

LE CLEZIO, L'ECRIVAIN *METISSERRAND* POUR UNE NECESSAIRE INTERCULTURALITE

Isabelle ROUSSEL-GILLET*

- **RÉSUMÉ:** Si l'académie du Nobel a présenté, à juste titre, l'œuvre de Le Clézio comme une œuvre de la rupture, nous allons mesurer ce qui en fait une œuvre d'ouverture, de liaison, de réconciliation avec les mots, avec le corps, avec les temps anciens, les mythes et les légendes. Le concept d'«entre-deux» se vérifie particulièrement opérationnel pour comprendre les innovations narratives qui en résultent: Le Clézio structure son œuvre dans les entre-deux, par des figures formelles du double qui informent la structure romanesque et les enjeux éthiques de l'acculturation et de la rencontre de l'altérité. L'œuvre est alors en soi caractéristique de notre temps, car en dépit de son caractère inclassable, elle s'inscrit dans un mouvement contemporain, celui d'écrire des œuvres de restitution, au-delà d'être aussi des livres auxquels la célébration des éléments et la musique confèrent une dimension poétique.
- **MOTS-CLÉS:** Littérature française. Récit contemporain. Interculturalité.

Pourquoi lire Le Clézio? Pour entendre une musique, ou plutôt le «concert des voix de l'humanité» (CORTANZE, 2009, p.104), pour renouer avec notre histoire collective, avec les archétypes et les mythes, avec la grande Histoire et les petites histoires locales, les histoires de vie. Sans doute Le Clézio est-il lu en raison du tissage des cultures qu'il opère par l'articulation de l'Histoire et des histoires, mais aussi du fait d'une part du caractère *crosscultural* (BECKETT, 2008) de son œuvre (*Mondo* est par exemple lisible par un enfant ou un adulte), et d'autre part de la présence dans la narration des problématiques du métissage, de l'interculturalité et de l'acculturation¹. Dans ses récits, le geste de *renouage* avec les lignées, à l'écoute des aînés, à la lecture des livres est dans cette perspective une affirmation de la nécessité de la rencontre et du lien. La rencontre peut être fugitive dans *Étoile errante*, le lien n'en est pas moins fort entre Esther et Nejma, par la nécessité pour chacune, juive ou palestinienne, de tenir un cahier, de trouver une adresse, d'écrire pour l'autre. Écrire ou lire c'est alors un peu la même chose: un passage par l'autre, et par la voix de cet autre. Un rapide parcours des premières critiques

* Maître de conférences à l' Université de Lille 2. 1 Place Déliot – Lille – France. 59020 – isabelle.rousseau@univ-lille2.fr

¹ L'acculturation est le fait de s'imprégner par contact naturel d'éléments d'autres cultures quand la déculturation est le fait de la violence.

littéraires écrites par Le Clézio laisse penser qu'il lit de cette façon comme un acte de retour à soi, de *revenance*, passant en premier lieu par l'autre. Lire-écrire le conduit à l'étranger, au familièrement étranger. Cette dissociation dans l'acte de lecture rend sensible à la différence. «Je deviens l'autre quand je lis, je suis près de l'autre»² explique-t-il en 2009. Ainsi des lectures lecléziennes – préfaces, hommages ou critiques – de Lautréamont, de Michaux, de Dagerman, de Wolfson qui chacune interroge un «je est un autre», pour reprendre la phrase célèbre de Rimbaud, auteur de prédilection de Le Clézio. De fait, comprendre ce que ce verbe *être* signifie dans l'expression «je est un autre» est au cœur de ce qui se joue dans les actes de rencontre «d'entre-cultures», dans les situations de confrontation avec une altérité³. Ne nous y trompons pas: plutôt que la fusion, ce verbe «être» promet la rencontre, l'ouverture à l'autre. Et si l'académie du Nobel a présenté, à juste titre, l'œuvre de Le Clézio comme une œuvre de la rupture, mesurons ce qui en fait une œuvre d'ouverture, de liaison, de réconciliation avec les mots, avec le corps, avec les temps anciens, les mythes et les légendes. Le concept d'entre-deux s'avère particulièrement opératoire pour comprendre les innovations narratives qui en résultent. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy, «ce qui ne se tient pas à distance d'*entre* n'est rien qu'immanence effondrée en soi et privée de sens.» (NANCY, 1996, p.23). Du moins est-ce l'hypothèse que nous voulons ici mettre à l'épreuve: Le Clézio structure son œuvre dans les entre-deux, par des figures formelles du double qui informent la structure romanesque et les enjeux éthiques de l'acculturation et de la rencontre de l'altérité. L'œuvre est alors en soi caractéristique de notre temps, car en dépit de son caractère inclassable, elle s'inscrit dans un mouvement contemporain, celui d'écrire des œuvres de restitution (VIART; VERCIER, 2005), au-delà d'être aussi des livres auxquels la célébration des éléments et la musique confèrent une dimension poétique. Lire Le Clézio c'est alors en effet écouter une voix, une «ritournelle», une «ronde», des «Révolutions», une «ballade» (*Ballaciner*): quelle est donc cette musique ? D'où vient-elle ? Qu'est-ce qui fait retour ? Autrement dit qu'est-ce qui fait lien ?

Écrivain de l'entre-deux

Le Clézio écrivit son premier roman en mer dans un espace d'entre-deux: lors de la traversée qui le menait de Bordeaux au Nigéria. Ce fait constitue le mythe de l'écrivain précoce à sept ans. Il lie aussi l'écriture à un espace sécurisant, dans la sensation physique du mouvement des eaux, à un mouvement, à un espace entre-deux terres. Mais déjà il nous faut briser l'image si rassurante et maternelle du cargo, qui fut aussi le lieu d'initiation, de prise de conscience de l'exploitation

² Notre traduction. Discours d'ouverture du Pen world voices festival, New York, 24 avril 2009.

³ «La question de l'altérité redouble d'intensité quand on la conjugue avec la diversité culturelle» (ABDALLAH-PRETCEILLE; POCHER, 1999).

coloniale des Africains. Cet épisode pourrait fonder comme une origine de l'écriture. À regarder l'œuvre à l'aune de la biographie, nous rappellerions alors que l'auteur est né dans l'entre-deux des cultures (sa famille est d'origine bretonne puis mauricienne), a passé sa petite enfance entre la ville de Nice (ville française si italienne) et les montagnes du Haut-pays. De fait, longtemps la critique s'est attardée sur la quête des origines étant donné la prégnance des mythes (du mythe grec d'Ariane⁴ aux mythes amérindiens) et des cosmogonies à l'œuvre ou étant entendu que le mythe familial de Maurice s'est affirmé au fil de l'œuvre, du *Chercheur d'or* à *Révolutions*. Et pourtant à cette question de l'origine vient s'articuler celle d'une nécessaire déterritorialisation au sens deleuzien: les personnages sont majoritairement des migrants. Dans leur périple entre-deux langues ou deux-pays, l'origine peut se rejouer si les conditions du partage sont présentes. Il s'agit alors de «l'entre-deux des possibles», conceptualisé dans le livre si précieux de Daniel Sibony (1991), *Entre-deux, l'origine en partage*, où il définit l'entre-deux comme: «[...] une épreuve où l'on s'affronte à l'origine – perdue ou redonnée, morcelée ou en bloc. On s'y affronte à la fois pour la retrouver et pour s'en dégager. Et l'origine est une dynamique à laquelle on a affaire chaque fois qu'il s'agit de se déplacer.»

À chacun sa dynamique: Lalla (*Désert*) revient vers sa terre d'origine pour y donner la vie, Gaby (*Printemps*) pour y mourir et Laïla (*Poisson d'or*) pour repartir exilée et apaisée après avoir touché sa terre natale, cette terre originaire du Sud devenue floue, «de très loin, peut-être d'un pays qui n'existe plus», est-il écrit à l'incipit. D'un roman à l'autre, il n'y a pas de parcours type, même si le départ pour le Canada revient dans quelques livres. L'origine n'est donc pas sacralisée en soi, elle est une «dynamique» et il me semble qu'il faut prendre Le Clézio au pied de la lettre lorsqu'il écrit: «mon seul pays est la langue française». La langue dans laquelle il lit enfant, avant de lire l'anglais, l'espagnol, le nahualt est la porte de tous les livres qui lui importent comme plus tard les *Mythologies* de Lévi-Strauss (1974), ceux qui «s'adressent à un autre versant de nous-mêmes», à cet autre.

La double culture franco-mauricienne de Le Clézio a sans doute nourri son attention aux entre-deux, aux tissages entre les cultures et son goût pour les espaces ouverts ou îliens, pour les lieux frontières. Ces derniers problématisent en effet l'identité culturelle: Nice⁵ où il a vécu enfant, le Nouveau-Mexique où il a longtemps élu domicile, les bords de mer de la Bretagne. La topographie de l'ouverture marque ainsi ses choix romanesques: les lieux de vigie en surplomb, les frontières (*Ourania*), les lieux des abords comme les ports, les côtes, les digues

⁴ Ce mythe est détourné dans la nouvelle du jeu d'Anne. La nouvelle *Ariane (La Ronde et autres faits)* est le récit du viol de Christine.

⁵ Nice est la ville où se déroule *Le Procès-verbal* comme l'atteste la mention «la foule énorme sur la Promenade» (PV, 146) en référence à la Promenade des Anglais. Le texte de *La Prom'* pour le court métrage de Depardon évoque des immigrés, lire Numéro 1 *Les Cahiers de JMG Le Clézio, À propos de Nice*, 2008.

