; traverser la ville est une entreprise périlleuse : l'accident et la mort guettent tout le monde, partout ; la violence et l'agressivité des choses se sont encore accentuées parce que, ce qui est attaqué, l'être humain, ne présente qu'un "corps de chair tendre" (page 84) ; le combat est, au départ, inégal :

*"La rue était hérissée de dards, d'ongles et de crocs où brillaient les féroces étincelles de lumière, et il fallait se glisser entre eux, en les évitant de justesse, avec de petits coups de volant". (page 84)*

Les objets en métal, en pierre, sont durs ; ils sont les plus forts ; ils ne connaissent pas la douleur ; ils ne connaissent pas la mort ; ils ont été conçus et fabriqués et depuis, ils sont là :

*"Ils n'ont peur ni du temps, ni de l'espace" (page 179)*

Ils possèdent le pouvoir absolu ; ils possèdent la durée absolue :

*"Les hommes ont peur des objets, parce qu'ils savent qu'ils leur survivront. Ils regardent n'importe quel verre, sur une table, debout, plein jusqu'à la moitié d'eau blanche. Et ils savent que le verre va durer cent cinquante mille ans". (page 180).*

Parmi les objets, il en est certains qui, à la fois, fascinent et provoquent la mort : ce sont les machines qui, une fois créées, vivent leur vie autonome, sans douleur, sans sentiment ; elles fonctionnent sans arrêt, sans fatigue ; tel ce bulldozer :

*"Il est du monde des insectes rouges qui détruisent les murs des maisons trop vieilles... Quand on le regarde, ainsi, au bord du chantier, on ne voit plus le monde des hommes, ni leurs villes, on ne sait plus leurs pensées ni leurs paroles. Il n'y a plus de langage tout à coup". (page 183).*

De même Bea B explique à Monsieur X, comment elle est fascinée par un objet en apparence anodin : l'ampoule électrique ; elle a envie de pénétrer cette ampoule (qui représente la perfection et l'éternité), afin d'accéder à une sorte de sérénité supérieure :

*"Ampoule électrique, ampoule électrique, sauve-moi ! Viens à mon aide. Permits que j'entre dans ta sphère de silence..."*  
(La Guerre, page 80).

Tout se passe comme si le personnage, ne voulant pas devenir la victime de l'objet, devait le pénétrer, s'identifier à lui ; c'est ce que traduit, par exemple, ce mythe de la conduite intérieure noire (page 193) ; c'est une voiture qui parcourt, sans bruit, les rues de la ville et se met à écraser tous ceux qu'elle rencontre ; un jour Bea B est invitée à monter dans cette voiture ; elle devient ainsi invincible et, avec les occupants du véhicule, se met à jouer à ce jeu de la mort :

*"A l'intérieur de la voiture qui filait sur l'autoroute, il y avait maintenant une intensité étrange, une tension électrique peut-être, ou bien une haine".* (La Guerre, page 213)

La voiture sort de l'autoroute et prend en chasse un homme seul qui se trouve sur une route ; en un éclair, elle vient le frapper et poursuit sa route :

*"Cela se passait en ce temps-là, pendant la guerre anonyme, quand les gens prenaient leurs voitures pour partir dans la nuit à la chasse à l'homme"* (page 216).

Pendant cet instant, Bea B s'est retrouvée du côté des Maîtres. Elle s'est identifiée à cet objet tout puissant, fascinant, qui joue à donner la mort.

Le Pouvoir n'est pas, cependant, uniquement caché dans des objets visibles par les hommes ; les Maîtres possèdent un langage impitoyable, dont les mots sont prononcés si vite que les hommes n'ont pas le temps de les écouter ;

ils n'ont pas le temps de réagir et sont touchés jusqu'au plus profond d'eux-mêmes : ce langage des Maîtres c'est l'électricité ; elle est partout à la fois, obéit immédiatement à l'ordre qui lui est donné, se déplace à une vitesse qui ne peut être ramenée à aucune des vitesses connues par l'homme ; c'est elle qui, dans la nuit, permet aux lettres des mots, d'acquiescer une vie, cachée dans les tubes des néons ; l'électricité, c'est à la fois l'arme et l'outil :

*"Le langage des Maîtres est impitoyable. Il ne connaît pas la pitié, ni rien de ce genre. Il n'aime pas, il ne cherche pas à aimer. Il traverse la cuirasse de la peau et va jusqu'aux organes, il va jusqu'au cerveau et il fait éclater ses ordres".*  
(Les Géants, page 162)

L'électricité, langage des Maîtres, leur permet de communiquer leurs ordres à travers le monde, partout à la fois ; grâce à elle, le système des sociétés multinationales qui possèdent des succursales partout dans le monde, peut fonctionner instantanément :

*"Leurs paroles vont d'une ville à l'autre, d'un continent à l'autre. Il y a des mots comme BAYER, PHILIPS, HITACHI qui vont jusqu'aux confins du monde, et laissent leurs traces".*  
(page 163).

Grâce aux télécopieurs, les ordres d'achat, de vente (entre les sociétés que possèdent les Maîtres) sont donnés ; cela devient un système complètement abstrait, extérieur à la majorité de la population, qui commande le Monde. Le langage des Maîtres :

*"est un langage qui dévore des informations et donne des ordres".*  
(page 165)

L'électricité, c'est la toute-puissance cachée ; rappelons que le roman de Le Clézio, Les Géants, possède un double titre ; le premier est le signe qui représente d'habitude la présence de l'électricité (sur les lignes de haute tension, sur les transformateurs, etc...) :



Le deuxième titre, c'est le mot lui-même, LES GEANTS.

Cela montre que, pour l'auteur, l'électricité est l'arme absolue, le Pouvoir absolu ; les hommes croient l'avoir inventée avec des turbines, mais elle était déjà là, bien avant eux, dans le ciel, dans l'éclair, dans le volcan ; puis elle a conquis la ville, les routes, les maisons, tout ce que l'homme a créé :

*"Les hommes croient qu'ils l'ont inventée, avec leurs bouts d'ambre, leurs aimants, leurs catalyseurs. Mais c'est plutôt elle qui a inventé les hommes. Elle était là, au début, tout à fait au début, quand la terre n'était qu'une flaque de boue. Elle habitait dans les nuages, elle traçait son réseau fulgurant dans le ciel. Elle frappait au hasard, et chaque fois qu'elle touchait l'eau il y avait un drôle de nuage de vapeur soufrée qui montait dans l'air". (page 196).*

Dans un premier temps, les hommes ont vu qu'ils la domestiquaient, qu'ils la dirigeaient où ils le voulaient, grâce aux fils, aux accumulateurs ; ils la conduisaient partout où ils en avaient besoin ; en réalité, c'est l'électricité qui, tel l'animal qui guette sa proie, va où elle veut et bondit, quand elle le peut, sur le premier humain qu'elle rencontre. Tous ces fils :

*"sont terribles à voir. Ils courent à travers la terre, au-dessus, ou en-dessous, dans leurs gangues de caoutchouc, tout gonflés de vie". (page 197).*

L'électricité, c'est la mort ; c'est l'arme qui sert à faire fonctionner la machine à détecter les mensonges, utilisée contre Bea B<sup>1</sup>. C'est elle qui fait fonctionner la chaise électrique, qui tue le condamné, sans blessure apparente, sans sang qui coule. Elle permet aux Maîtres de posséder le pouvoir absolu sur les hommes ; elle façonne leurs désirs en permettant le fonctionnement de la radio, de la télévision, des caméras qui surveillent ou des micros qui écoutent les gens dans Hyperpolis.

---

1. cf Chapitre II - 2<sup>e</sup> partie : Les dialogues.

Même le cerveau de l'individu fonctionne grâce à des ordres électriques :

*"Les désirs des hommes sont liés au transformateur. Qui invente ? Qui dit quelque chose ? Les hommes croient que c'est eux, mais ce n'est pas vrai. C'est seulement l'usine électrogène qui émet ses ordres pour les cerveaux de filaments de tungstène". (page 205)*

A cause d'elle, sur la terre, c'est le règne de la haine et de la peur. Grâce à elle, le pouvoir des Maîtres, donc leur pensée, est tout-puissant ; les Maîtres inventent tout : les passions, les désirs, les plaisirs, etc... Les hommes se croient libres de désirer, d'être heureux, mais ils sont les jouets des Maîtres, qui les manipulent et les dirigent dans leurs filets, dans le labyrinthe qu'ils ont tissé dans la ville.

Il est à peu près impossible d'échapper à son pouvoir, à son omniprésence ; elle permet le fonctionnement des microphones, dissimulés partout où deux personnes pourraient se rencontrer et parler ; lorsque la jeune fille Tranquilité se rend compte que Machines veut lui parler, elle lui fait comprendre qu'il doit se taire et se met à communiquer avec lui par l'écriture :

*"Elle écrivit :*

*Mon amie m'a dit qu'une fois elle avait trouvé un micro dans la lampe". (page 261)*

Le micro caché, l'enregistrement, l'écoute des lignes téléphoniques sont des procédés d'espionnage caractéristiques dans les sociétés totalitaires ; mais, comme le montre Le Clézio, ce même procédé n'est-il pas utilisé, sous couvert de surveillance de l'individu et de sécurité, dans les villes occidentales : mise sous contrôle télévisé des magasins, des rues fréquentées, des parties d'autoroutes qui traversent les agglomérations.

Le Pouvoir des Maîtres, dans Hyperpolis, est sans limites : tous les appareils qui fonctionnent par l'électricité, peuvent tout savoir, tout connaître, tout enregistrer ; lors de l'interrogatoire de la jeune fille Tranquilité par l'homme Hague, celui-ci lui vante les mérites de l'appareil à détecter les mensonges, appareil qui ne se trompe jamais :

7

*"L'appareil dit que vous mentez, et l'appareil ne se trompe jamais ! Je sais tout depuis le commencement. Nous savons tout de vous. Tout ce qui se passe ici, c'est nous qui le faisons. Vos pensées, vos idées, vos amis, vos aventures, vos désirs, tout cela est à nous tout cela appartient à Hyperpolis".*

(page 285).

