La poétique du paysage dans les oeuvres de J.-M.G. Le Clézio

Yanmei Fan

▶ **To cite this version:**

Yanmei Fan. La poétique du paysage dans les oeuvres de J.-M.G. Le Clézio. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT : 2015USPCA050 . tel-02522906

HAL Id: tel-02522906
https://theses.hal.science/tel-02522906

Submitted on 28 Mar 2020

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

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

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE
PARIS 3

ED 120 Littérature française et comparée

UMR 7172 - THALIM

Thèse de doctorat

Yanmei FAN

La Poétique du paysage dans les œuvres de J.-M.G. Le Clézio

Thèse codirigée par
Mme Marie-Hélène BOBLET
et M. Claude CAVALLERO

Soutenue le 27 mars 2015

Jury :

Mme. Marie-Hélène BOBLET, Professeur
M. Claude CAVALLERO, MCF HDR
M. Michel COLLOT, Professeur émérite
M. Jean-Pol MADOU, Professeur émérite
Mme. Bernardette REY MIMOSO-RUIZ, HDR

Résumé

Cette étude porte sur la poétique du paysage dans les œuvres de J.-M.G. Le Clézio. Elle s'inspire essentiellement de la critique phénoménologique et de la critique thématique, en considérant la relation au paysage comme une expérience perceptive et comme une expérience imaginaire. Le paysage comme expérience terrestre est lié à la perception, à la sensation et à l'émotion des personnages. Il se dévoile par le mouvement dans l'espace et constitue des *topoï*. Le paysage urbain contraste avec le paysage naturel pour présenter une pensée de la modernité. Le paysage comme construction imaginaire renvoie à la conscience, à la mémoire, à la contemplation et à la rêverie. Il s'associe à la pensée primitive, à la pensée mythique et à la pensée animiste. La description du paysage possède des fonctions diégétiques et sémiotiques et elle participe de manières différentes à la narration. La géographie et l'art pictural influencent la présentation du paysage leclézien. Les signes différents collaborent pour créer une tension entre la fiction et la réalité, entre le lisible et le visible. L'écrivain est toujours à la recherche d'un art total et accompli. Rendant le récit « poétique » et « géopoétique », la figuration du paysage sert à mettre en évidence une harmonie cosmique et un équilibre artistique dans les œuvres lecléziennes.

Mots clés : Le Clézio, Paysage, Perception, Imaginaire, Harmonie

Abstract

This study focuses on the poetic of landscape in the works of J.-M.G. Le Clézio. Its theoretical foundation lays on phenomenological critique and thematic criticism, which views the landscape as a perceptual experience and an imaginary experience. Landscape, as an "experience on earth", demonstrates the perception, sensation and emotion of the characters in his literature. It is revealed by spacial movements and certain topoi. The writer compares the urban landscape with the natural landscape to present a thought of modernity. As an imaginary experience, the landscape is associated with consciousness, memory, contemplation and reverie, which reflect the primitive thought, mythical thought and animistic thought of the writer. The description of landscape bears both diegetic and semiotic functions. It participates the narration in various ways. Futhermore, geographical ideas and pictorial arts also influence the presentation of Le Clézio's landscape. From subtle signals in his works, we can find a tension between fiction and reality. The writer seeks for an accomplished art, creating a cosmic harmony and an artistic balance through the presentation of landscape.

Keywords : Le Clézio, Landscape, Perception, Imaginary, Harmony

À mes parents

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier grandement ma directrice de thèse, Madame Marie-Hélène Boblet, pour toute son aide et toute sa patience. Depuis le premier projet de la thèse à la rédaction finale, Mme Boblet m'a sans cesse encouragée et elle m'a donné des conseils précieux sans réserve. Chaque fois que je lui ai envoyé les lettres, elle m'a répondu patiemment. Elle a très sérieusement lu et relu mes manuscrits de thèse, en les corrigeant et les améliorant soigneusement. Elle m'a indiqué des problèmes et elle m'a envoyé des bibliographies et des dossiers utiles pour approfondir mes réflexions et améliorer mon écriture. Elle m'a donné les rendez-vous pour discuter avec moi de l'écriture de thèse et ses paroles étaient toujours inspirantes. Son attitude sérieuse me touche beaucoup. Avec la guide de Mme Boblet, j'arrive à avancer doucement et à finir le mieux possible mon travail.