(*Hazaran*), les bouts du monde. Le voyage vers les ailleurs, tout comme l'écriture, est intimement lié à un voyage intérieur. «*Écrire, c'est voyager; c'est sortir de soi, c'est devenir quelqu'un d'autre*». La fréquence de la phrase rimbaldienne «*je est un autre*» dans son œuvre nous dit d'une autre façon la rencontre de l'altérité. Cette voie n'est pas donnée d'emblée mais quêtée de livre en livre, et remise à son tour en question: «Qui a dit que les autres étaient moi [...]. Si les autres étaient moi, il n'y aurait pas de raison de la connaissance. Même moi, je ne suis pas moi ! Où suis-je ? Quel est le miroir qui va me faire connaître enfin mon image, ma vraie image ?» (LE CLÉZIO, 1969, p.212).

Lors d'une émission sur France culture⁶, Le Clézio se souvient de Sahagun, chroniqueur du Mexique, faisant le récit d'une fête où chacun dansait pour représenter une idée: un homme portait un homme plus petit sur son dos. On lui dit qu'il représentait «chercher l'aventure». Et Le Clézio de dire «il portait un alter ego atrophié, il portait le rêve sur son dos». Chercher l'aventure n'est pas pour Le Clézio participer du regard prédateur mais porter le rêve sur son dos, et «porter un regard de douceur», malgré le désenchantement de l'origine perdue ou morcelée, malgré l'atrophie.

Quel vocable utiliser: interculturalité ou entre cultures? La différence tient au préfixe *inter* du latin formé de *in* «à l'intérieur de deux» et de *ter* «servant à opposer deux parties», autant dire que la tension agit ce mot. *Entre* renvoie à une conception plus temporelle et spatiale et désigne une situation intermédiaire, un espace qui donne du jeu. C'est donc à juste titre qu'un documentaire consacré à l'écrivain s'intitule *Le Clézio entre les mondes*⁷ et qu'il adopte le parti pris de présenter son ouverture sur de nombreuses cultures en filmant l'écrivain parlant du Mexique et de la forêt du Panama lorsqu'il est en Bretagne. Écrire c'est en effet «*Être à la fois ici et ailleurs*» nous dit l'écrivain. Ce portrait de Le Clézio, au rythme lent du nomade immobile comme l'appelle Gérard de Cortanze, dessine une géographie, une des clefs d'entrée dans son univers, qui a permis de forger l'image d'un écrivain-monde, des ailleurs ou des horizons. Cependant si les déplacements des personnages animent son univers (on pense aux itinéraires vers le Canada, aux migrations vers l'Europe), les strates temporelles sont tout aussi riches. Le fait que Le Clézio ait soutenu une thèse d'Histoire atteste de son souci de travailler le feuilleté des temps: il nous parle du Mexique du XVI^{ème} siècle, de l'île Maurice au XVIII^{ème} mais aussi du Nigéria de 1947 où il a vécu. Le Clézio écrit «sa mémoire monde» comme un historien d'après une riche documentation. L'on sait que lorsqu'il écrit son roman *Désert* en 1980 qui se déroule au Sahara occidental il ne s'y est pas encore rendu. Il s'inspire alors du désert mexicain mais aussi de chroniques écrites sur le Maroc, en dépit de l'impossibilité de disposer

⁶ À propos de *Raga* avec Colette Fellous, 25 novembre 2006.

⁷ De François Caillat tourné en 2008 en Corée du Sud, au Mexique et en Bretagne.

des écrits des saints fondateurs. La géographie du cœur de cet archiviste de nos mémoires entre le Maroc, le Mexique, Maurice, (puis Le Nigéria et la Corée) se double d'un feuilleté des temps, et de ses résonances contemporaines. Il évoque d'ailleurs dans le documentaire, comme dans son essai *Le Rêve mexicain*, les prolongements actuels de la destruction de la civilisation amérindienne, de Mexico en 1521 par une Europe avide et ignorante de la richesse de cette culture. Le Clézio dit ceci: «*On a privé l'humanité de quelque chose d'essentiel en considérant les civilisations anciennes comme quelque chose de facile, de décoratif*». Nous aurions perdu cet héritage. Pour autant, sans s'enfermer dans une nostalgie, Le Clézio nous propose plutôt ce que nous pouvons connaître de cet héritage, en créant en 1990 la collection *L'Aube des peuples* chez Gallimard avec Jean Gros Jean, qui publie des textes appartenant au fonds commun de l'humanité.

Il me semble que ce geste est clairement engagé, tout autant que la signature plus médiatisée du manifeste «Pour une littérature-monde en français»⁸, qui refuse des partitions ou ségrégations dans la littérature comme dans le monde. Quittant la *géobiographie* leclézienne, à nous de nous interroger quant à ce que génère l'entre-deux: une tension dans l'œuvre inscrite dans la structure du texte autant que dans le corps du personnage, et non pas seulement dans les espaces. La mesure des entre-temps et entre-lieux qui caractérisent la production leclézienne favorise en effet des structures romanesques doubles (deux histoires dans *Désert*, deux générations dans *Révolutions*, deux histoires croisées dans *Étoile errante*...). Cette polyphonie met en œuvre éthiquement et même politiquement la proposition rimbaldienne, qui dépasse de loin la question de l'intertextualité et du dédoublement opéré par la lecture. Dans la production romanesque, l'écart du sujet ouvre les possibles d'un champ expérientiel... L'être humain est saisi dans un intergénérationnel qui compose son présent, ainsi de Jean Marro (*Révolutions*).

Si l'on s'arrête aux termes d'«entre les mondes» ou «entre les cultures», plutôt qu'à celui d'interculturel, s'en trouve adoucie la militance de Le Clézio, affirmée lors d'entretiens: «*Toutes les cultures doivent communiquer entre elles, il ne doit pas y avoir de culture dominante. Il y a beaucoup de cultures dans le monde qui sont réduites au silence. Je suis un peu un militant de l'interculturel*».⁹

C'est que les romans de Le Clézio ne défendent pas des thèses, ils requièrent la participation du lecteur, ce qui est le fondement même de l'interculturel qui privilégie la part humaine liante, ce qu'Issa Asgarally (2005) nomme «l'unité du genre humain». A contrario d'un multiculturalisme propice aux «identités meurtrières» ainsi désignées par Amin Maalouf, son essai propose une «[...] prise de conscience que l'étranger est un être humain comme nous, la reconnaissance de

⁸ Paru dans *Le Monde des livres*, vendredi 16 mars 2007.

⁹ Jean-Marie Le Clézio, conférence de presse le samedi 6 décembre 2008 à Stockholm, où son prix Nobel lui fut décerné le mercredi suivant.

son importance – car c’est lui, son regard qui nous définit –, la nécessité de respecter chez lui des besoins identiques aux nôtres sont le fondement de l’interculturel.» Comme l’écrit Raymond M’Bassi Atéba (2008, p.276-277),

[...] l’interculturel chez Le Clézio ne considère pas l’identité au prisme d’un territoire clos où s’agiterait implicitement le spectre d’une revendication identitaire à peine voilée. L’interculturel, c’est la terre comme jardin spirituel ouvert à toutes les sensibilités religieuses, c’est le lieu déterritorialisé où se coulent et se moulent en même temps, à la manière des fluides, les sociétés dans un humanisme de la différence.

Nous ajoutons dans un humanisme de la transmission. Celle-ci impose de savoir d’où l’on vient, de cheminer sans couper avec le passé. Si la guerre 39-45 et la perte de la maison Eurêka à Maurice participent du mythe personnel de l’écrivain, la perte l’a sensibilisé aux mondes perdus, à l’interruption de la pensée aztèque. Dans une allocution intitulée «l’interculturel, seul recours», Le Clézio articule les contextes historiques et l’impérieuse nécessité de la «multiplicité des modèles»:

La grande boucherie de 39-45 aura eu pour conséquence l’accélération du mouvement de décolonisation qui a abouti à l’indépendance de la plupart des pays soumis à l’impérialisme des cinq grandes puissances, l’Angleterre, la France, l’Allemagne, l’Italie et le Japon. Cette indépendance conquise de haute lutte a permis l’entrée des cultures autrefois minoritaires dans le concert international. Des voix nouvelles, des chants nouveaux ont pu se faire entendre. Mais l’essentiel reste à faire. [] Certains peuples ont avancé plus vite que d’autres dans cette pratique. Si l’on devait, en s’inspirant d’Amartya Sen, établir un tableau du développement selon l’interculturel, en tête figureraient les pays d’Amérique latine tels que la Bolivie et l’Equateur, d’Afrique tels que le Ghana et le Nigéria, et bien sûr les terres créolophones, Antilles, Guyane, Mascareignes. À l’autre bout de la liste figureraient les anciennes nations coloniales, et les États-Unis d’Amérique, qui peinent à accéder au pluriculturel – et pour lesquels l’intégration des minorités passe obligatoirement par la perte de leur langue et de leur identité.¹⁰

Dans la trame romanesque, les personnages poursuivent leur quête identitaire, sans intégrisme. Au contraire, il n’est que de penser à Léon dans *La Quarantaine* qui pense à sa mère métisse, chassée par l’oncle Alexandre et s’ouvre à la différence de Suryavati, d’origine indienne. Sans doute les archétypes, la célébration des éléments, le tissage sur fond de mythe commun sont-ils une des voies possibles pour tisser cette identité instable et dynamique que Glissant appelle «identité-relation». Le rhizome plus que la racine. À cet égard, on comprend l’enjeu lorsque

¹⁰ J.M.G. Le Clézio, texte écrit à Séoul le 6 mai 2009 lu le mardi 26 mai en ouverture du colloque *L’Intégration/exclusion des minorités à la lumière de l’interculturalité*, Saint Denis 26-27 mai 2009.

les critiques parlent de nostalgie d'origine, de direction vers ses racines. On sait gré à Le Clézio de rendre la démarche plus complexe.