Par l'électricité, le Pouvoir possède à la fois le moyen de contrôler les individus, de les espionner, mais aussi de les torturer en envoyant par les électrodes placées sur le corps, des charges de plus en plus fortes, et finalement de les tuer, lorsque la charge est portée à une certaine intensité ; et tout ce pouvoir est invisible ; il peut être commandé à distance par une autre machine qui, elle aussi , peut être programmée à distance, et cela indéfiniment, uniquement grâce à l'électricité.

Si l'auteur insiste autant sur l'électricité, c'est qu'il veut faire ressortir le rapport entre ce pouvoir qui agit de façon invisible et le pouvoir, tout aussi invisible, qui s'exerce sur les individus dans la société technologique occidentale actuelle. Le pouvoir peut se manifester de façon beaucoup plus simple, mais cela n'intéresse pas Le Clézio, car c'est justement trop simple et trop visible, dans les pays qui sont soumis à un régime dictatorial ; le pouvoir est entre les mains d'un groupe de militaires qui prend justement plaisir à se faire applaudir par la foule, qui fait se développer un certain culte de la personnalité ; une milice prête à tout est chargée de faire respecter l'ordre, de traquer les opposants ; c'est en quelque sorte, une forme primitive du pouvoir ; il ne s'agit pas de transformer l'individu, mais seulement de lui faire comprendre par la force qu'il ne doit pas être un opposant ; tout différent est le pouvoir décrit par Le Clézio dans Les Géants ou dans La Guerre ; cette fois, il s'agit d'un pouvoir que les individus ne connaissent que par ses effets ; nul ne sait qui est à la tête de cette ville d'Hyperpolis ; il se manifeste en outre de façon insidieuse, sans que les individus en aient vraiment conscience ; c'est le pouvoir déjà décrit par Orwell dans 1984 ; les individus ne peuvent plus se sentir libres car, partout, quelque chose (ou quelqu'un) peut les espionner. Ce pouvoir constitue en fait une sorte de conditionnement : il s'agit de provoquer les désirs des individus afin, par la suite, de mieux les connaître et de mieux les contrôler.

Ce n'est pas un hasard si le texte mis en exergue au chapitre qui évoque le conditionnement et la liberté impossible de l'individu (chapitre pages 88 à 94 de La Guerre) est un texte d'Ivan Pavlov, dont on sait qu'il a étudié les réflexes conditionnés chez les animaux. Lorsque la jeune fille est lâchée dans les rues de la ville :

*"Simplement, son corps est devenu une machine folle aux pieds qui galopent sur l'avenue de ciment". (La Guerre, page 89)*

Les individus savent qu'il existe un pouvoir omniprésent parce qu'ils peuvent en repérer quelques signes apparents :

*"Sur leurs écrans gris, les maudits maîtres devaient regarder les mouvements des insectes au sol, et les yeux électroniques devaient en calculer le nombre ...*

*Et dans le ciel les hélicoptères passaient, et ils photographiaient les caravanes d'hommes, et derrière les paravents, les caméras surveillaient les mains et les visages, sans répit, sans pitié.*

*Jamais il n'y avait eu tant de haine ... C'était la haine des maudits, ceux qui avaient décidé de vaincre les peuples d'insectes, d'être maîtres de leur vie". (Les Géants, page 60)*

Ces quelques signes apparents (microphones, oeil de la caméra) renvoient vers l'inconnu ; nul ne sait qui centralise les données, les photographies ; le personnage, dans Les Géants ou dans La Guerre, ne rencontre jamais quelqu'un qui travaille dans ce que le lecteur suppose être les bureaux du Pouvoir ; à plus forte raison, le personnage (à l'exception de la jeune fille Tranquilité, interrogée par Monsieur Hague dans Les Géants) ne rencontre jamais un représentant du pouvoir ; les fonctionnaires du pouvoir, les policiers, ne sont presque jamais reconnaissables car ils sont déguisés. Bogo le Muet ne les aime pas, pour cette raison ; c'est ce petit garçon qui passe une grande partie de son temps à errer sur les parkings d'Hyperpolis. A partir du moment où le policier est déguisé, chaque personne peut être vue par les autres comme si elle était un policier ; par exemple les ouvriers qui travaillent sur les routes :



*"Ils faisaient semblant de creuser des trous dans le goudron, avec des marteaux-piqueurs, puis de les reboucher après. Mais leurs yeux étaient fendus sur les côtés, car ils épiaient tout le temps". (page 229, Les Géants).*

Le Pouvoir, dans Hyperpolis, a favorisé un système, caractéristique de certains pays à régime dictatorial, de délation : chacun finit par douter de son voisin ; même l'ami est peut-être un espion, un représentant du pouvoir.

Dans ces conditions, le personnage peut aussi douter de lui-même ; le pouvoir est peut-être en lui, dans sa conscience et c'est ce qui explique la réaction de certains personnages, Machines par exemple, devant les miroirs ; le miroir, c'est l'objet qui peut ou bien ne renvoyer que l'image qui est face à lui (donc il n'a pas d'au-delà, il n'y a rien de l'autre côté du miroir) ou bien (surtout si le lecteur a lu 1984 et vu ce qu'était le télécran) qui peut cacher un système électronique qui enregistre ce qui se passe devant lui et, en ce sens, est assimilable à un grand oeil rectangulaire d'une immense caméra. Le grand miroir, dans Hyperpolis, a peut-être toujours été là :

*"C'est peut-être par lui qu'on a commencé à construire le baraquement d'Hyperpolis". (Les Géants, page 253).*

Il donne constamment l'impression qu'on est espionné, et l'image du personnage finit par devenir l'espion du personnage lui-même. C'est un objet froid, neutre, qui représente une arme redoutable car, à cause de lui, l'individu se met à douter de lui-même :

*"Le jeune homme appelé Machines avait très peur du miroir, c'est cela la vérité". (page 257).*

Le miroir finit par faire perdre l'identité des personnages ; ils ne savent plus de quel côté du miroir ils se trouvent ; c'est un autre objet inventé par le pouvoir pour diviser et détruire la conscience :

*"Au centre de la terre, il y a le baraquement et le dôme de l'Hyperpolis. Encore plus au centre, il y a la cellule, le lit à une place, et le miroir. Mais le miroir ne reflète pas le monde. Il ne reflète qu'un autre miroir. Les miroirs sont ainsi : ils ne servent qu'à créer d'autres miroirs. On est là, allongé devant lui, sans vêtements, homme et femme enlacés si étroitement qu'ils ressemblent à un fœtus double. Puis, petit à petit, on ne sait plus où on est. A droite, ou à gauche du miroir ?" (page 263).*

Le miroir est cruel et c'est lui qui dénonce au pouvoir Machines et la jeune fille Tranquilité ; de l'autre côté du miroir se trouvent les hommes du pouvoir qui ont assisté à la rencontre entre ces deux personnages et qui ont compris la phrase de Machines :

*"ALORS JE FERAI BRULER HYPERPOLIS" (page 263)*

D'un côté, le miroir annihile la conscience de l'individu, de l'autre côté il espionne :

*"Ce qui est terrible, ce n'est pas la conscience, c'est ce qu'il y a derrière. Ce qui fait peur et qui blesse, ce ne sont pas les lunettes, ni les miroirs, c'est ce qu'il y a de l'autre côté". (page 265).*

Aussitôt après, la jeune fille Tranquilité est conduite, sous la direction d'un "homme au complet gris-fer" (page 267) dans le coeur d'Hyperpolis de pour subir l'interrogatoire avec la machine à détecter les mensonges de Monsieur Hague. Le miroir, c'est peut-être ce qui permet d'établir un rapport entre le monde intérieur de l'individu (son inconscient tout comme sa conscience) et le monde extérieur que l'individu a créé. Le monde extérieur n'est peut-être que le monde intérieur (à l'individu), vu comme dans un miroir ; un objet créé représente quelque chose de l'inconscient de l'homme. La structure du monde extérieur (que ce soit un objet, ou une ville, ou un supermarché) correspond peut-être à la structure du monde intérieur à l'individu (son cerveau, son inconscient).

Le problème vient de ce que (et nous allons en parler dans la 3ème partie), l'individu peut ne pas accepter de se reconnaître (comme dans un miroir), dans cette image matérielle extérieure. Fuir le monde extérieur, c'est se fuir soi-même.

L'individu dans la société urbaine (le personnage dans le supermarché d'Hyperpolis) se trouve soumis à un Pouvoir extraordinaire :

- ce pouvoir n'est visible que par certains de ses signes (micros, oeil de caméra, etc...)
- il est situé hors du temps et hors de l'espace : personne ne sait où se trouve son centre, son cerveau principal ; peut-être a-t-il toujours existé.
- il rend toute conscience réflexive impossible : toute solitude propice au recueillement ou à la réflexion, impossible.
- paradoxalement, il permet et renforce une autre forme de solitude : la solitude de l'individu dans la foule, dans le corps social parce qu'il sert à contrôler tout ce que font les individus.
- il utilise l'un des objets les plus redoutables : le miroir ; à l'origine, il permet la représentation de soi, sa prise de conscience ; mais, dans Hyperpolis, il sert au contraire à désintégrer le personnage, à lui ôter toute identité véritable.