Mes remerciements sont aussi adressés au codirecteur M. Claude Cavallero. Spécialiste des études de Le Clézio, M. Cavallero m'a indiqué les recherches essentielles sur Le Clézio et m'a proposé des dossiers nécessaires. Il m'a rencontrée même à Paris pour discuter mon travail. Depuis toujours, il m'encourage et m'inspire pour approfondir ma connaissance de Le Clézio. Avec sa guide, ma vision sur Le Clézio est bien ouverte et élargie.

Je tiens à témoigner ma gratitude à M. Michel Collot, qui m'a donné l'invitation d'études doctorales et qui m'a recommandé à Mme Boblet et M. Claude Cavallero. Il faut surtout faire remarquer que les séminaires de M. Michel Collot m'ont beaucoup inspirée. Le projet de ma thèse est formé dans une grande mesure par les idées de ses recherches.

Je remercie également M. XU Jun, professeur de langue et de littérature française à l'Université de Nankin, qui me soutient depuis longtemps. C'est lui qui m'a introduite au monde leclézien et qui m'a encouragée pour entreprendre les recherches sur Le Clézio. Pendant mes études à Paris, M. XU n'a cessé de m'inciter à bien accomplir mes recherches et à être une chercheuse consciencieuse.

Il me faut aussi exprimer mes remerciements à CSC (China Scholarship Council) qui m'a donné la bourse pour que je puisse sans souci faire mes études de doctorat en France. Le séjour à Paris m'a apporté beaucoup d'initiation à la fois dans mes recherches et dans ma vie.

Mes reconnaissances sont particulièrement à mes chers parents et mes chers amis. Pendant la période dure de la rédaction de la thèse, c'est leurs accompagnements et leurs compréhensions qui m'ont forcément soutenue. Avec leur support sans réserve, j'ai pu concentrer tous mes efforts sur mes études. Je remercie enfin tous ceux qui m'ont aidée et encouragée pendant mes années de doctorat.

SOMMAIRE

INTRODUCTION ---------- 1

1. Le paysage de la vie et le paysage des œuvres ---------- 2

2. L'enjeu du paysage : la perception et l'imaginaire ---------- 6
   2.1. Le paysage : rencontre de l'homme avec le monde ---------- 7
   2.2. Le paysage comme imaginaire : imagination de la matière et poétique de la sensation ---------- 13

3. Le plan du travail ---------- 19

PREMIÈRE PARTIE

LE PAYSAGE COMME EXPÉRIENCE TERRESTRE ---------- 25

Chapitre 1

Les *topoï* du paysage ---------- 29

1. Le paysage encadré dans la fenêtre ---------- 29
2. Le paysage vu d'en haut ---------- 36
3. Le paysage de frontière ---------- 44
   3.1. La plage : un paysage à la frontière ---------- 45
   3.2. L'horizon : une structure du paysage leclézien ---------- 48

Conclusion du chapitre ---------- 55

Chapitre 2

Le paysage et le vertige du mouvement ---------- 57

1. Le paysage vu en marchant ---------- 59
   1.1. Le paysage et l'art de la marche ---------- 60
   1.2. Les rues comme des paysages ---------- 65
2. Le paysage et le roulement de l'automobile ---------- 72
3. Le paysage et la navigation ---------- 81