Prenons l'exemple d'Alexis, le chercheur d'or, sa maison d'enfance perdue, comparée à une épave naufragée, ainsi déjà déplacée par la métaphore, est loin d'être le seul ancrage; la maison est certes le lieu de la mère, du temps des lectures de la Bible et des illustrés mais il est un autre lieu d'émancipation: un arbre chalta qui au final est peut-être «abattu à coups de hache». «Alors il ne doit plus rien rester de nous sur cette terre, il n'y a plus un seul point de repère.» (LE CLÉZIO, 1985, p.374). De cet arbre, il nous est dit que ses branches sont «brisées». Dans le roman, le motif de l'arbre-racine est donc fragile et il est aussi dédoublé en un autre arbre d'élection pour Alexis et Ouma sur l'île Rodrigue, tout aussi fragile. La perte de l'enfance, à huit ans, vécue comme une cicatrice (qui se prolonge dans celle que le cyclone fait sur le tronc de l'arbre) légitime le recours à des outils de l'analyse littéraire, comme le roman familial de Marthe Robert (1972), pour analyser un modèle psychologique lié au ressassement de la perte. Plus largement, les enfants orphelins y sont pris dans le réseau intertextuel de la littérature d'enfance si familière aux sans-famille, lorsque cette non-origine favorise aussi chez Le Clézio un réseau d'origines multiples, c'est d'ailleurs l'hypothèse stimulante formulée par Eileen Lokha (2010). Si l'on s'attarde sur *Mondo*, on mesure combien cet enfant qui rencontre une vietnamienne solitaire, une boulangère, un SDF (Sans Domicile Fixe), un artiste de rue, fait peu à peu lien dans une communauté, malgré sa tenue à la lisière. À sa disparition, chaque habitant a beau vaquer à ses occupations «[...] ce n'était plus pareil. C'était comme s'il y avait un nuage invisible qui recouvrait toute la terre, qui empêchait la lumière d'arriver tout entière.» (LE CLÉZIO, 1978b, p.77). Martin, dans la nouvelle *Hazaran*, remplit cette même fonction de rassemblement, tous le suivent. *Mondo*, quant à lui, disparaît et ne laisse qu'un message «gravé dans la pierre», au sens propre, en deux mots: «toujours beaucoup». Son absence fonde une commune pensée entre autant d'individualités.

Le pluralisme culturel «ne crée pas à lui seul les conditions suffisantes de l'interculturalité» (CLANET, 1990, p.31), ne lève pas les cloisonnements, et peut isoler dans «la plus haute des solitudes», dirait Tahar Ben Jelloun. Il aura fallu la décolonisation, la crise des valeurs de la civilisation occidentale, la prise en compte de l'immigration et d'une conception plus relativiste qu'universaliste, pour qu'une prise de conscience se fasse et remette en question les modèles assimilationnistes. Dans *Poisson d'or* (1996), lorsque Laïla touche sa terre d'origine, aucun discours identitaire ne célèbre les racines pour elles-mêmes, au contraire toucher sa terre c'est toucher une «mémoire des lieux», toucher sa mère, c'est entrer en relation avec une part d'elle-même, sa part d'autre. Le don d'un cahier (*Étoile errante*), d'un livre (*Poisson d'or*) n'est pas anodin, le livre est en soi un passeur, qui traverse les frontières, traduit ou non. Les livres de Le Clézio sont des parcours de reconnaissance,

selon une expression de Paul Ricœur. Dans ces parcours romanesques lecléziens, les situations d'entre-deux sont récurrentes: entre classes, entre pays, entre imaginaires et entre langues. Une partie de *Ritournelle de la faim*, son roman de 2008, tisse par exemple la rencontre d'une française Ethel, fille de Mauriciens, et d'une russe Hélène Chavirov. La Russe déclassée, double inversé d'Ethel, n'aura de cesse de trouver une place sociale, quand Ethel vivra dans la précarité. Le mythe mauricien, dont la métaphore serait un pavillon de l'exposition coloniale de 1931 appelée «la maison mauve», est impossible à reconstruire. Le pavillon reste en pièces détachées quand la communauté mauricienne, loin d'être idéalisée, se délite sous l'emprise d'affairistes et surtout en raison de son aveuglement aux conjonctures, à la réalité. La communauté mauricienne décadente n'est nullement idéalisée. Le seul fait que Le Clézio privilégie des situations d'écart et de flottement d'entre-deux nuance fortement la lecture de l'œuvre à l'aune trop exclusive de la quête des origines, certes essentielle, sauf à la comprendre comme mouvement de retrouvailles et de dégageant, comme l'invite à le penser Sibony (1991).

Poétique du don et du lien

La question du double, loin du romantisme ou de la faille d'un horla, est une métaphore de l'héritage. Cette question des legs ne cesse de parcourir le tissu romanesque comme la teneur des essais, que sa figure soit celle d'orphelins, ou celle des fils sur les traces des pères. Toutes ces petites histoires sont traversées de l'Histoire. Nous en voulons pour preuve la *nouvelle-conte* de Le Clézio, passée sous silence du fait de son mode de production dans les réseaux d'aide à la lecture, celle de *L'Enfant sous le pont* (2001)¹¹, édité non chez Gallimard, mais chez «Lire c'est partir». En 2001, Le Clézio écrit cette histoire d'un SDF qui a trouvé un bébé qu'on lui a déposé. Le SDF en prend soin puis le fait adopter par une famille. La question de l'origine est transformée en avenir, en don. Le *topos* de l'enfant abandonné sert celui des retrouvailles avec soi-même sans mélodrame. Ce récit de peu raconte la possibilité de transformer des chiffons en tétine, des objets jetés en monnaie d'échange contre du lait de chèvre. Une rencontre favorise alors un «nous», une transformation, un don. Le «je est un autre» s'il appelle une division dans les premières œuvres se transmue ensuite en un nous. Ce n'est pas l'ange benjaminien qui devient la métaphore de l'Histoire, mais un bébé – loin du catastrophisme – opérateur d'une transformation, non celle de ne plus boire pour le SDF, mais celle de mettre au centre ce que la société met au rebut ou aux lisières.

¹¹ Paru aux éditions Safrat, «Lire c'est partir», 2001, avec la mention «à partir de 10 ans». Cette nouvelle n'est pas étudiée dans le numéro 23 *Cahiers Robinson, Le Clézio aux lisières de l'enfance*, 2008. L'édition de cette histoire répond à une logique d'édition sociale, engagée pour mettre à portée les livres dans les foyers démunis, en dehors des réseaux d'édition classique.

Le SDF Ali est un harki, reconnaissable par son couteau, un détail pointé par Le Clézio (2001). Les Harkis sont des émigrés algériens. Dans le langage courant ce sont les supplétifs engagés dans l'armée française de 1957 à 1962 pendant la guerre d'Algérie. Par extension, «harkis» désigne les Algériens musulmans soutenant le rattachement de l'Algérie à la République française. Par cette simple allusion (et quelques indices: «couverture militaire, manteau, soldat, assaut») l'Histoire collective surgit dans l'histoire personnelle, suggérant un autre abandon collectif. Ici comme ailleurs, Le Clézio rejoint la leçon de Godard: le désir d'un individu c'est d'être deux et celui d'un état d'être seul. La contre-utopie *Les Géants* (1973) démontre l'essence totalitaire du UN qui empêche que se forme un couple, qui met sous contrôle la vivifiance de l'inter, de l'entre-deux. La coupure qui affecte Adam, le personnage du *Procès-verbal*, supposé schizophrène, va s'estomper pour les personnages des romans à venir. À la schize se substituent progressivement la métamorphose puis le lien et le don, même si les figures du double plus extériorisées en un autre personnage ou liées à un ancêtre intériorisé demeurent.