Nous allons étudier, dans la 2ème partie, les conséquences de ce pouvoir sur les personnages d'Hyperpolis ou sur les personnages de la ville qu'habite Bea B. (1)

---

(1) respectivement : Les Géants et La Guerre

2ème PARTIE : CONSEQUENCES DE CE POUVOIR  
SUR LES PERSONNAGES

Rappelons tout d'abord que, dans Les Géants, les personnages principaux sont :

- un jeune homme Machines	chapitres pages 137 à 146
	pages 179 à 193
	pages 209 à 221
	pages 253 à 265
	pages 301 à 315
- le petit garçon Bogó le Muet	chapitres pages 35 à 42
	pages 71 à 80
	pages 101 à 109
	pages 149 à 159
	pages 229 à 234
	pages 287 à 297
pages 301 à 315	
- la jeune fille Tranquilité (et son amie)	chapitres pages 45 à 61
	pages 83 à 92
	pages 111 à 119
	pages 253 à 265
	pages 267 à 286
pages 301 à 315	

Nous remarquerons que seul, le chapitre final (pages 301 à 315) présente les trois personnages en même temps ; auparavant chaque personnage vit sa vie propre ; il faut attendre le chapitre de la page 253 à 265 pour assister à la rencontre entre Machines et Tranquilité (chapitre qui précède l'interrogatoire de Tranquilité par Monsieur Hague). Dans le chapitre final, deux autres personnages se trouvent aussi réunis aux autres : le lecteur et le narrateur. Tout comme les personnages ont éprouvé le pouvoir, depuis le début du roman, il semble que leur devenir paraît se diluer complètement et le lecteur n'est pas très sûr de ce qu'ils deviennent :

- Bogo le Muet, celui qui a décidé un jour de ne plus parler et qui a quitté le domicile familial, ne traîne plus sur les parkings d'Hyperpolis ; il cherche maintenant à lire *"ce qui était écrit dans le ciel"* (page 301)

*"C'est pour cela qu'il était assis tout le temps sur la plage, pas loin de l'estuaire du petit fleuve".* (page 301)

Et un peu plus loin :

*"Quelquefois, on voit un petit garçon muet assis sur un tas de cailloux, à la plage, pas loin de l'estuaire du fleuve..."*

- La jeune fille Tranquilité, après l'interrogatoire, a perdu son identité, son nom :

*"La jeune fille qui ne se nomme plus Tranquilité écrit des poèmes pour son amie..."* (page 309)

- le jeune homme Machines cherche à se mutiler avec un miroir :

*"Avec le tranchant du miroir, lentement, il incise ses deux joues au-dessous des yeux"* (page 314)

Il s'est produit un changement dans ces trois personnages, durant cette période de leur vie dans Hyperpolis. Alors que le reste des personnages (c'est-à-dire la foule anonyme) est présentée de façon diffuse, comme si elle avait toujours été là et pour l'éternité, les trois personnages principaux ont acquis, au cours du récit, un destin : ils ne sont plus les mêmes lorsque le roman se termine. Ils semblent avoir tenté de faire ce que Lalla, dans Désert, ou Naja Naja, dans Voyages de l'autre côté, ont fait et réussi. Le Pouvoir s'est emparé d'eux, comme il s'est emparé de tous les habitants de la ville d'Hyperpolis, mais ils ont réussi à repérer une fissure, une mince brèche, par laquelle ils vont essayer d'accéder à un état nouveau : ils sont peut-être les "Géants" qui savent comment ébranler le pouvoir :

"Comment savoir ? Comment savoir qui<sup>1</sup> est le géant ?"

- le petit garçon muet :

*"et si c'était lui le géant ? Ou bien dans un magasin blanc, une jeune fille qui vous regarde avec ses yeux cernés, et on se dit : si c'était elle ? Et on voit aussi un homme habillé avec un survêtement blanc, en train de pousser une caravane de chariots métalliques, et on pense : si c'était lui". (page 303)*

Grâce à eux, le lecteur comprend ce qu'est la solitude impossible dans la ville d'Hyperpolis. Le Pouvoir, dans la société technologique et technocratique actuelle agit sur les individus, les empêche de penser seuls, mais les insère dans une sorte de solitude sociale, afin de mieux les contrôler.

Dans La Guerre, les deux personnages principaux sont Bea B et Monsieur X.

Contrairement à ce qui se passe pour Bogo le Muet et la jeune fille Tranquillité, le nom de Bea B n'est pas immédiatement donné ; l'auteur évoque d'abord "une jeune fille" (pages 10, 14, 15 et 16) ; fait assez rare dans l'oeuvre romanesque, il décrit cette jeune fille (en effet, les personnages principaux sont rarement décrits ; le lecteur peut laisser libre cours à son imagination dans sa représentation physique de ces personnages) ; la description conduit finalement à la recherche d'une identité, d'un nom :

*"Y a-t-il, c'est cela la question, la vraie question : y a-t-il une jeune fille, une seule, qui s'appelle Bea, ou Eva, ou Djemia, et qui n'ait pas connu la guerre ?" (La Guerre, page 19).*

Et comme souvent chez le Clézio, le nom du personnage n'est pas innocent : Bea B fait penser immédiatement à l'expression "B-A-Ba" que l'on emploie couramment lorsqu'on apprend les premiers rudiments d'une science ou d'un art ; le choix entre Bea B et Eva indique bien que le personnage est situé au départ de quelque chose, en premier. Eva rappelle bien évidemment Eve et, par un retour en arrière, Adam, dans Le Procès-Verbal ; Le Clézio a mis en scène le premier couple de l'humanité en l'intégrant dans notre civilisation moderne. Bea B est donc, en quelque sorte, le premier personnage qui va ressentir ce qu'est la guerre, qui va essayer de comprendre et non plus, comme la foule anonyme, de subir.

---

1. en italiques dans le texte de Le Clézio.

Elle rencontre souvent Monsieur X, dont nous pouvons aussi interroger la lettre qui lui sert de nom ; dans le langage mathématique, la lettre X représente l'inconnue ; ce que l'on doit trouver en résolvant une équation ; mais dans le langage scientifique, la lettre X désigne les rayons : rayons qui permettent de voir à l'intérieur, lors d'une radiographie, mais en même temps, de donner la mort ; une trop forte dose de rayons X tue les cellules. Or Monsieur X est le personnage (et en ce sens, il rappelle Adam Pollo qui harangue la foule dans Le Procès-Verbal) qui radiographie la ville et la guerre ; il se lance dans une sorte de prophétie en présence de Bea B ; cette prophétie est une vision d'apocalypse, de destruction ; c'est une "malédiction" (page 317).

Que devient Bea B ? Elle va être pénétrée du besoin violent de fuir, tel le rayon X qui transperce tout ce qu'il peut ; mais en réalité son devenir reste fermé ; un instant elle semble être devenue un nouveau personnage qui possède le même pouvoir que celui de Monsieur X :

*"Ce sont les yeux qui seront libres les premiers.*

*Paix.*

*Bea X" (page 256)*

Après avoir accédé à une sorte de conscience aiguë de la nature profonde du pouvoir et des signes de la guerre, grâce à Monsieur X, conscience qui n'a duré que le temps d'un éclair, Bea B retrouve son état de personnage, ordinaire, dans le sens où elle reste mêlée à la foule anonyme ; elle disparaît dans cet endroit qui symbolise et condense tous les signes de la guerre : les galeries du métro :

*"La jeune fille qui s'appelait Bea B a disparu. On l'a perdue de vue, comme ça, sans s'en rendre compte, un beau jour. Elle a fondu à l'intérieur de la foule, et pas moyen de savoir ce qu'elle est devenue". (page 275)*

Et telle Naja Naja dans Voyages de l'autre côté, elle a gardé la possibilité de se métamorphoser ; elle se déguise et change de nom :

*"Mais on ne la retrouverait pas car elle se cache.  
 Elle a appris à se méfier des regards, elle a beaucoup  
 de déguisements pour tromper ses poursuivants ... Elle a  
 des quantités de noms pour disparaître..." (page 276)*

Mais elle reste bien loin d'acquérir le pouvoir de Naja Naja : Bea B disparaît donc dans les galeries du métro : galeries servant à la fois à recevoir les rames du métro et à accueillir les gens en cas de guerre atomique, mais si la galerie venait à s'effondrer, plus personne n'entendrait parler des gens enfouis sous les décombres ; la vie mécanisée, à la surface, continuerait :

*"C'est comme cela qu'on disparaît. Loin sous la terre, enseveli sous les tonnes de rochers et de boue, perdu dans le dédale inconnu, on n'a plus de nom, plus de pensée ni d'âme, plus rien". (page 282)*

Même s'ils parviennent quelquefois à un état de compréhension lucide et critique de la société urbaine contemporaine, même s'ils cherchent à s'installer dans une certaine solitude volontaire (propre à la réflexion), les personnages principaux, que nous avons cités, de La Guerre et des Géants n'ont pas la possibilité et le pouvoir de s'opposer aux Maîtres ; ils n'ont pas l'épaisseur psychologique des autres personnages, tels qu'Adam Pollo, Chancelade ou Lalla ; il nous semble qu'ils se diluent et disparaissent au fur et à mesure que le lecteur se rapproche de la fin du roman ; ils ressemblent plus à des esquisses de personnages, des possibles ou à des personnages qui ne parviennent pas à sortir de la masse anonyme et à exister pleinement à cause de la guerre universelle et de la toute-puissance des pouvoirs. Ils sont, en quelque sorte, des éclairs qui viennent soudainement frapper un mur mais laissent la ville intacte.

La Guerre et Les Géants sont les romans de la solitude impossible ; solitude rendue impossible à cause de la violence latente du monde (de la ville, des objets) et à cause de l'omniprésence des Maîtres qui exercent leur pouvoir à tous les niveaux des besoins de l'individu ;



ce sont en même temps les romans de la solitude imposée : les pouvoirs imposent une certaine solitude aux individus, à l'intérieur de la société, comme nous l'avons vu dans la 1ère partie de ce chapitre, afin de mieux les surveiller. Nous pouvons remarquer aussi que ce sont les deux romans (et particulièrement La Guerre) qui présentent le plus grand nombre d'occurrences des mots : solitude, seul.