Conclusion du chapitre ---------- 86

Chapitre 3

Le paysage : entre la nature et la modernité ---------- 89

1. *Paysagiser* la ville ---------- 90
   1.1. La ville devient un paysage ---------- 90
   1.2. Décrire le paysage urbain par un paysage naturel : l'analogie paysagère ---------- 93
2. Les lieux et les non-lieux : paysages, lieux et espaces ---------- 100
3. L'abstraction du paysage ---------- 107
   3.1. Un paysage géométrique : entre la matière et la forme ---------- 108
   3.2. Le paysage : la lumière, la couleur et le bruit ---------- 110
4. La beauté du paysage urbain ---------- 117

Conclusion du chapitre ---------- 120

Chapitre 4

Le paysage entre la perception, la sensation et l'initiation ---------- 121

1. Le paysage ou l'éveil des sens ---------- 122
   1.1. Le regard : la clé du paysage ---------- 122
   1.2. Regarder avec tout le corps : le paysage et la synesthésie ---------- 127
2. Le paysage, la sensation et l'extase ---------- 129
   2.1. L'état du corps ---------- 130
   2.2. Le paysage et l'extase matérielle ---------- 134
3. Le paysage et l'Extase spirituelle ---------- 137

Conclusion du chapitre ---------- 143

Conclusion de la première partie ---------- 144

DEUXIÈME PARTIE

DU PAYSAGE A LA PENSÉE-PAYSAGE ---------- 145

Chapitre 1

Le paysage et la conscience d'être : entre la vie et la mort ---------- 149

1. Le paysage et la conscience de la mort ---------- 149
   1.1. Révélation de la mort : la grisaille, la vieillesse et la beauté trop vivante ---------- 150
   1.2. Le paysage de chaos et de fin du monde ---------- 153
2. Un paysage de dualité ---------- 158
   2.1. Paysages dialectiques : le paysage diurne et le paysage nocturne ---------- 160
      2.1.1. Le paysage nocturne : un néant ou une jubilation ---------- 161
      2.1.2. Le paysage diurne : une destruction ou une reconstruction ---------- 166
   2.2. Entre le jour et la nuit : le lever du soleil et le coucher du soleil ---------- 168
3. L'orage : le paysage et le sublime ---------- 174
   3.1. Le paysage de l'orage comme un théâtre ---------- 175
      3.1.1. Le paysage orageux : un paysage de force ---------- 175
      3.1.2. Face à l'orage du monde : l'orage intérieur ---------- 178
   3.2. Le paysage sublime et le sentiment du sublime ---------- 179

Conclusion du chapitre ---------- 182

Chapitre 2

Le monde est vivant : le paysage, le mythe et le sacré ---------- 183

1. Le monde est vivant ---------- 183
   1.1. Les forces cosmiques de la nature ---------- 186
   1.2. Le paysage et la pensée animiste ---------- 189
2. Le paysage et le mythe : pour un éternel retour ---------- 192
   2.1. Le paysage : le mythe de l'origine du monde et de la fin du monde ---------- 194
   2.2. Le paysage fluvial : paysage originel du monde et paysage original de la vie ---------- 200
3. Le paysage et le sacré ---------- 203
   3.1. Le sacré du paysage et le sentiment du sacré ---------- 204
   3.2. Les paysages sacrés : le plateau, le gouffre, les sources ---------- 206

Conclusion du chapitre ---------- 212

Chapitre 3

L'onirisme du paysage : le rêve, la rêverie et la méditation ---------- 213

1. Regarde, c'est *comme dans un rêve…* ---------- 214
   1.1. Regarder un paysage comme si on était dans un rêve ---------- 214

1.2. Le paysage se présente par le rêve ---- 216
2. Le paysage et la poétique de la rêverie ---- 218
2.1. Le paysage et la rêverie : une poétique des éléments et un regard conscient ---- 220
2.2. Les souvenirs et le paysage de la rêverie ---- 224
3. Une autre voie vers le paysage : l'expérience méditative ---- 229
3.1. Voir *autrement* ---- 229
3.2. Regarder le ciel étoilé : une expérience paysagère de la méditation ---- 232