À propos de l'œuvre de Le Clézio, nous pouvons parler de littérature métisse, comme on le dit d'un tissu dont la trame et la chaîne ne sont pas de même matière, d'abord tant la nature de ses premiers textes était hybride, oscillant dans l'incorporation de dessins, de typographies agencées. Ensuite du fait de la diversité des inspirations; le recueil de *Mondo* (1978b) est à cet égard exemplaire. Les marqueurs géographiques dans ces récits (la méditerranée pour Mondo, l'Algérie pour Juba, la montagne islandaise Reydarbatur pour Jon) sont brouillés par l'écrivain du fait de la rumeur de la mer toujours présente et de la suspension du temps (chronotope) provoquée par une rencontre. L'expérience de l'épiphanie renvoie Jon à l'éclipse, à une forme de syncope qui donne peu accès au réel, et dérobe à une signification figée. Ce qui permet de façon très habile de ne se figer dans aucune religion. Les rencontres y sont manifestement pluriculturelles, – Thi Chin la vietnamienne ou les gitans¹² qu'aime Mondo, la maison Karisma qui attire Lullaby – ce que confère aussi l'intertextualité par les références à Sindbad, ou aux prénoms chrétiens de Gaspar et Abel. La digue du bout du monde d'*Hazaran* (1978) est habitée par «des Italiens, Yougoslaves, Turcs, Portugais, Algériens, Africains [...]». Cette communauté est d'abord rassemblée par la précarité avant d'être guidée par Martin, figure messianique, qui les conduit vers un autre côté mystérieux. On pense alors à Lévinas et plus encore à la perspective biblique: Dieu est cet autre que Martin attend. L'enfant Mondo semble, quant à lui, venir de nulle part: cette disjonction entre le «sans passé» et l'autre crée un appel: un appel à penser à partir de l'autre, un appel qu'entend la communauté qui se retrouve en manque de cet enfant une fois qu'il est parti.

¹² La loi qui demandait aux Tsiganes de faire viser à chaque déplacement leur carnet anthropométrique a été abolie en France en 1969.

Il s'agit encore d'une variante de la blessure d'abandon¹³. Le Clézio pense à l'évidence à des groupes minorés: les SDF, les gitans, les marrons des montagnes (*Le Chercheur d'or*). Suivant Martin, cette communauté de délaissés errante, *métisserrante*, est-elle, cependant si idéale? Les romans taxés de politiquement corrects de Le Clézio le sont-ils au titre de leur idéal humaniste? Idéal qui n'est pas synonyme d'idéalisation d'une réalité. Les relations entre dominants et dominés sont permanentes, les processus d'intégration ne se résolvent pas dans un rempli identitaire mais dans le passage. À cet égard, Lalla (*Désert*), qui renonce à une intégration dans un univers d'images et de clichés photographiques, revient pour accoucher, pour s'inscrire dans une lignée, pour ne pas couper. La coupure étant un des premiers gestes d'acculturation sur soi, illusoire. Le manteau marron, qu'elle a emporté en France, est en somme la métaphore d'un tissu qui assure une identité continue, sur laquelle glissent les prédatons diverses.

Mythes et légendes, un socle commun donné en partage

Les mythes et légendes présents dans l'œuvre sous diverses formes ont un fort potentiel de poétisation. Mais encore une fois ce qui frappe dans l'univers leclézien c'est le maintien de l'entre-deux, entre légendes et quotidien, en témoigne l'essai *Raga* et le roman *Onitsha*. Dans le premier les légendes sont liées à la cosmogonie et à la genèse, à l'arrivée d'un peuple sur l'île, ou encore aux plantes, contrepoint de la volonté, en 2006, des femmes à échapper à l'exploitation masculine.

Dans le second, la légende de la reine égyptienne Méroé permet au fils Fintan de rencontrer son père sur le terrain du rêve, sur les eaux du fleuve, qui est aussi le lieu d'initiation sexuelle par procuration. Mais pendant que père et fils remontent le fleuve, on sait qu'en contrepoint Maou, la mère, est témoin de la domination, bien réelle, des colons sur les noirs.

Le Clézio connaît le désenchantement de la réalité historique, avec ses guerres. La fable brisée ou la dégradation est à l'œuvre comme l'ont analysée Bruno Tristmans, Madeleine Borgomano, Isa Van Acker et Bruno Thibault. Le débobinage, depuis la bobine de Freud, offre un jeu idéal, pour le critique aussi. Mais que ce soit la figure du guide détournée, l'isotopie de la poussière, le travail d'éclatement¹⁴ caractéristique de la post-modernité, le genre romanesque en déroute ou l'utopie défaite (*Ourania*), Le Clézio tisse en parallèle une réalité mythique ou plus simplement une poche lumineuse dans une trame bien sombre. Certains paysages participent de cette célébration du vivant, de ce sens du sacré: paysages minéraux du désert soufi ou infinitude de la mer, présentée comme un espace-temps

¹³ Elles sont tout aussi présentes que les figures de trahison perceptibles dans la saga familiale qui chasse ou bannit.

¹⁴ Lire à ce propos la rigoureuse analyse d'Isa Van Acker, *Carnets de doute*, Rodopi, 2008.

à l'horizon illimité, épiphanie au sommet d'une montagne (*La Montagne du dieu vivant*).

Pourquoi cet attrait des légendes? C'est qu'elles nous relient aux temps anciens et au présent, au tissu du monde. Des îles coréennes, Le Clézio écrit: «À Jeju, les légendes sont partout. Comme en Bretagne; ou en Ecosse, elles bruissent à chaque instant de la vie.»¹⁵ Il nous décrit cette île comme: «véridique et fantasmagorique».

Peut-être est-ce là que réside un des enseignements de l'œuvre de Le Clézio, dans le flottement, l'entre-deux du doute et de la certitude. Doute, secret, rêve, fantasme d'un côté (nous pensons à Alexis du *Chercheur d'or* qui ne sait s'il a rêvé ou non) et de l'autre côté conviction humaniste, expérience directe, certitude qu'il faille se mettre à l'écoute des corps, des peuples, de leurs traces.

L'analyse de *L'Enfant de sous le pont* (LE CLÉZIO, 2001, p.5) nous donne quelques clefs de ce flottement ; le préambule est le suivant:

Ceci est une histoire vraie. Peut-être qu'elle n'a pas de fin, comme toutes les vraies histoires, ou bien peut-être que tu veux toi-même lui donner une fin, dans le genre des rêves qui s'achèvent.

Comme toutes les histoires vraies, elle s'est passée il n'y a pas très longtemps dans une ville où il n'y avait pas de château ni de forêt merveilleuse, ni aucune princesse, et pas la moindre fée – encore que [...]

Bien que par trois fois le narrateur insiste sur le caractère véridique, les modalisateurs d'incertitude, «peut-être» ou «encore que», viennent nuancer un propos liminaire qui s'inscrit volontairement avec malice tout contre le conte de fée, avec son lieu indéterminé. La participation du lecteur, par le tutoiement comme adresse à l'enfant, est engagée. Deux pages plus loin le SDF est introduit comme une silhouette marchant puis par sa nomination aussitôt arbitraire: «Cet homme-là (mettons qu'il s'appelait Ali) n'avait pas de domicile et pas vraiment de métier.» (LE CLÉZIO, 2001, p.8). Ainsi s'opère une économie de repères (temps contemporain, ville à l'occidentale, nomination arbitraire) donnant une portée plus générale au récit, qui demeure pourtant une histoire singulière.

Le flottement est à mes yeux le lieu paradoxal de construction romanesque, le lieu de passage, de rencontre entre des temps. Dans la structure romanesque ce dialogue s'exprime dans le choix de Le Clézio d'écrire des livres à deux histoires. Ainsi le roman *Désert* (1980) est-il un roman de l'entre-deux histoires, entre la vie contemporaine de Lalla et le récit historique de 1910-1912 de la guerre au Maroc, d'un exode. Deux livres peuvent aussi former un dyptique, comme *Mondo* (1978b) et de *L'Inconnu sur la terre* (1978a). Une autre manière de procéder, qui diffère

¹⁵ JMG Le Clézio sous le charme de l'île de Jéju, Revue Géo, *Jeju, l'île-mémoire de la Corée du Sud*, Numéro Événement 30 ans, mars 2009 (avec un post-scriptum d'Antoine de Gaudemar p.100-102.), p.90-98.

de ces histoires en dialogue, consiste à pointer les coupes opérées sur l'Histoire. L'Histoire habite la structure romanesque si l'on considère l'ouverture d'*Ourania* (2006) ou de *Ritournelle de la faim* (2008b), le récit-cadre expose la guerre comme entrée en matière. *Le Procès-verbal* (1963) actionne une autre machinerie contre l'oubli. Notre approche psycho-historique (ROUSSEL-GILLET, 2009) de ce premier roman publié par l'auteur insiste sur le retranchement de la guerre d'Algérie absente des livres d'histoire française. Les réflexions d'Adam qui suivent attestent du déni:

L'atomique, elle n'a pas encore eu lieu. Et celle de 40, évidemment, je ne l'ai pas faite, je devais avoir douze ou treize ans à ce moment là. [...] Il n'y avait pas eu de guerres depuis, sans quoi elles auraient été mentionnées dans les manuels d'Histoire Contemporaine. Or, Adam le savait pour les avoir lus, relativement récemment, on ne signalait nulle part de guerre depuis celle contre Hitler. (LE CLÉZIO, 1963, p.66-67).