Le premier chapitre de La Guerre (pages 7 à 22) est un poignant appel à la solitude, appel que la suite du roman ne fera qu'amplifier :

*"Il n'y a plus de solitude. Il n'y a plus de refus orgueilleux. La guerre vivante les a anéantis, facilement, d'un coup de sa lumière. Comment pourrait-on dire non, même l'écrire ainsi :*

N O N

*quand tout, autour de soi, au fond de soi, tout le temps, affirme ?" (pages 8-9)*

Tout comme l'exclamation "Libérez-vous !" joue le rôle d'un leitmotiv dans Les Géants, ce sont des expressions telles que "il n'y a plus de solitude" (page 8) qui jouent ce rôle dans La Guerre. La solitude perdue se traduit par le fait que l'individu ne peut plus se comprendre lui-même ; cette solitude qui permet la compréhension de l'être a été anéantie par la guerre : le moi ne peut plus être lui-même car il est constamment sollicité et assailli par des corps étrangers.

*"Être seul, c'était tenter de comprendre" (La Guerre, page 12)*

Cet imparfait est riche de sens car il signifie que dans la ville où se situe l'action, où vit Bea B, avant, tout était simple, compréhensible ; mais il renvoie en même temps aux romans antérieurs ; par exemple, dans Le Procès-Verbal, la solitude d'Adam Pollo lui a procuré un recul par rapport au monde environnant et lui a permis d'essayer de comprendre la condition de ses semblables dans la ville moderne ; nous pouvons dire que, pour Pollo, être seul, c'est tenter de comprendre. Il est trop tard pour les personnages de La Guerre ou des Géants ; tenter de comprendre est pratiquement impossible quand la guerre s'est répandue partout et que les pouvoirs s'exercent à tous les niveaux.

La solitude que recherche Bea B, c'est aussi la solitude de la différence, par opposition de la solitude indifférente de l'individu dans la société : être différent, c'est refuser les moules, les pouvoirs, c'est sortir de la multitude pour acquérir l'unicité :

*"Etre seul. Etre l'unique. Etre celui qui est, indéfiniment. Cela, c'était la paix. Mais aujourd'hui, par le crâne ouvert, est sortie l'âme."* (page 13)

Essayer de parvenir à la solitude, c'est essayer de rompre avec les désirs extérieurs, suscités par la société de production et de consommation ; c'est reconquérir un moi qui s'est volatilisé dans l'abondance des objets, des choses, des représentations fictives que procure le monde extérieur. A partir du moment où l'autre considère que la guerre est tout autant extérieure et intérieure à l'individu, nous comprenons mieux qu'il s'agit d'une oeuvre qui, malgré sa publication sous la forme de romans ou nouvelles, ou essais divers, constitue une unique interrogation sur l'être : comment sauver l'individu, dans une société programmée et qui repose sur deux dieux : production et consommation :

*"C'était difficile de rester soi-même, dans ces conditions".* (page 24)

La pensée n'est plus possible ; la machine s'est substituée à la faculté de penser de façon autonome :

*"On était muets. On n'avait plus rien à se dire. La machine pensait pour vous, c'est vrai, je vous jure, c'était elle qui avait toute la pensée".* (page 42)

Le problème de la communication avec les autres ne se pose plus car, dans la ville où se promène Bea B, il n'y a rien à dire : hommes et femmes avancent dans les rues, de façon artificielle et mécanique, comme le ferait une machine ; la ville :

*"est le règne de la quantité. Pas de pensées individuelles, plus de désirs. Il n'est plus question de qui que ce soit. Le règne de la pluralité des choses détruit sans arrêt la solitude".* (page 92)

La foule est perçue comme un être vivant fonctionnant par lui-même et comme un être autonome ; vue de loin (par un oeil situé à des kilomètres) la foule devient un corps unique ; plus l'oeil se rapproche, plus il se rend compte qu'elle est un organisme complexe, en apparence, mais qui fonctionne sans aide extérieure ; ce qui frappe Bea B, c'est que tout bouge, c'est le mouvement continu, tel que nous pourrions en voir en regardant une goutte d'eau stagnante dans un microscope ; comme Chancelade qui regarde les doryphores dans Terra Amata, peut-être y-a-t-il un géant qui regarde cette foule s'agiter sans raison apparente :

*"Alors toute la ville était ivre, et titubait. La foule oscillait le long des rues, les voitures fonçaient sur les autoroutes, et les grands immeubles blancs tanguaient, roulaient".* (page 146)

La comparaison de la foule avec les doryphores de Chancelade est d'autant plus attendue que Le Clézio lui-même la reprend sous une autre forme, tragique dans sa sécheresse :

*"Connaissez les fourmis, vous connaîtrez les hommes".* (page 147)

Tout dans la ville se met à bouger, non seulement les gens, mais aussi les objets (les immeubles, les véhicules) et les mots : ces mots qui recouvrent tout et contre lesquels se battent et se débattent les personnages de Le Clézio ; ils participent à la guerre généralisée :

*"Et les mots aussi devenaient ivres, ils jetaient vers l'espace leurs rayons, ils éclairaient comme des étoiles, ils faisaient des bruits, ils respiraient".* (page 149)

Les mots ont perdu leur fonction essentielle et primitive qui est de donner des renseignements, des indications, des conseils à la foule ; ils ont, eux aussi, acquis une vie autonome ; ils fonctionnent en-dehors de la foule ; ils ont leur vie propre :

*"Il y a tant de mots qui résonnent, partout, tant de mots incompréhensibles, tant de cris gutturaux. Tant de mots dieux et de mots démons, sur les murs, sur les pages des journaux, gravés sur les portes des latrines. Ils ne cherchent pas à communiquer. Ils ne disent rien. Ils veulent seulement bondir sur moi, m'écraser, me frapper à la tête et à la gorge".* (page 195)

Ces mots sont des armes, des dards qui jaillissent, blessent, veulent électrocuter ; la foule, au milieu de toutes ces agressions, reste identique à elle-même, même si l'un de ses membres meurt, disparaît ou est enlevé, l'ensemble demeure. Et la guerre continue à frapper, à progresser :

*"Elle a des noms splendides de victoires, des noms qui résonnent, Super, Parking, Videostar, The Animals, Molybdène, Acier, Zeiss, Chrysler, Flaminaire, Honda. Elle a des noms qui tuent déjà".*  
(page 225) .

Ce n'est pas un hasard si le lieu principal du roman Les Géants est le supermarché Hyperpolis : c'est le lieu de rencontre obligée des gens (qui viennent faire leurs achats pour vivre et survivre), c'est donc le lieu où se trouvent tous les mots, que le client n'a même plus le temps de lire : mots éclairés des néons, réclames, innombrables inscriptions sur les boîtes, les bouteilles, etc... Et la page 232 de La Guerre présente en plusieurs listes, 62 noms de marques d'objets :

*"Ils sont là, les objets maudits. Alignés le long des corridors des supermarchés, venus de tous les coins de l'univers, avec tous leurs noms criés à la fois".* (La Guerre, page 232)

Tout comme la jeune fille à vélomoteur, dans Le Déluge, va bouleverser la vie de François Besson et lui faire voir la mort partout, Monsieur X, sur "sa grosse moto BMW 500 cm3" (page 146) est le personnage qui va réveiller Bea B, lui permettre de mieux comprendre le monde dans lequel elle évolue, l'aider à essayer d'échapper à cette foule anonyme et programmée ; peut-être aussi Monsieur X n'existe-t-il pas, en tant que personnage, dans le roman, et qu'il représente ou symbolise la conscience autonome et libre qui reste à Bea B et qui n'a pas encore été victime de la guerre. Lorsque Bea B téléphonait à Monsieur X, elle se téléphonait à elle-même : Monsieur X s'était établi au fond d'elle-même :

*"Tu étais au fond de moi, de telle sorte que je n'avais plus besoin de bavardages inutiles".* (La Guerre, page 248)

Mais que nous considérions Monsieur X, au niveau du récit, comme un personnage ou comme le symbole de la prise de conscience de Bea B, l'important est de constater que Bea B, grâce à lui, a évolué ; il lui a appris à regarder autrement le monde, à échapper à l'anonymat :

*"Tu m'as appris à ne plus être seule. Maintenant, je sais regarder".*  
(page 251).

Il nous faut cependant bien comprendre<sup>ce</sup> que Bea B veut dire par "seule" : ne plus être seule, c'est savoir regarder, c'est-à-dire prendre conscience que l'on regarde le monde comme un spectacle, ou une représentation ; ce n'est plus vivre le monde de façon neutre et mécanique, c'est vivre le monde en se voyant soi-même, en train d'y vivre ; ne plus être seule, pour Bea B, c'est sortir de sa "bulle", dans laquelle elle vit la solitude imposée par les pouvoirs, pour accéder à une solitude plus fondamentale, sorte de détachement qui permet de mieux comprendre le monde ; Bea B essaie de faire ce que fera et réussira Naja Naja dans Voyages de l'autre côté.

La solitude impossible de Bea B, c'est aussi la solitude impossible de son propre corps, en tant que corps physique ; les signes de la guerre l'agressent, lui ouvrent le cerveau et laissent s'échapper l'âme, mais les signes de la guerre, c'est la violence, l'agression qu'autrui peut porter dans son corps : c'est le viol, qui représente l'attaque absolue de l'être ; le corps est ouvert à tous ; d'unique il devient collectif. Par le viol :

*"La fin est proche"* (La Guerre, page 261)

Bea B ne peut y échapper ; le viol est inscrit dans les signes de la guerre, dans la violence du pouvoir ; la course est inutile, la fuite est inutile ; tout se termine par le viol, viol physique par cet homme (qui n'est peut-être que Monsieur X), viol de l'esprit par les mots, viol de l'être par les objets.  
La jeune fille :

*"... n'y peut rien. Elle sait que c'est ainsi, au bout de toutes les poursuites, il doit y avoir cet écrasement, cette douleur qui devient de plus en plus brûlante, de plus en plus précise, jusqu'à la jouissance".* (page 262).

Monsieur X, qui pénètre en elle, parcourt tout son corps, découvre toutes les parties de l'intérieur de son corps, tel le voyageur qui arrive dans une ville inconnue et se met en route pour en découvrir tous les secrets, tous les aspects, vidant ainsi l'être même du lieu qu'il visite :

*"Pareil à un ténia géant, il circule dans son ventre, et il remonte, il explore ses entrailles, centimètre par centimètre. Bientôt, il va arriver... Monsieur X avance à l'intérieur de son corps, il creuse sa caverne dans son ventre". (page 263).*

Le viol de Bea B est à la fois réel (dans le récit) et fictif, plus précisément métaphorique : il représente le plus profond et le plus tragique des effets de cette guerre omniprésente ; le corps est physiquement agressé, dans chacune de ses parties : c'est la perte absolue de la solitude. C'est le centre même de la vie, le cœur, qui est attaqué :

*"... au fond de son corps, Monsieur X a fait un dernier bond en avant, l'a empalée et a touché son cœur". (page 264)*

Même s'il risque de conduire à la mort, le viol représente en fait un moyen d'échapper à la mort. Comme le montre la nouvelle Ariane, dans La Ronde et autres faits divers, une jeune fille, Christine, erre dans la cité de H.L.M., un lundi de Pâques ; c'est un jour de profonde solitude, mais solitude imposée par les règles de la société : ce jour férié, tout le monde est chez soi :

*"Les hommes ne sont pas là, aujourd'hui, ils ont disparu. Il n'y a que les carcasses des voitures immobiles, pareilles à celles des grands cimetières de voitures, là-bas, un peu plus en amont du fleuve". (La Ronde, Ariane, page 81)*

Le lundi de Pâques, dans la cité, c'est la mort qui est présente, qui plane partout, que tout appelle.

La mort qui s'est abattue sur la cité, le froid, le vent, le silence presque total, tout cela renforce la solitude de Christine ; elle cherche, pour se rassurer, à se regarder, à prendre conscience d'elle-même, partout où elle le peut :

*"Tandis qu'elle marche, de temps en temps elle cherche à se voir, dans les vitres des camionnettes arrêtées, ou bien dans les rétroviseurs extérieurs de gros camions. Elle cherche à se voir, avec un peu d'anxiété, en penchant un peu la tête, les yeux plissés". (La Ronde, Ariane, page 83).*

Mais toutes ces surfaces ne lui renvoient qu'une image déformée d'elle-même ; elle a vraiment besoin de se voir ; tout se passe comme si elle assistait à une représentation théâtrale, dans laquelle elle voudrait se voir en train de se déplacer elle-même dans un décor mort, pour lui donner vie. Arrivée devant un miroir,

*"Elle va à lui, elle s'arrête, et elle se regarde longuement, avidement, sans bouger, presque sans respirer, ses yeux fixés dans les yeux de l'autre, jusqu'au vertige". (idem, page 83).*

Après la rencontre avec une amie, elle tarde encore à rentrer chez elle, comme si elle voulait encore éprouver la solitude de cette cité dortoir. Mais c'est une solitude artificielle, imposée par les contraintes de la vie sociale ; puis c'est à nouveau le passage de motocyclettes :

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

Nous retrouvons la motocyclette, présente, comme nous l'avons déjà vu, à certains moments importants, dans l'oeuvre de Le Clézio (celle de la jeune fille dans Le Déluge, celle de Monsieur X dans La Guerre). Et, en rentrant dans le couloir de l'immeuble où elle habite, elle retrouve les motards qu'elle avait un instant perdus :

*"Alors elle les voit. 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". (page 91).*

C'est au moment où elle va être violée dans une cave, qu'elle éprouve à la fois la solitude et la perte de la solitude :

- solitude de Christine que personne ne peut venir aider alors qu'elle entend la vie qui continue à se passer, au-dessus d'elle, dans l'immeuble

*"On entend les bruits des téléviseurs au rez-de-chaussée, les bruits de vaisselle, les cris des enfants". (page 91)*

- solitude que Christine va perdre puisque son corps, qui n'appartient qu'à elle (et à son image dans le miroir), va devenir la propriété, pendant un certain temps, des motards. Ceux-ci se jettent sur elle, l'un derrière l'autre :

*"Chaque fois qu'un garçon entre en elle, en forçant, la douleur grandit dans son corps et l'entraîne au fond du puits". (page 92)*

Si elle veut échapper à la mort, présente depuis le début, elle ne peut faire autrement que de perdre sa solitude, donner son corps ; de même, si elle veut vivre, elle doit se taire ; la guerre (le viol) l'a agressée, mais il ne reste que le silence et une petite fille qui :

*"essuie le rimmel de ses yeux" et qui  
"étale le fond de teint de ses joues bleuies" (page 93)*

Après ce viol, Christine va regagner la cellule familiale, la "bulle" dans laquelle elle vit avec sa famille ; cela le lecteur le suppose. Le rapprochement est net avec Bea B ; après le viol, celle-ci va s'enfoncer aussi dans un puits ; dans un gouffre : les couloirs du métro. C'est à la fois un "volcan", "une grande salle illuminée", "une grotte" (La Guerre, page 280) "un temple", "une fosse", "une caverne" (page 281), un "dédale" (page 282), le "centre de la planète", un "abri bétonné" (page 283).

Comment se termine l'aventure de la jeune fille Tranquilité, dans Les Géants ? Elle est interrogée par Monsieur Hague qui utilise la machine à détecter les mensonges (1). Ne s'agit-il pas d'une autre forme de viol, d'agression de l'être dans ce qu'il a de plus précieux ?

---

1. cf, chapitre II, 2ème partie.



De "jeune fille Tranquilité", elle est devenue "la jeune esclave Tranquilité" (Les Géants, page 267)

*"L'homme au complet gris fer conduisait la jeune esclavé jusqu'au fauteuil, et il la fit s'asseoir".* (page 267)

et ce terme "jeune esclave" revient constamment pendant le chapitre de l'interrogatoire (pages 267 à 286) ; cette scène se passe de plus dans le coeur même d'Hyperpolis :

*"dans une grande salle blanche et noire"* (page 267)

puis dans une autre salle dont la porte présente l'inscription :

*"LA SECURITE DANS LA PROFONDEUR"* (page 269)

Le Pouvoir ne peut s'exercer finalement contre les opposants, ou contre ceux qui commencent à prendre conscience de la condition faite à l'individu dans la cité moderne, que dans des endroits clos, des lieux inaccessibles ; le viol de l'esprit de la jeune fille Tranquilité comme le viol du corps de Christine dans La Ronde, se font dans un endroit qui représente, par nature, celui de la solitude, c'est-à-dire la pièce close, la cellule.

Le personnage perd sa solitude dans le lieu qui représente et symbolise la solitude. Le Pouvoir sait tout, à l'avance, sur les activités de Tranquilité et de Machines. Nous pourrions même dire que la scène est inutile puisque tout est déjà connu si nous oublions que le pouvoir va jusqu'au bout et met en scène, comme la représentation théâtrale, son action sur la conscience : il faut que Tranquilité se voit en train d'être interrogée, prenne conscience que sa propre conscience ne lui appartient pas, que sa solitude est impossible, car le pouvoir est partout, comme Monsieur X dans Bea B, dans son corps, qu'il devient son corps.

Les stylets de la machine ponctuent constamment le discours de Tranquilité ;

elle ne peut les contrôler ; ils traduisent son désarroi, sa peur :

*"La jeune esclave voulut retenir les six stylets, mais ils avaient déjà bondi sur le papier". (Les Géants, page 272)*

Le Pouvoir viole l'esprit de la jeune fille Tranquillité : c'est surtout pour lui faire avouer qu'elle est dangereuse car elle veut acquérir une autonomie, une pensée unique, différente de celle de la foule anonyme, qu'elle est dangereuse car elle veut accéder à un état de solitude supérieure, propre à engendrer la contestation de ce qui fait l'essence du pouvoir. Le Pouvoir désire savoir aussi quand Machines mettra le feu à Hyperpolis. Et ce viol de l'esprit de la jeune fille Tranquillité lui a permis d'échapper à la mort : celle-ci est simulée, par la chaise électrique, mais l'expérience s'arrête à temps ; la mort ne frappe pas et la jeune fille est enfermée :

*"Ils l'emmènent de force dans le couloir, puis dans les ascenseurs, puis dans une cellule blanche, quelque part aux alentours du centre de la toile d'araignée". (page 286).*

Le Pouvoir, dans La Guerre et Les Géants, entraîne une dislocation complète des rapports entre les personnages, les enferme dans une sorte de "bulle", dans laquelle ils sont seuls, mais il rend en même temps toute solitude impossible ; il programme les désirs, les besoins, conduit les individus dans la ville selon un plan pré-établi, il les annihile en détruisant ce qui fait leur unicité, leur conscience propre et singulière ; il rend tout solitude impossible en se livrant à un viol de la conscience et à un viol du corps.

Le Pouvoir (et ce qui le matérialise, le représente, c'est-à-dire les signes de la guerre) se veut total : il s'exerce de l'extérieur mais aussi de l'intérieur de l'individu ; il agit de telle sorte que le personnage ne peut plus se raccrocher à quelque chose qui lui permettrait d'acquérir la solitude nécessaire à la réflexion autonome. Bilan qui semble terriblement tragique, de la condition humaine dans la société industrialisée moderne. Mais cette vision pessimiste n'empêche pas, malgré tout, toute réaction de l'individu.

Dans la 3ème partie, nous allons étudier les réactions des personnages, dont la solitude est rendue impossible par les Pouvoirs multiples.