Le récit se déroule l'été 1962, des indices semés dans le texte indiquent la bombe H, l'usage du napalm. Une coupure de presse insérée mentionne le voyage de Ben Bella à Oran. Pour cette génération, l'ère du soupçon a été déclenchée par la guerre d'Algérie qui se déroulait de l'autre côté de la mer, de l'autre côté de la beauté du haut-pays niçois. La littérature engagée, dans la lignée de Sartre, ne pouvait plus fonctionner, ne pouvait plus donner des leçons. L'écrivain ne pouvait que poser des questions, c'est ainsi que nous avons parlé de littérature «engageante», et non engagée, de celle qui engage une empathie, un doute chez le lecteur. Le sous-titre au *Rêve mexicain, ou la pensée interrompue* (1988) est à cet égard instructif: l'éloge du lien, de la mise en perspective des héritages ne va pas sans une déploration des pertes et des coupures. La perte relève souvent dans notre propos du mythe personnel qui innerve la vie des personnages, mais la coupure nous parle aussi du collectif: que ce soit le retranchement de la guerre d'Algérie dans le roman à trous (ROUSSEL-GILLET, 2004) intitulé *Le Procès-verbal*, que ce soit la *conquista* qui a éradiqué un legs. À l'opposé, les simples dons d'objets, dans la diégèse des récits, sont des actes de bienveillance: comme l'exemplaire du Frantz Fanon offert à Nada Chavez, l'indienne Juanera ou ce passeport donné à Laïla par un grand-père d'adoption qui lui offre l'identité de Marima Mafoba (*Poisson d'or*). Laïla retourne vers ses origines, en suivant «le fil conducteur qui se tendait jusqu'au centre de son ventre et qui la tirait vers cet endroit». Cet endroit est aussi celui de la première coupure d'avec le corps maternel.

Écrivain tisserand, Parque, Pénélope et Ariane

La rupture nécessaire dans les années 60 avec une société consumériste et aliénante a été le creuset de l'ouverture sur une mémoire collective. Ce faisant, Le

Clézio s'inscrit aussi dans l'histoire littéraire francophone dans un désir qui l'unit à une génération d'écrivains: le désir d'écrire une littérature de restitution. Son œuvre de mémoire sur le plan collectif n'est ni commémoration asservie aux discours officiels, ni éloignement misanthrope et sur le plan individuel n'est ni simple idéalisation de l'origine, ni complaisance nombriliste. Fidèle au paysage littéraire du début des années 2000, Le Clézio raconte un peu de sa vie, de son «désir errant» (LE CLÉZIO, 1978, p.158). On peut remarquer que l'autobiographie s'affirme au fil de l'œuvre. Mais bien avant *Le Chercheur d'or*, les éléments autobiographiques étaient repérables, ainsi nombre de ses personnages romanesques sont déclassés ou sans père. Avec *L'Africain* (2004), qui relate sa rencontre de la chair africaine, de sa sensualité, il signe une oeuvre de restitution, presque de réparation vis-à-vis de son père qu'il n'a connu qu'à l'âge de huit ans. Son œuvre s'inscrit donc progressivement dans des tendances de la littérature française actuelle par cette affirmation d'éléments autobiographiques, à l'instar de *Un Pedigree* de Modiano, mais en procédant à un effeuillage pudique. *Onistha* (1991) participe par exemple de cet effeuillage, c'est le récit masqué antérieur à *L'Africain* où il raconte sa rencontre du père.

De 1963 à 2008, s'affirment les enjeux interculturels de l'œuvre et un style plus lénifié, fluide, ne recourant plus aux accumulations rageuses. Lorsque liste il y a, elle est toute de sobriété, de retenue, énumérant des camps de la mort (*Ritournelle de la faim*) ou des chefs spirituels (*Gens des nuages*). Posant la langue française comme son seul pays, il sait combien celle-ci est poreuse et a accueilli bien des mots de différentes langues. Le rêve d'une langue, l'Elmen, présent dans deux de ses livres *La Fièvre* (1965) et *Ourania* (1991), porte l'empreinte de l'interculturalité dans la langue. La langue est une passeuse et une glaneuse. Ce système symbolique est dans le texte leclézien semé de mots désignant des us locaux comme la mention des *gunnies*, dans *Le Chercheur d'or* (1985). Le texte est traversé d'autres langues, dont les mots sont rarement expliqués mais parfaitement intégrés. Rares sont les exceptions comme dans *L'Enfant de sous le pont* (2001, p.8-9), où Le Clézio explique le mot estrassier: «Quand les gens le voyaient, ils disaient: «Tiens! L'estrassier». C'est comme cela que les gens du Sud appellent les chiffonniers qui vont de poubelle en poubelle et ramassent tout ce qui peut se revendre [...]»

L'estrasse¹⁶ désigne en provençal une veille pièce de tissu déchiré, un chiffon, voire une serpillière. L'auteur traduit ce mot pour les lecteurs enfants de toutes régions.

Dans la langue française traversante, nous choisissons les mots du lien et des tissus. Le tissu-texte dont nous parlons ainsi que l'entrelacs ou les contrepoints ne

¹⁶ On retrouve la désignation pour les lambeaux, loques en espagnol (estraza) et en italien (straccio, stracciare, lacérer).

relèvent pas d'une métaphore filée facilement. La tisserande, si fédératrice dans les essais sur les cultures indiennes (*Hai*) et océanienne (*Raga*), est certes une figure plutôt anecdotique dans quelques textes de l'écrivain. L'allusion aux gestes de Petite Khaf des *Bergers* (1991) est fugace: les enfants lui cueillent des roseaux pour qu'elle tresse des paniers comme Ouma tresse un chapeau pour Alexis. Une chanson citée dans la nouvelle du «Jeu d'Anne» (*La Ronde*, 1982) désigne une femme successivement comme «dentellière», «femme à la dentelle» qui «apprend à faire de la dentelle». Madeleine Borgomano (2004, p.27) lit la nouvelle à l'aune de la chanson brésilienne qu'Anne «*aurait peut-être entendue à la radio juste avant l'accident*». «*Car «Mulher rendeira», c'est la dentellière, la tisseuse de destin, la Parque. Dans sa dentelle, l'homme s'est laissé prendre*». Le narrateur est en effet piégé par l'amour qu'il porte à Anne. Il suit le même itinéraire qu'elle pour jeter sa voiture dans le vide. La reprise de la comparaison «comme une boule de feu» dont la première occurrence était liée à la voiture d'Anne explosant dans le ravin, ne laisse aucun doute sur la répétition de l'événement.

Voilà que Madeleine Borgomano (2004) nous offre une Parque, une fileuse de mort, et l'occasion de signaler l'occurrence d'une chanson populaire brésilienne, une autre façon de métisser le texte d'oralité. Des mythes grecs nous connaissons d'autres fileuses: Ariane et Pénélope. Pénélope me semble être une parfaite figure du ressassement, d'un double mouvement de construction-déconstruction. Vous voyez venir ici le rapprochement avec le mouvement d'aller retour constant de la narration qui déconstruit tout en construisant. Construisant quoi? Une attente, entre doute et possible. À lire *L'Extase matérielle* (1967) et les premiers livres, Le Clézio me semble bien proche de Pénélope, ressassant un affect. Ce travail de Pénélope ou de l'écrivain sur son métier à tisser est des plus paradoxaux: «Il me semble que les romans tissent quelque chose, qu'ils sont une sorte de tapisserie qui se fait, se défait constamment et qu'il faut recommencer. Un peu comme le travail de l'araignée sur sa toile.» (LE CLÉZIO, 2008a).

Mais toute son écriture tend à ne pas simplement saisir le fil d'une culture occidentale, celle qu'il compare ostensiblement à des toiles d'araignée, à des pièges, à une «immense araignée d'or» (LE CLÉZIO, 1963, p.23). Le Clézio invite à suivre les fils de cultures plurielles pour sortir de la toile d'araignée tissée par une pensée occidentale dont il joue et se défie. Selon lui, «la pensée est l'art des pièges. L'espace n'est pas libre: réseau de toiles d'araignée» (LE CLÉZIO, 1973, p.249). L'image rejoint celle de Montaigne écrivant que «[...] les hommes méconnaissent la maladie naturelle de leur esprit: il ne fait que fureter et quêter, et va sans cesse tournoyant, bâtissant et s'empêtrant en sa besogne, comme nos vers de soie, et s'y étouffe.» À l'opposé des fils-prisons, il existe des fils pour nouer des liens. Ainsi de ces nattes tissées par les femmes de *Raga* (2006) qui construisent une communauté.

À Raga, l'essentiel du travail des nattes est réalisé par les femmes. D'abord, elles doivent cueillir les feuilles de *Wip* (le pandanus, cette palme qu'on appelle à Maurice *vacoa*). Après séchage, les feuilles sont passées à la flamme pour les assouplir, puis les femmes en extraient les fibres avec un couteau de bambou. Ensuite elles emportent les brassées de fibres jusqu'à la mer pour les laver et les blanchir au sel, les rincer longuement dans l'eau de la rivière et les remettre à sécher sur les plages. Quand les fibres ont été ainsi préparées (ce qui nécessite plusieurs jours), elles sont réparties entre toutes les femmes du village qui les emportent chez elles pour les tresser. Le tressage se fait traditionnellement dehors, à la fraîche, avant la nuit, et c'est l'occasion pour les femmes d'échanger des histoires, de rapporter des cancans, des nouvelles. (LE CLÉZIO, 2006b, p. 40-41).

Le Clézio nous parle de la fabrication artisanale, de la valeur du partage et de sa fonction de lien social. Les motifs sont transmis par l'usage et la tradition. Ce qui correspond à la définition de la culture par Geertz en 1973: «[...] un système transmis historiquement, de significations incarnées dans les symboles, de conceptions reçues en héritage et exprimées sous des formes symboliques grâce auxquelles les gens communiquent, perpétuent et développent leur connaissance de la vie et leurs attitudes envers elle». (DUPRIEZ; SIMONS, 2000).