3ème PARTIE : REACTIONS DU PERSONNAGE

Il semble bien que le personnage, dans les romans de Le Clézio, quoi qu'il fasse, est soumis à des pressions extérieures qui entravent sa liberté et son libre arbitre ; mais en même temps, il accède à une certaine liberté et une certaine solitude, à l'intérieur du tissu social ; comme nous l'avons écrit, au début, au sujet de Joseph K (1), il est seul, condamné à être libre dans une errance surveillée. Or il est bien évident que l'intérêt des romans de Le Clézio réside principalement dans le fait qu'il met en scène des personnages qui voudraient se différencier des autres, qui voudraient ne plus être considérés comme des pions dans la foule anonyme ; tout comme l'intérêt de 1984 de George Orwell ou du Meilleur des Mondes d'Aldous Huxley réside dans le fait que les personnages principaux sont des personnages qui cherchent à se révolter contre les systèmes totalitaires décrits. L'intérêt de ces romans repose sur une tension entre les deux pôles que constituent le pouvoir centralisateur et l'existence d'une liberté et d'une solitude individuelles et individualisées. L'esprit du lecteur est particulièrement fasciné par cette lutte entre une sorte d'admiration pour la ville dans la société technologique actuelle et un refus de cette même ville qui engendre la violence, l'angoisse, la solitude dans la société. En effet, la foule se précipite constamment et se retrouve dans les rues de cette ville destructrice des consciences ; même Lalla, la fille du désert, est attirée par la "grande ville" (Désert) et en découvre les multiples facettes. Pourtant, comment peut-on être attiré, fasciné par la rue, par cette rue que Bea B regarde :

*"Bea B, du haut de sa chambre, regardait l'enfer. Elle voyait le corridor de la rue qui s'en allait jusqu'à l'infini, et c'était une gorge, un long goulet aux acides brûlants qui dissolvaient sans arrêt les victimes. (La Guerre, page 77)*

---

cf chapitre I, 1ère partie.

Il faut qu'il existe une corrélation singulièrement profonde entre l'esprit humain (intérieur à l'individu, conscience ou inconscience) et sa manifestation matérialisée que constitue la ville (au sens large : rues, véhicules, objets, etc...). En d'autres termes, nous pouvons considérer que l'individu (qui représente la liberté, le libre arbitre, la vie) est attiré et même lié à la ville (qui représente l'aliénation, les pouvoirs, la guerre, la mort) parce que celle-ci est la représentation de tout ce qui constitue l'individu : rues, réclames, mots, objets sont des miroirs de la conscience humaine ; étudier la structure des manifestations matérialisées de l'esprit humain permet de mieux comprendre cet esprit humain ; les personnages de Le Clézio qui cherchent à s'opposer aux effets de cette civilisation urbaine technocratique sont peut-être des personnages qui en refusent les aspects, qui ont été privilégiés par les pouvoirs, aspects considérés comme aliénants, frustrants, au détriment d'un "autre chose", d'un "au-delà", au détriment de ce qui se situe de "l'autre côté", du côté de la vie, de la liberté, de la solitude positive et créatrice. Or, comme nous l'avons montré depuis le début de ce chapitre, le Pouvoir est si puissant, si total, que, seule, une petite minorité de personnages accède à un état de prise de conscience suffisant pour s'opposer à ce pouvoir et devenir, en quelque sorte, de nouveaux prophètes ; ils sont constamment balancés, dans une sorte de lutte incessante, de parcours infini, entre la vie et la mort. Et nous pouvons remarquer que, dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio, la plupart des personnages ne parviennent jamais aux limites : Bea B imagine ainsi son "histoire inquiétante" :

*"Bea de la guerre  
la reine très réelle  
d'une Ys future  
elle  
qui veut sauver  
le monde  
de l'ennui. (1)  
La vengeresse  
de tous les mépris de tous les néants  
elle donne son corps  
et le reprend  
son corps d'airain  
qui, d'un seul geste du bras  
va faire tomber en poussière tous les vieux murs pourris  
de Jéricho !"*

(La Guerre (page 76))

1 . Souligné par nous

Le personnage de Le Clézio est donc une sorte de prophète qui veut éclairer ses semblables sur la tragique condition qui leur est faite par les Pouvoirs ; il ne connaît pas exactement la nature de ce pouvoir (est-il unique ? multiple ? où est son centre ?) mais il en mesure les effets néfastes ; en même temps que prophète (d'une nouvelle solitude, d'une nouvelle liberté) il est celui qui montre, qui dénonce, qui fait voir aux autres le monde dans lequel ils vivent. Mais le conditionnement est tel que les autres ne savent pas écouter le message :

*"Elle voulait se pencher à la fenêtre, et leur crier, de toutes ses forces :*

*"Stop ! Arrêtez ! N'allez pas par là ! Revenez ! Danger ! Danger ! Revenez, vite !"*

*Mais personne n'aurait entendu" (La Guerre, page 77)*

Rempli de cette mission périlleuse, le personnage, comme éclairé par une flamme divine, veut réussir ; il ne se réfugie pas dans le suicide ; aucun personnage principal de l'oeuvre romanesque ne se suicide : le suicide ne servirait à rien, ne serait pas un modèle pour les autres car le pouvoir le récupérerait aussitôt ; dans un monde fait d'individus que le Pouvoir veut semblables et fondus sur le même modèle, le personnage mort (par un suicide volontaire) serait immédiatement remplacé par un autre personnage, identique, un nouveau numéro dans la hiérarchie sociale ; la division de la société en une multitude de petites "bulles" séparées les unes des autres, en empêchant la communication, empêche du même coup la prise de conscience du suicide, en tant que moyen d'alerter les autres sur leur condition. Dans 1984, lorsqu'un personnage meurt ou "disparaît" (dans les prisons de Big Brother), les fonctionnaires effacent son passage sur la terre en ré-écrivant l'histoire ; personne ne peut plus avoir de preuves que ce personnage a existé. Le Pouvoir règne en supprimant la mémoire, l'histoire. De la même façon, personne ne peut savoir ce que devient Machines, dans Les Géants ; en effet, pour s'opposer au Pouvoir, le jeune Machines veut brûler Hyperpolis ; il ne peut réussir car son acte ressemble à une sorte de suicide (1), suicide que ce pouvoir n'admet pas ; pour s'opposer au pouvoir, Machine aurait dû se transformer, lui aussi, comme Adam Pollo, Monsieur X ou Bea B, en prophète qui n'agit que par la parole.

---

(1) en effet, Machines, en voulant brûler Hyperpolis, se transforme en véritable terroriste qui sait, à l'avance, que, s'il commet cet acte (impossible dans la ville hyper-policée), sa condamnation équivaut à un arrêt de mort.

Le seul personnage qui meurt de mort naturelle (la vieillesse), dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio, c'est Chancelade (Terra Amata). Mais après avoir fait évoluer, devant les yeux de son lecteur, le petit enfant Chancelade, de l'âge de quatre ans à l'âge de quatre-vingts ans, puis à la mort et au-delà, l'auteur semble regretter cette fin tragique et annonce soudainement au lecteur, qui s'était pris au jeu de cette histoire, que Chancelade n'a jamais existé ; seul a existé un auteur en train d'écrire des mots et des phrases :

*"Mais assez inventé, maintenant. Il n'y a pas de Chancelade, il n'y a jamais eu de Chancelade. Il n'y a que moi, en train d'écrire ces mots, et sachant qu'ils ne cachent rien".*

(Terra Amata, page 230)

Tout semble montrer que Le Clézio n'accepte pas la mort comme solution aux problèmes qui se posent aux individus dans la société actuelle qu'il décrit ; il supprime donc, au niveau de la narration, la mort de Chancelade ; de plus, qu'est-ce que la vie de Chancelade, face à la menace nucléaire ?

*"Le monde est en train de finir, il agonise".* (page 230)

La vie de Chancelade n'est peut-être pas réelle car elle pourrait être la vie de n'importe qui d'autre ; Chancelade est devenu ce doryphore que, jeune enfant de quatre ans, il faisait souffrir et conduisait à sa guise ; rappelons qu'il met le feu à la boîte d'allumettes contenant les six survivants de la catastrophe qu'il a provoquée au peuple de doryphores ; les insectes n'existent plus ; seule demeure cette violence engendrée par le feu ; c'est bien ce qui se passerait, en cas de catastrophe nucléaire :

*"Le monde se termine dans cette boule de feu. De l'autre côté, il n'y a plus rien. Au-delà de cet instant futile, où se défait un individu sans beaucoup d'importance, c'est la fin de l'univers qui est devenue visible ; l'aboutissement fatal de siècles et de siècles de civilisation, d'espoir de littérature, d'amour, de foi".* (page 233)

Si la mort existe, elle ne peut être que collective ; la guerre nucléaire, la puissance des radiations atomiques suppriment la mort individuelle ; la mort ne peut être qu'anéantissement complet non seulement des individus mais de tout ce qu'ils ont créé ; seuls restent le désert, les rochers, la mer, le soleil. Seule reste l'éternité :

*"Sous le soleil évident, il y a toujours le même paysage.  
Rien n'a changé, presque rien". (page 235).*

Le personnage est condamné, dans les romans de Le Clézio, à errer longuement entre la vie et la mort, sans jamais atteindre les limites ; seul le mouvement entre les deux pôles engendre la progression de son aventure.

Manipulés dans leurs désirs et dans leurs besoins par les pouvoirs, constamment soumis par ses règles, jetés dans la violence du monde mais refusant le suicide, que font alors exactement les personnages ? C'est une question importante qu'il faut poser car, tout lecteur de romans cherche à savoir ce que fait le héros, les personnages agissent-ils ? Il semble bien que leur principale action est de parler ; mais nous ne pouvons pas parler d'actions de la part de personnages qui, la plupart du temps, hors de leur errance (dans une chambre close aussi bien que dans le vaste monde) ne font que regarder le monde extérieur ; dans le labyrinthe de la ville, leurs déplacements sont le fruit du hasard ; mais tels les prophètes qui parcourent le monde pour propager la bonne nouvelle, ils parlent. L'action principale des personnages de Le Clézio consiste en une libération fondamentale et totale de la parole ; paroles dites de toutes les manières possibles :

- dialogues (1)
- conversations téléphoniques
- paroles écrites (journal - lettres)
- paroles intérieures (pensée subjective ; monologue intérieur).

---

(1) cf chapitre II, 2ème partie : même si la communication ne s'établit pas, il y a cependant libération de la parole.

Toutes ces paroles constituent en fait la seule réponse que le personnage peut faire, face au pouvoir total qui a détruit toute autonomie, toute pensée, toute solitude propice à la réflexion intérieure ; cette parole constitue, dans un premier temps, quelque chose de gratuit, d'inutile ; elle ne se conserve pas, ne laisse pas de traces, contrairement à l'écriture qui est l'une des armes de la guerre (rappelons tous ces mots, toutes ces réclames qui "s'attaquent" aux personnages, dans Les Géants). La parole, c'est la garantie de la liberté ; lorsque le personnage veut parler, aucun pouvoir ne peut l'en empêcher ; mais, dans un deuxième temps, la parole peut, tel un poison, pénétrer l'âme des auditeurs et finir par les transformer. Mais le pouvoir a vite fait de récupérer le locuteur lorsqu'il risque de mettre en cause, trop fondamentalement, les règles de la société ; et c'est, par exemple, l'enfermement d'Adam Pollo dans le Procès Verbal. La marge de manoeuvre du personnage, pris entre tous les codes sociaux imposés par les pouvoirs, est très réduite. En effet, sa parole didactique (puisqu'elle cherche à réveiller la conscience de la foule anonyme) semble avoir une arme bien minime devant la violence du monde et la cohésion répressive des pouvoirs. De plus, la difficulté de parler vient aussi du fait que les autres n'ont pas envie d'écouter ; surtout si le personnage se met à monologuer car ce qu'il dit est trop systématiquement opposé à ce que la foule a l'habitude d'entendre parce qu'elle a été conditionnée à tous les niveaux ; par exemple, Chancelade, dans Terra Amata :

*"Je vais parler, maintenant. Je vais parler. J'ai assez attendu. Tu ne veux pas m'écouter, mais ça m'est égal. Peut-être que tu ne comprend pas. Peut-être que je ne parle pas assez fort. Peut-être qu'il faudrait te parler avec des bombes, pour que tu entendes quelque chose. Ou à coups de mitraillette". (page 191)*

Premier niveau de la libération de la parole : le locuteur parle tout seul ; c'est en fait ce que fait Chancelade ; il est monté au sommet d'un immeuble de 29 étages, regarde le ciel et se met à parler. Il reconnaît l'absurdité de la situation :



*"C'est dur de parler, comme ça, en regardant cette espèce de ciel, là, avec ces étoiles qui ne bougent pas, avec ce bruit du vent dans les bouches d'aération. C'est un peu ridicule. Heureusement qu'il n'y a personne" (page 192)<sup>1</sup>*

Chancelade lance un profond cri de révolte contre ses semblables ; il veut s'attaquer à eux, arracher les antennes de télévision ; la violence se manifeste dans ses désirs :

*"Si j'avais de la dynamite aussi, j'en foutrais partout, dans chaque cheminée, et j'allumerais les mèches". (page 192).*

La situation de "communication" ne peut durer ainsi et Chancelade imagine un nom, Jacques Loubet, et le donne à son interlocuteur invisible. Cet interlocuteur permet à Chancelade sa mise en représentation: l'autre le regarde en train de parler :

*"Regarde où je suis," regarde si tu peux, si tu veux. Regarde sur ce toit, rien qu'une seule fois. Tu verras une espèce d'insecte qui grimace et qui parle tout seul" (page 194).*

Et Chancelade, l'homme qui a vécu quatre-vingts ans, l'homme qui a eu le temps d'observer le monde, d'essayer de comprendre ses semblables, résume toute sa vie, en montrant que tout n'était que mauvais spectacle :

*"Moi je pense que la pièce est terminée, et que le rideau va tomber. C'était une assez mauvaise pièce, n'est-ce pas, et le dernier acte manquait un peu de souffle". (page 194)*

Ce dernier acte, c'est celui qui conduit à la mort ; or la mort n'est rien, puisque tout ce qui l'a précédée n'était rien :

*"Il n'y a rien ! Rien ! Rien ! Il n'y a rien, on est seul, il n'y a jamais rien eu, il n'y aura jamais rien". (page 194)*

---

1. passages soulignés par nous.

Même si Chancelade se laisse tomber du haut de l'immeuble, ce sera inutile, car il ne rencontrera "rien d'extraordinaire, rien de miraculeux" (page 198). Pour lui, il ne reste plus que l'écriture ; à ce moment de son monologue, le lecteur ne sait plus du tout si celui qui parle est Chancelade ou l'auteur ; et celui à qui s'adresse le message n'est peut-être que le lecteur, si celui-ci a continué sa lecture ; en effet, auparavant, le personnage, (ou l'auteur), déclare :

*"Je ne veux plus voir ce livre, fermez-le. Cachez ces pages"*  
(page 196)

Le personnage-auteur imagine un moyen de communication éternelle, écrire une phrase, "en mettant un mot chaque jour". (page 198).

Deuxième niveau de la libération de la parole : le locuteur ne s'adresse qu'à un seul personnage ; c'est la très longue malédiction que Monsieur X expose à Bea B (La Guerre) ; entre la phrase initiale :

*"Que celui qui a des oreilles écoute, car le moment est venu de dire toutes ces choses".* (page 217)

et la lapidaire phrase finale :

*"J'ai dit"* (page 247)

se déroule, à travers le langage, une complète libération de la parole ; Monsieur X dit tout ce qu'il a vu ou ce qu'il voit et cela se termine par une vision d'apocalypse, de destruction du monde de la société technologique. Dès le début, Monsieur X ressent l'inutilité de la parole libérée ; les individus (qui pourraient former la foule de ses auditeurs) ne savent pas, ne veulent pas peut-être, entendre la parole :

*"Tout autour de vous vous montrait la voie. Mais vous ne l'avez pas voulue. Maudite soit la parole puisqu'elle n'a pas su vous convaincre. Maudite soit l'intelligence, puisqu'elle n'a pas pu comprendre la vérité".* (page 218)

A partir du moment où la parole n'a plus à convaincre, donc à s'adapter à ses récepteurs, elle peut se libérer complètement, se déchaîner : c'est ce qui explique la nature et le contenu de la malédiction de Monsieur X :

Telles les prophéties d'apocalypse que nous pouvons lire dans La Bible, Monsieur X prononce des phrases de destruction, composant une sorte de poème en prose :

*"Je regarde la terre, et voici, elle est vide et dévastée ;  
et les cieux, et leur lumière n'est plus.*

*Je regarde les montagnes, et voici, elles chancellent, et les  
collines tremblent sur leur base.*

*Je regarde, et voici, il n'y a plus d'hommes, et les oiseaux  
du ciel on fui.*

*Je regarde, et voici, la terre fertile est un désert, et toutes  
les villes sont détruites". (page 222)*

Phrases formant des sortes de litanies qui ne sont pas sans rappeler celles que nous trouvons chez Saint-John Perse (1) et chez Lautréamont (2) Monsieur X prend conscience que la guerre est partout, mais qu'elle est à la fois extérieure et intérieure aux individus ; ceux-ci ont créé la haine et la beauté et ces deux données opposées façonnent et stimulent leurs actions :

*"La folie n'est pas étrangère ; la haine vient des hommes, et ils se détruisent les uns les autres sans le savoir. Cela se passe en ce moment même. Regardez autour de vous, regardez la guerre en action". (pages 224-225).*

A partir du moment où Monsieur X explique que la guerre (haine et violence) est dans l'individu, il se livre à une description de l'autodestruction du monde ; il n'y a pas de mouvement dialectique entre deux extrêmes (beauté, laideur ; amour ou haine ; paix ou violence) ;

(1) SAINT-JOHN PERSE : Amers, Vents (Ed. Gallimard, Poésies)

(2) LAUTREAMONT : Les chants de Maldoror (éd. du Livre de Poche)

*à qui se réfère  
à la Bible  
oui bien sûr*

le passage de l'un à l'autre, dans un sens ou dans le sens contraire, entre deux extrêmes, engendre la destruction, l'apocalypse..

"La destruction est proche" (page 233) affirme Monsieur X ; l'apocalypse consistera en une vengeance généralisée de la nature sur l'homme et ses créations :

*"Les villes vont bientôt éclater. Elles consumeront en un éclair des siècles d'énergie et de pensée". (page 240).*

Monsieur X annonce à Bea B que la guerre, proche, c'est l'explosion de tout ce qui a envahi la conscience des individus et les a aliénés et conditionnés :

*"Les marchandises explosent"*

*"Les objets neufs font éclater les vitres".*

*"Les banques brûlent".*

*"Tous les livres sont jetés dans de grands fours ardents".*

(page 241)

Lorsque cette guerre aura commencé, le pouvoir utilisera sa dernière force : la police (ou bien la milice : Le Clézio ne lui donne pas de nom précis, mais évoque "des hommes au visage brutal" page 242 ; ils "ont des casques de métal noir, des lunettes, des masques à gaz", (page 242). C'est le dernier recours lorsque la révolte devient généralisée ; le pouvoir ne peut plus compter sur ses armes plus secrètes et plus insidieuses :

*"Quand vous verrez ces armées apparaître dans les rues, c'est que les magasins et les immeubles auront commencé à trembler sur leur base. C'est que les mots auront commencé leur retour dévastateur sur les têtes humaines, et que les richesses auront commencé d'exploser". (pages 242-243).*

Cependant, décrire comme le fait Monsieur X une révolte, une apocalypse, reste du domaine de l'imaginaire ; le grand nombre des emplois du Futur ou de l'Impératif le prouve. Ce que fait Monsieur X, ce n'est pas activer la révolte, c'est parler. Et comme nous l'avons remarqué au début, il n'y a peut-être qu'une seule personne qui écoute : c'est Bea B. Et c'est après avoir prononcé cette prophétie que Monsieur X disparaît ; comme le dit Bea B :

*"Il n'y a plus de Monsieur X. Monsieur X est mort il y a quelques jours". (page 248)*

Monsieur X n'a fait que parler, il n'a pas agi (comme aurait pu le faire un terroriste) et pourtant, le pouvoir l'a supprimé. L'action, dans la ville moderne et contre elle, semble bien impossible.