Il nous faut nuancer notre propos: Pénélope ne ressasse pas comme on rumine dans sa chambre, elle ressasse pour résister. Elle tisse et détisse le linceul de son beau-père Laerte, on le sait, pour ne pas épouser un prétendant et attendre le retour d'Ulysse. Insoumise aux pressions alentours, tel l'auteur, telles les femmes de ses récits depuis la Naja Naja de *Voyages de l'autre côté* (1975). Le mythe de Pénélope me semble informer un des parcours de l'œuvre, celui centrifuge, qui enclôt l'œuvre sur elle-même, dans des retours cycliques, vers des insularités (*Le Chercheur d'or*). Il est dans ce sens assez frappant de lire l'assimilation par exemple du désert à une «île inaccessible», dans *Gens des nuages* (1997). Cette clôture, inscrite dans le patronyme Le Clézio signifiant «enclos» en breton, est contrariée par des figures antinomiques polyphoniques de croisements, de dédoublements, de ramifications, d'exils, de déplacements, de migrations. Mouvements séculaires, comme pour les nomades du Maroc, ou déplacements forcés (traite d'esclaves, engagisme dans *Le Chercheur d'or* et blackbirding dans *Raga*). Dans une perspective contemporaine où 175 millions de personnes, dont 15 millions en situation irrégulière¹⁷, migrent, Le Clézio privilégie les voyages de réfugiés (exode et guerre) ou de travailleurs (*Le Passeur*), les communautés en transhumance et diasporas, voire les conditions d'adoption (*Printemps*). Les déplacements ne sont cependant ni une fin en soi, ni une garantie de l'ouverture. *Le Chercheur d'or* est sans doute le roman de l'égarément

¹⁷ Atlas des migrations dans le monde. Réfugiés ou migrants volontaires. éd. Autrement / Le Mémorial de Caen, coll. «Atlas / Monde», mars 2005.

plus qu'il ne le semble: Alexis rivé, en «mal de traces», enfermé dans la répétition, dans les va et vient, manque l'extériorité, manque Ouma.

Revenons à *L'Enfant de sous le pont* (2001) auquel nous adossons notre propos: Ali fait don de l'enfant au visage de poupée, qu'aucun trait physique n'enferme dans une ethnie particulière. Ce faisant, il tient à dire le prénom qu'il lui avait donné: Amina. Ce don d'un prénom sert de fil d'Ariane à travers l'oeuvre de Le Clézio peuplée de prénoms de tous horizons. Un prénom, c'est «tout ce qu'il voulait [...] donner, un nom, un passeport, la liberté d'aller» lit-on dans *Poisson d'or* (LE CLÉZIO, 1996, p.198-199). Le conte minimaliste *L'Enfant de sous le pont* ne raconte que la recherche de moyens pour nourrir un bébé et un affect sans mélodrame: la bienveillance. L'invitation à la compassion, sans morale, pourrait être un enjeu sociétal, une voie indiquée par les gestes quotidiens d'Ali. Dans ce bref récit, Le Clézio situe la différence sur le registre de l'inégalité économique, de la précarité, et non sur un plan culturel.

Alors que les références à la culture chrétienne ou aux contes orientaux sont manifestes dans l'ensemble de son oeuvre, l'allusion aux contes de Perrault et autres classiques de la littérature d'enfance en France sont rarissimes. *L'Enfant de sous le pont* nous en offre un exemple minimal, réduit à un prénom largement évocateur: celui de Cendrillon. Or ce prénom est celui d'un chat qui réchauffe Ali puis le bébé et donc déjoue l'intertextualité en gardant l'allusion à la pauvreté mais non à la froideur des cendres qui donnent leur nom à Cendrillon ou la cendrouse. La reprise d'un simple prénom crée une tension interne discrète avec le conte. La fin de la nouvelle n'est pas aussi idyllique que dans le conte. Ali avant de partir dit: «Elle s'appelle Amina. C'est ta fille maintenant.» L'adoption est une dynamique qui innerve la confrontation à l'origine dans bien d'autres récits lecléziens et «un éternel retour» ne conduit pas toujours à la famille de sang. En outre, rien n'est dit de la réaction de ceux qui reçoivent Amina. «Puis sans attendre, peut-être aussi pour ne pas pleurer,» Ali part. Désamorçant le *happy end*, ce «peut-être» final nuance le don en laissant entendre le retour à une solitude qu'induit la séparation. La dernière phrase a pour fonction d'instiller le doute et de rompre avec le conte, mais demeure une promesse d'adoption, un espoir. Aussi bref soit-il, ce récit contient ses propres tensions, son inscription dans l'Histoire collective et son intertexte.

La polyphonie des voix crée un jeu particulier, pour le personnage et pour le lecteur. Selon Barthes (1970, p.166), «[...] le texte repose sur ces voix tressées – ou tressantes – qui forment l'écriture: lorsqu'elle est seule la voix ne travaille pas, ne transforme rien: elle exprime.» Nous voulons insister sur le tressage du texte, comme système, réseau intertextuel et intratextuel. Qu'on désigne le texte leclézien comme polyphonique, à plusieurs voix, n'indique pas suffisamment les différents liens possibles activés: échos, contrepoint, contradiction interne (comme pour ce

simple nom de Cendrillon). Aux consonances et résonances s'ajoutent donc des dissonances.

Des mots-vermines aux mots dansés: la langue française comme «seul pays»

Le texte se tisse aussi à partir du sémantisme, de la puissance d'évocation d'un mot, des connotations pour chacun. Ce qu'un conteur comme Le Clézio sait bien, lui, le réconcilié avec les mots. Dans ses tout premiers écrits, il compare les mots à des vermines, ou à des écrans qui barrent son «*désir de réel*». En 1963, il affirme déjà: «préférer l'entre-ligne, ce qui n'est pas dit, ce que l'écriture dit à côté des mots. Le silence»¹⁸. Mais au fil de l'œuvre, marquée par des continuités thématiques fortes comme la violence et le dénuement, le rapport aux mots est apaisé. Il s'éloigne de l'héritage surréaliste, au désir de saper les mots, et de celui de Michaux qui écrivit «Écrire, écrire: tuer, quoi».

Les mots comme les visages étaient agressifs, évidés, fermés à la liberté. Mais, tel Sallinger qui notait des listes de mots, Le Clézio a la passion des vocables, son rapport au monde est passé par les dictionnaires. Dans ses premiers écrits il procède à des effets d'accumulation qui désamorcent tout sens et augmentent la charge. Plus tard, les personnages peuvent, au contraire, goûter les mots qui «sautent et dansent dans la bouche», c'est le cas de Maou, la figure de mère dans *Onitsha* (1991). Autre exemple, une enfant Catleya dans *Ourania* (2006) invente une langue mêlée: elle «[...] parle toute seule, un drôle de babil où elle mêle les mots en anglais, en espagnol, les quelques mots de français.» (LE CLÉZIO, 2006a, p.279-80).¹⁹

D'où vient cette réconciliation avec les mots? Sans doute la rencontre d'autres civilisations, d'autres langues a-t-elle joué son rôle. Le Clézio a lu le nahuatl, l'espagnol, le purepecha. Il s'est fait traducteur, il est donc passé par une autre langue. Chez les Indiens Emberas, qu'il découvre dans les années 70, il a aussi été initié au chamanisme, au pouvoir des mots, de la poésie chantée, de l'incantation au sens fort: jusqu'à se sentir «*incanté*» dira-t-il. Parmi les deux types de souvenirs, Le Clézio privilégie les chauds comme chez les Indiens Quechoua – «instants évoqués revenant avec leur parfum, leur émotion, leur sens» – aux souvenirs froids – faits et informations, comme «deux plus deux égal quatre» (DUPRIEZ; SIMONS, 2000). Non content de restituer les parfums, il montre, comme nous l'avons vu précédemment, que la société occidentale oblitère ses propres faits.

Prenons un autre exemple: la composition du livre *Maroc* superpose deux langues: l'une arabe dans la trame de fond de page, l'autre française – de courts textes de Le Clézio – venant s'inscrire sur la calligraphie. Ce procédé figure le

¹⁸ Propos énoncé lors de sa première apparition lors de l'émission télévisée *Apostrophes*.

¹⁹ Dans des interviews, Le Clézio cite parfois comme modèle d'interculturalité, la Bolivie, pays à forte diversité linguistique (ethno diversité: Indiens, ruraux, blancs, métis)

bruissement des langues tissées ensemble. À cet égard lisons aussi la fable de Tahar Ben Jelloun (2006): avec le départ du dernier émigré magrébin, «[...] les mots arabes qui peuplaient [l]a langue [française] ont à leur tour disparu, ils ont pris la fuite.» Et faisant parler Alain Rey, l'historien de la langue française, il explique que «des centaines de mots arabes sont entrés dans notre langue sans visa ni contrôle à la frontière». Les mots arabes manquaient alors à la langue française qui se trouvait de blancs, elle d'ordinaire si poreuse et traversée de mots glanés.

[Alain Rey] s'arrêta un instant, regarda l'assistance qui attendait une solution rapide, puis reprit en tapant des mains à chaque mot arabe: «Je prendrais bien un peu de *café* sans *sucre* tout en étant mal assis sur un *tabouret* alors que j'aurais préféré être installé sur un *divan* ou un simple *matelas*, ou à l'aise dans un *sofa* de couleur *cramoisie*, face à un bouquet de *lilas* et de *camélias*[...]

Ce détour par une fable nous semble essentiel pour comprendre ce que veut dire «la langue française comme pays», cette langue si métissée. Citons aussi un court extrait de *L'Inconnu sur la terre* qui parle du rapport sensuel aux mots:

À travers les mots aimer ce qu'ils montrent, ce qu'ils savent trouver, tous les trésors de la vie réelle. [...] «Les mots ne veulent pas détruire ce qu'il y a devant nos yeux. Ils répondent aux autres mots, aux vrais mots originels, qui sont dits par la voix du monde. [...]» et plus loin il ajoute «comme si ces mots et ces images n'étaient que les échos des discours véridiques émis par les montagnes, les fleuves, les forêts, les vents, les orages. (LE CLÉZIO, 1978, p.113).

Nous le disions: l'écriture de Le Clézio s'est pacifiée, sa syntaxe simple n'accumule plus les énumérations rageuses comme dans *La Guerre* (1970a). Sa rencontre des peuples indiens, d'une autre civilisation lui inspire le respect, le nourrit de poésie, de contes, de mythes et d'enfance retrouvée dans la contemplation du monde sensible (*L'Inconnu sur la terre, Mondo...*). Les œuvres récentes de Le Clézio sont cependant écrites en continuité avec celles dites de jeunesse ou expérimentales, dans un même désir ou une même colère vis-à-vis de toute forme d'oppression: guerre de colonisateur (*Désert*), condition féminine difficile dans l'île de *Raga*, exploitation des enfants dans les champs de fraises (*Ourania*), prostitution féminine, vol d'enfants (*Poisson d'or*), viol (*Ariane*), faim (*Ritournelle de la faim*)... C'est de cette colère première, de l'œuvre de rupture qu'analyse Marina Salles (2006)²⁰ que s'est nourri l'écrivain, qui conduit ses personnages vers une liberté. En suivant les figures opposées du labyrinthe (la ville, les filets, les écrans) et de la métamorphose (Naja Naja, le corps d'Adam), on mesure bien que l'œuvre incline vers la seconde figure avec sa fluidité, ses voies de passages. Mais

²⁰ Marina Salles (2006) analyse l'engagement de Le Clézio sur la scène médiatique et dans son œuvre et la nécessité de rompre avec certains traits occidentaux dans *Le Clézio, notre contemporain*.

toutes deux ne cessent de cohabiter depuis *Le Procès-verbal*; d'un côté la répétition du même, le clone Adam et des 1000 Adams, la pulsion de mort, la ligne de fuite du rêve, l'indifférenciation avec l'animal. De l'autre, le désir d'une extase ou des destins de femmes libres. Lalla de *Désert*, Dahlia d'*Ourania* sont de nouvelles Ariane, pourrait-on dire.

Du mythe d'Ariane nous ne retenons que le fil qui permet de sortir du labyrinthe, ou plutôt les fils, si l'on regarde l'œuvre leclézienne dans sa globalité. Si les figures présentes de Pénélopes, de la Parque viennent temporiser le modèle d'Ariane, d'un guide au féminin, les tisserandes de Raga, loin d'avoir une vie idyllique, offrent toutefois une direction pour sortir du labyrinthe de la domination sur la femme, pour une intégration à la fois consciente et naturelle dans le monde.

Les visages-paysages

Étant entendu que le rapport inter-humain se construit dans le visage, ce dernier est particulièrement violent ou violenté dans les premiers écrits de l'auteur, dans le souvenir des «visages-cansons» de *Passages* de Michaux.

Masques rapides, ils traversent la rue immobile, et c'est impossible de dire qui ils sont. Les yeux, les bouches, les formes de nez, les sourcils, les rides autour des lèvres, les cheveux, tout cela a perdu son sens précis, s'est effacé: car c'étaient d'autres caractères écrits sur les feuilles de papier, qui voulaient vous faire croire qu'on savait ce qu'on faisait, où on allait, pourquoi on était ici et pas ailleurs. Anéantis, gommés, les traits de la face! (LE CLÉZIO, 1970, p.30).²¹

Le visage d'Adam Pollo n'existe que «compris dans le corps». Corps-visage, visage-carte, dans la pensée de Deleuze e Guattari (1980, p.208), le corps d'Adam est une forme prête à la métamorphose, son visage est d'abord évoqué comme une «masse ovoïde» à la «mauvaise barbe blonde massacrée à coups de ciseaux» et son corps, double reflété dans les lunettes de son vis-à-vis, est «tout à fait semblable à [celui] d'un grand singe obèse» (LE CLÉZIO, 1963, p.18, p.29 e p.36). Son corps est tantôt ramassé dans un coin ou grain de sable tantôt marchant, tantôt territorialisé tantôt déterritorialisé.

Nous sommes aux antipodes du «penser-à-l'autre» de Lévinas, dont le visage matérialise le «tu ne tueras point». Quelques années plus tard, *Les Années Cannes*, premier long texte de Le Clézio dédié au cinéma, offre une mosaïque de visages, plus magiques que mortuaires. Certes la puissance du gros plan favorise l'érotisme du visage féminin, comme le vécut aussi Alain Cavalier. On remarque qu'une séquence muette du documentaire *Le Clézio, entre les mondes* présente des gros

²¹ «Naissance de la pensée», *Cahiers du chemin*, NRF, n°9, avril 1970, p.28-38. Des lignes similaires sont écrites dans les romans de la ville que sont *Les Géants* ou *La Guerre*.

plans sur des visages-paysages tel que Le Clézio les nomme, des visages indiens, épiphoniques au sens de Lévinas. Des visages muets, à distance, malgré les plans rapprochés. Ces séquences évoquent un peu de la beauté du monde que nous ne saurions qu'approcher: «Apprendre à lire la vie sur les corps vivants, peut-être qu'il n'y avait pas d'autre art que celui là. Un jour on se retrouverait là, au bout de tous les voyages» écrit-il dans *Terra Amata* (1967).

Loin de la culture occidentale Le Clézio célèbre le corps, la beauté cosmique et ses vibrations. Une extase matérielle, en somme, et une densité humaine. Ce parcours de Deleuze à Lévinas en passe par un visage: le masque mortuaire dans les villes contraste avec le visage fascinant de femme, la transcendance lévinassienne est possible à condition d'une présence d'altérité. Dans l'adaptation du *Procès-verbal* en album dessiné, Baudoin dessine Adam le visage coupé ou effacé dans la fumée de cigarette. L'effacement par définition touche d'abord la *face*. Le Clézio fut réticent devant les portraits d'Adam auxquels Baudoin lui donna ses traits. L'effacement du visage ne tient pas à une timidité, ni à une empreinte de la culture africaine ou à une posture zen, qui ne sont que des conjectures de la critique vis-à-vis de l'auteur. L'effacement du visage est problématisé et fait sens dans l'économie romanesque. Dans l'œuvre, les visages revêtent en effet des fonctions diverses, non réductibles au seul rapport de le Clézio à son propre visage. Brouillé par le souvenir écran, le non-visage du père est un des rares à porter le signe d'un affect de celui qui regarde, et une expression (autoritaire en l'occurrence). La beauté d'autres visages, cuivrés, au regard d'obsidienne fascine mais ne rassure pas. Sous la plume de Le Clézio, le visage n'est pas usuellement révélateur d'une psychologie mais il est un lieu. Il suffit de relire l'expression forgée par l'auteur lui-même, «visages-paysages», pour comprendre que le visage est une surface de projection. Lieu d'une origine, il est typé comme signe d'une appartenance à un groupe ethnique, groupe qui se révèle être dans le tissu romanesque une communauté d'âmes. Alors que le visage d'autrui était menaçant, ou objet de décollation dans ses premiers romans, comme chez Sartre, il devient paysage. Ce visage quasi essentiel est, dans la pensée de Lévinas, un appel à ma responsabilité envers l'autre. Autrement dit, le régime du manque et du trou du *Procès-verbal* cède à celui de l'ouverture à l'autre, infiniment humain, infiniment désirable. La parole si difficile à nouer avec Michèle (*Le Procès-verbal*) est propre à Ouma (*Le Chercheur d'or*), cette femme qui se raconte. Sa seconde caractéristique est son évanescence, elle apparaît et disparaît, ce qui préserve le mystère et une forme d'attente.

L'au-delà du visage est évoqué mieux qu'ailleurs dans le texte que Le Clézio consacre aux «portraits» de Modigliani²². Que nous dit Le Clézio des traits, des fentes des yeux, radicalement énigmatiques, lointains, insaisissables et par là même

²² Pour une analyse de ce texte, lire Marina Salles, «Quelques figures et motifs du «musée imaginaire» (ROUSSEL-GILLET; SALLES; LEGER, 2010).

infiniment autres? Il nous dit en préambule que quelque chose «manque» (LE CLÉZIO, 1981, p.11): visages «inachevés» (Le Clézio n'inscrit pas l'inachèvement comme moment dans une histoire de l'art mais dans une histoire de vie) puis visages «lisses», surface. Il forge alors pour la première fois cette expression de «visages-paysages», extatiques, infinis... Après un détour par le corps, il revient en suivant le fil chronologique de la vie du peintre à des visages «fantomatiques, exsangues», dont le regard est vide. Dans ses propres récits écrits après les années 70, les visages tout aussi vivants, lumineux, ou meurtris ne sont pas si happés par ce «gouffre d'absence». Certains deviennent, il est vrai, fantomatiques, sont évanescents mais leur regard ne s'éteint pas.