Troisième niveau de la libération de la parole : le locuteur s'adresse à un groupe ; c'est Adam Pollo s'adressant d'abord à la foule, puis s'expliquant avec le docteur et les étudiants, dans Le Procès-Verbal . C'est après avoir lu la lettre de sa mère que Pollo se met à parler, d'abord tout seul, puis aux gens qui se sont attroupés autour de lui. Ce que veut Adam Pollo, c'est avant tout reconquérir le monde : les humains doivent retrouver leur place dans un monde qui fonctionne de façon autonome ; il faut qu'ils se libèrent et retrouvent leur initiative, leur propre volonté d'action ;

*"Nous nous servons de tout, parce que nous sommes les maîtres, les seules créatures intelligentes du monde". (Le Procès-Verbal, page 249) .*

Tel un prophète, Adam Pollo veut éclairer les gens, leur apprendre à regarder, à parler ; à une femme qui lui demande ce qu'il vend, il répond : "la parole" (page 247). Un autre homme lui demande :

*"Oui, vous - vous êtes prophète, un prophète ?" (page 248)*

Mais Adam s'isole dans son "langage naissant" (page 248) et continue à expliquer aux auditeurs qu'il faut se re-appropriier le monde, la ville, la terre. Mais ses paroles n'ont pas d'influence positive sur la foule ; s'enfonçant de plus en plus dans son propre langage qui devient haché, incohérent :

*"Adam avait peu à peu accéléré sa diction ; il en arrivait au point où on ne forme plus de phrases, où on ne cherche plus à se faire comprendre". (page 250).*

il se met à raconter des fables qui ne correspondent plus à son propos initial. C'est après cette harangue à la foule qu'il est arrêté et enfermé à l'hôpital psychiatrique. Non seulement Adam n'a pas agi, mais la libération de sa parole s'est traduite par un échec, puisque le pouvoir l'enferme.

Adam Pollo libère une nouvelle fois sa parole lorsqu'il se met à s'expliquer avec les étudiants et le docteur ; après les premiers propos habituels dans ce genre de situation (particulièrement, essayer de retrouver le passé), les explications de Pollo sont rapidement considérées par les autres étudiants comme de "l'amphigouri métaphysique" (page 299). Seule une étudiante tente d'accéder aux limites de ce que veut dire Pollo. S'il ne peut agir, si toute son histoire ne peut déboucher sur une révolte qui pourrait se matérialiser d'une façon ou d'une autre, c'est parce qu'il doit d'abord se libérer du langage ; les mots ont recouvert la réalité et celle-ci apparaît comme prisonnière sous une gangue de sons et de significations ; et Pollo éprouve une véritable peur des mots :

*"La phrase de la fille ne me sortait plus de la tête. Les mots allaient dans tous les sens. Je les voyais écrits partout".*  
(page 310)<sup>1</sup>

Avant d'agir, Pollo explique donc qu'il faut se libérer des mots et pour cela, il faut les éprouver, il faut en éprouver, en quelque sorte,

---

1. Il s'agit de la phrase "parce que tu m'as mouillée tout à l'heure, moi je te prends une cigarette" (page 301) prononcée par une fille qui accompagnait Adam à la plage. C'est à partir de là qu'il a décidé d'abandonner tout le monde et de s'installer dans la villa isolée.

"la logique pure" (page 310). Mais les autres ne le comprennent pas ainsi et Adam s'isole de plus en plus dans ses explications. Il :

*"avait disparu aux yeux de tous..."* (page 310).

La libération de la parole s'est traduite finalement par un échec, si nous nous plaçons du point de vue de ses auditeurs : pour eux, Pollo s'est enfoncé dans la folie, s'y est muré, et personne ne peut plus rien lui dire.

Poser la question : "Que font les personnages principaux, dans les romans de Le Clézio ?" nous conduit à une réponse qui traduit un pessimisme fondamental et originel : non seulement ils n'agissent pas mais, lorsqu'ils veulent libérer leur parole, cela se retourne contre eux : les autres ne les comprennent pas et, de la solitude volontaire qu'ils s'étaient imposés afin de mieux comprendre le monde et d'éclairer les autres, ils passent à une solitude que leur impose le pouvoir en les enfermant, ou dans une cellule de prison (Bea B dans La Guerre, par exemple), ou dans une cellule d'hôpital psychiatrique (Adam Pollo dans Le Procès-Verbal).

Dans le sens où le mot solitude signifiait pour eux, au départ, s'écarter des autres et du monde afin de mieux comprendre et de se présenter à nouveau en tant que prophète, nous pouvons remarquer qu'il s'agit d'une solitude impossible ; leur opposition aux pouvoirs, leur prise de conscience de l'aliénation de la condition humaine leur interdisent toute action et les coupent de tous leurs semblables qu'ils voulaient aider.

Nous pouvons résumer leur cheminement de la façon suivante :

- Solitude imposée par le pouvoir : Il s'agit de cette solitude sociale que le pouvoir impose aux individus anonymes afin de mieux les contrôler (provoquer les désirs et les besoins, afin de mieux en surveiller la réalisation.)
- Solitude volontaire : Certains personnages (les personnages principaux des romans) s'isolent volontairement de la société afin de mieux en comprendre l'essence même, afin de la contester de l'extérieur puis de l'intérieur.
- Solitude impossible. : Mais les pouvoirs sont si puissants, la guerre est si généralisée, qu'accéder à une prise de conscience est possible jusqu'à un certain degré, mais cela se termine par un échec : le personnage ne peut agir et peut à peine libérer sa parole.
- Retour à la solitude imposée par le pouvoir. : il ne s'agit plus d'une solitude dans la société, mais d'une solitude complète, hors de la société ; c'est l'enfermement ; le personnage disparaît aux yeux des autres. En aucun cas, il ne sert d'exemple de révolte pour les autres.

Dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio, il n'existe pas une seule forme de solitude, donnée de façon définitive et figée ; il n'existe pas de solitude en soi ; elle n'existe que dans la manière par laquelle les hommes établissent un rapport avec elle ; la lecture de l'ensemble de l'oeuvre romanesque nous a conduit à élaborer l'évolution citée ci-dessus. Nous retrouvons la structure en spirale : le point d'aboutissement semble un retour au point de départ, mais il ne s'agit pas d'un cercle ; une évolution s'est dessinée et points d'aboutissement et de départ ne se situent pas au même niveau ; par rapport aux normes et aux codes sociaux, les personnages principaux (la plupart d'entre eux, à l'exception de Lalla, dans Désert, et de Naja Naja, dans Voyages de l'autre côté) connaissent une régression, une sorte de descente, en forme de spirale, vers un centre, vers un noeud, qui n'est peut-être qu'une approche des limites, d'un au-delà et d'un horizon inaccessibles.



## CONCLUSION

Qu'il ne manifeste de façon évidente et visible (par exemple l'envoi de la milice, l'interrogatoire du personnage avec un machine à détecter les mensonges) ou qu'il s'exerce de façon souterraine et insidieuse, le pouvoir est ce qui organise et dirige, mais en même temps marque le rapport de l'individu avec la solitude. Dans la cité "hyper-policée" des Géants, dans les nombreuses villes visitées par Jeune Homme Hogan dans Le livre des fuites, les personnages sont sans cesse opposés ou soumis aux diverses formes du pouvoir ; si la foule anonyme et indifférenciée semble accepter toutes les formes du pouvoir (mais nous remarquerons que Le Clézio ne définit jamais la foule ; il utilise le terme de façon très générale et très vague, par opposition à l'individu qui porte un nom), elle a cependant donné naissance à des individualités qui prennent des distances avec elle ; la recherche de la solitude pour ces personnages correspond au départ à un retour à la liberté, c'est-à-dire à la volonté d'échapper aux règles imposées par le pouvoir, la volonté d'avoir soi-même ses propres désirs, de satisfaire, comme cela devrait être le cas grâce à tous les progrès de la technologie, à ses propres besoins, en suivant son libre arbitre. Mais le personnage qui recherche cette solitude, que présuppose toute prise de conscience de l'essence du pouvoir et de la nature de la ville moderne, ne peut pas agir et s'il parvient à libérer sa parole et, tel le prophète, à essayer d'expliquer à ses semblables qu'ils sont devenus de véritables marionnettes, à essayer de leur apprendre à regarder et à parler, le Pouvoir a vite fait de les récupérer ; leur contestation se retourne contre eux et ne sert en aucun cas d'exemple aux autres. Le conditionnement est tel que les autres se dépêchent de ré-intégrer ceux qui s'opposent au pouvoir, dans la normalité de la société ; la solitude de la réflexion est devenue impossible dans la cité moderne puisque l'auteur nous montre que toute réflexion sur soi, sur la conscience ne pourrait s'exercer que lorsque le personnage aura réussi à échapper à tous les pièges que lui tendent les pouvoirs. Le personnage doit non seulement se libérer de tout ce qu'il voit, tout ce qu'il entend, mais aussi de lui-même car la guerre est aussi en lui.

Il nous faut bien reconnaître que deux personnages peuvent sortir du cycle infernal qu'imposent les pouvoirs :

- Lalla, dans Désert, échappe à tout pouvoir en retournant vivre dans le désert de ses ancêtres ; image optimiste que la fin du roman où nous voyons la jeune fille donner naissance à une vie nouvelle.
  
- Naja Naja, dans Voyages de l'autre côté, sorte de personnage utopique, symbolisant peut-être les désirs profonds de chaque individu, qui parvient aux limites de chaque chose, sait se détacher des éléments naturels, après s'être intégrée à eux, et parvient à devenir ainsi le seul personnage qui ne connaît plus la solitude, en tant que mal de vivre, car elle communique avec tout et tout le monde, sans se soucier des pressions du pouvoir.

Et la recherche de la solitude constitue le but principal des autres personnages, Adam Pollo, comme Chancelade, Jeune Homme Hogan, comme Bea B. ; et cette recherche se manifeste par une errance continuelle dans le temps et dans l'espace, qui ne se conclut par aucune action contre la toute-puissance du pouvoir, mais par une libération de la parole. Cependant, avant de revenir à l'individu, nous allons, dans le chapitre V, étudier l'ensemble des individus, c'est-à-dire la société, telle que la décrit Le Clézio.