Dans ses fictions, le visage est le signe de la présence de l'autre. De la même façon, dans *Ballaciner* (2007), le visage a toute son aura, sa magie, sa phénoménalité : les icônes de cinéma se maintiennent loin des portraits en séries du *Procès-verbal* (1963), des cartes postales répondant aux prédictions de Benjamin. Au cinéma, le charme est opératoire et inégalé.

Revenir sur l'attention portée au traitement de l'effacement et de la trace, repéré par Alain Buisine, sur les paysages du désert ou de l'île minérale (*Le Chercheur d'or*) nous permet de souligner d'autres gestes de guerre comme de paix qui englobent les hommes dans les sables du désert. Le même geste sur le visage et le paysage vise à assimiler l'homme et les éléments cosmiques, à proposer aussi un processus de désagrégation à l'œuvre très prisé par les modernes: qui conduit à la désagrégation, à notre devenir de poussières. Gardons nous aujourd'hui de trop privilégier les microanalyses – au risque de la réduction d'optique d'une œuvre qui maintient au contraire constamment les tensions entre les échelles, micro et macro, petites histoires locales et grandes histoires, récits et mythes qui fondent une communauté... C'est le geste leclézien de mise en tension qui nous retient, comme mise en relation du lieu le plus habité de nos expressions et du paysage. Le Clézio propose des «visages-paysages», «des corps volatiles» répondant à une injonction éthique (plus proche de Lévinas que de Sartre). C'est la dimension de ce geste éthique que nous invitons à regarder au-delà de son origine autobiographique (que serait la rencontre de visages brunis lors de ses voyages en Afrique ou Amérique). Au milieu de ces visages, importe le regard. Il renvoie à une conception de la connaissance qui crédite la force de l'intuition immédiate et intemporelle. C'est la traversée des temps qu'offre le visage de femme rencontrée dans *Gens des nuages* qui a les traits familiers et familiaux de Jémia.

Alors pour mener à son terme notre analyse, regardons Ali et Amina au visage: l'un a l'air d'un mendiant à barbe (typification qui ne peut que rappeler Adam), l'autre un visage de poupée, aux prunelles comparées à des «bijoux». Seuls sont dits la force de son regard et le plaisir de jouer de cet enfant oublié auprès d'un homme démuné.

Ne l'oublions pas l'académie Nobel a salué «l'écrivain de la rupture» mais aussi celui «de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante».

Pour conclure

Du repli d'Adam Pollo aux déplacements, des mots dont on se défie aux mots bruissants de la vie: peu à peu s'affirme une œuvre d'ouverture. L'*entre-deux* espace, des temps, des cultures est avant tout un espace dynamique. La parole du conteur vient s'y inscrire, parlant d'un autre lieu, d'un autre temps, de multiples appartenances et mémoires. Emblématiques de la transmission, quels que soient les ruptures et les exils, Naman dans *Désert*, Martin dans *Hazaran*, Catherine dans *Révolutions* portent avant tout un idéal de restitution ou de partage de mots. Mais jamais le texte leclézien ne pose de certitudes. Ses «peut-être» font de ses histoires des lieux d'incertitude. Tout ce que nous condensons dans ce néologisme de *métisserrand*: poétique du lien, système de tressage d'un écrivain tisserand, littérature métisse mais aussi errance.

ROUSSEL-GILLET, I. Le Clézio, the métisserrand writer – For a necessary interculturalism. *Itinerários*, Araraquara, n.31, p.33-57, July/Dec. 2010.

■ **ABSTRACT:** *If the Nobel Academy accurately introduced the work of Le Clézio as a work of rupture, our aim will be to analyse what in the work of the author characterizes it as an open work, a work of connection because of its reconciliation with the words, with the body, with the ancient times, with myth and old legends. The concept of “between two” is a fully efficient tool to show the narrative innovations that result from its application: The structure of Le Clézio’s work is established by the use of the “between two” through the application of formal figures of the double that give form to the romanesque structure and to the ethical issues of acculturation and of the encounter with alterity (otherness). Thus, Le Clézio’s work is in itself characteristic of our time because despite its unclassified character, it is inscribed in the contemporaneous movement that is concerned with the writing of works of restitution and it is also a work in which the celebration of elements and of music give to it a poetic dimension.*

■ **KEYWORDS:** *French Literature. Contemporary narrative. Interculturalism.*

Références

ABDALLAH-PRETCEILLE, M.; POCHER, L. **Diagonales de la communication interculturelle**. Paris: Anthropos, 1999.

ASGARALLY, I. **L'Interculturel ou la guerre**. Prefácio de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Port-Louis: Presses du M.S.M, 2005.

ATÉBA, R. M.'B. **Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio**. Paris: L'Harmattan, 2008.

BARTHES, R. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970.

BECKETT, S. Le Clézio et les vrais lecteurs: vers une littérature pour tous, in Le Clézio aux lisières de l'enfance. **Les Cahiers Robinson**, Paris, n.23, 2008.

BORGOMANO, M. Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de JMG Le Clézio. In: BERTOCCHI, J. S.; THIBAUT, B. (Org.). **J.-M. G. Le Clézio**. Paris: Éditions du temps, 2004. p.19-30.

CLANET, C. **L'Interculturel**. Paris: PU Mirail, 1990.

CORTANZE, G. de. **Le Clézio**. Paris: Gallimard; Cultures France Éditions, 2009.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Les Mille plateaux**. Paris: Minuit, 1980.

DERRIDA, J. **Le Mal d'archives**. Paris: Galilée, 1995.

DUPRIEZ, P.; SIMONS, S. **La résistance culturelle**. Paris: De Boeck, 2000.

JELLOUN, T. B. Le dernier immigré. **Le Monde Diplomatique**, Paris, août. 2006.

Disponível em: <http://www.monde-diplomatique.fr/2006/08/BEN_JELLOUN/13757>. Acesso em: 19 jul. 2009.

LE CLÉZIO, J.-M. G. J'essaie de savoir qui je suis. [nov. 2008]. Entrevue: F. Busnel. **Lire**, Paris, p.46-49, 19 nov. 2008a.

_____. **Ritournelle de la faim**. Paris: Gallimard, 2008b. (Collection blanche).

_____. **Ballaciner**. Paris: Gallimard, 2007. (Collection Blanche).

_____. **Ourania**. Paris: Gallimard, 2006a. (Collection Blanche).

_____. **Raga, approche du continent invisible**. Paris: Seuil, 2006b.

- _____. **L'Africain**. Paris: Mercure de France, 2004.
- _____. **L'Enfant de sous le pont**. Paris: Safrat, 2001. (Lire c'est partir).
- _____. **Gens des nuages**. Jemia et J. M. G. Le Clézio. Paris: Stock, 1997.
- _____. **Poisson d'or**. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. **Onitsha**. Paris: Gallimard, 1991a.
- _____. **Peuple du ciel: les bergers**. Illustrations de Georges Lemoine. Paris: Gallimard, 1991b. (Albums Jeunesse).
- _____. **Le Chercheur d'or**. Paris: Gallimard, 1985. (Folio).
- _____. **La Ronde et autres faits divers**. Paris: Gallimard, 1982.
- _____. Modigliani ou le mystère. **Modigliani**, Paris, p.11-13, 1981.
- _____. **L'Inconnu sur la terre**. Paris: Gallimard, 1978a.
- _____. **Mondo et autres histoires**. Paris: Gallimard, 1978b.
- _____. **Voyages de l'autre côté**. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. Claude Lévi-Strauss, l'homme nu. **Les Cahiers du Chemin**, Paris, n.21, p.171-184, avril 1974.
- _____. **Les géants**. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. **La guerre**. Paris: Gallimard, 1970a.
- _____. Naissance de la pensée. **Les Cahiers du Chemin**, Paris, n.9, p.28-38, avril. 1970b.
- _____. **Le livre des fuites**. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. **L'extase matérielle**. Paris: Gallimard, 1967a.
- _____. **Terra amata**. Paris: Gallimard, 1967b.
- _____. **La fièvre**. Paris: Gallimard, 1965.
- _____. **Le procès-verbal**. Paris: Gallimard, 1963.
- LÉGER, T.; ROUSSEL-GILLET, I.; SALLES, M. **Le Clézio, passeur des arts et des cultures**. Paris: PUR, 2010. p.145-162.

LOHKA, E. Insaisissable et multiforme: l'art de J. M. G Le Clézio. In: LEGER, T.; ROUSSEL-GILLET, I. SALLES, M. (dir.). **Le Clézio, passeur des arts et des cultures**. Paris: PUR, 2010. p.29-42.

NANCY, J. L. **Être singulier et pluriel**. Paris: Galilée, 1996.

ROBERT, M. **Roman des origines et origines du roman**. Paris: Grasset, 1972.

ROUSSEL-GILLET, I. De la langue brisée aux horizons ouverts. **Revue Inter-Lignes**, Toulouse, p.57-69, 2009.

_____. Troubles et trouées, le cas du *Procès-verbal* de Le Clézio. **Roman**, Echenoz, p.113-123, déc. 2004.

SALLES, M. **Le Clézio, notre contemporain**. Rennes: PUR, 2006.

SIBONY, D. **Entre-deux, l'origine en partage**. Paris: Seuil, 1991.

VIART, D. VERCIER, B. **Littérature française au présent**. Paris: Bordas, 2005.

Recebido em 05/01/2010

Aceito em 25/06/2010