Conclusion du chapitre ---- 235

Chapitre 4

Le paysage : les souvenirs, l'origine et le paradis perdu ---- 237

1. Le paysage et les souvenirs ---- 237
1.1. Se souvenir du paysage ou le paysage présenté par les souvenirs ---- 238
1.2. Le paysage se présente comme les souvenirs ---- 242
2. La possibilité d'une île : le paysage et l'origine ---- 247
2.1. Une île mythique où on est né et mort ---- 247
2.2. Autour de l'île maternelle : le paysage insulaire et l'origine ---- 250
2.2.1. Le paysage insulaire : un paysage concentrique avec la maison comme noyau ---- 251
2.2.2. Le paysage insulaire : l'enfance, la mémoire et l'origine ---- 254
3. Le paysage : un paradis perdu et une utopie rêvée ---- 260
3.1. Il n'y a qu'une seule île : le paysage insulaire et le paradis ---- 260

Conclusion du chapitre ---- 267

Conclusion de la deuxième partie ---- 269

TROISIÈME PARTIE

LE PAYSAGE : ENTRE TEXTE ET INTERTEXTE ---- 271

Chapitre 1

Le paysage : la description, la narration et la langue ---- 275

1. Le paysage et la description ---- 275
1.1. Le système descriptif du paysage ---- 276
1.2. Les modalités de la description paysagère : l'insertion et la fonction ---- 278
1.2.1. Le type Voir ---- 279
1.2.2. Le type Dire et le type Faire ---- 282
1.3. Le lexique et la syntaxe de la description : le pittoresque, l'exotique et le lyrique ---- 284
2. La description du paysage et la narration ---- 288
2.1. La description du paysage comme une macrostructure de la narration ---- 291
2.2. La fonction diégétique de la description paysagère ---- 294
2.2.1. La fonction antithétique de la description ---- 295
2.2.2. La fonction prédictive de la description ---- 298
3. Le paysage et la langue ---- 300
3.1. La magie des mots ou l'art de parler ---- 300
3.1.1. Les « noms magiques » et le paysage ---- 302
3.1.2. Prononcer le mot pour libérer le paysage ---- 306
3.1.3. La beauté de la voix et la beauté du paysage ---- 307
3.2. Le paysage parle : pour « un langage total » ---- 310

Conclusion du chapitre ---- 317

Chapitre 2

Le paysage et le personnage ---- 319

1. Le paysage comme un personnage ---- 319
1.1. La féminisation du paysage ---- 320
1.2. Le paysage comme un personnage actif ---- 324
1.2.1. Le personnage-paysage comme un moteur de la fiction ---- 324
1.2.2. Le paysage et le génie du lieu ---- 327
1.3. L'incarnation du paysage par un personnage ---- 330
2. La paysagisation du féminin ---- 332
2.1. Le corps féminin *paysagisé* en ville ---- 332
2.2. Le corps féminin *dans* le paysage naturel ---- 336
3. Le paysage et la femme idéale : la féminité, la sensualité et la maternité ---- 337
3.1. La femme idéale : déesse née du paysage ---- 338
3.2. L'amour idéal nourri par un paysage naturel ---- 343
3.3. La maternité et le paysage ---- 347

Conclusion du chapitre ---- 352

Chapitre 3

Le paysage et la poétique intertextuelle ---- 353

1. Le paysage et la pensée géographique ---- 354
1.1. Le paysage : la toponymie et la topographie ---- 354
1.2. Le paysage et la cartographie ---- 360
1.2.1. Le paysage et la carte de la terre ---- 361
1.2.2. Le paysage céleste et la carte du ciel ---- 368
2. Le paysage : l'effet tableau et le dessin ---- 371
2.1. Le paysage et l'effet tableau ---- 373
2.2. Le paysage : entre les mots et les dessins ---- 378
2.2.1. Le dessin et le paysage de signes ---- 378
2.2.2. Les aspects des dessins dans *L'Inconnu sur la terre.* ---- 381
2.2.2.1. Le style des dessins de paysage ---- 382
2.2.2.2. L'intégration mutuelle entre le dessin et les mots ---- 383
2.2.2.3. La transcription des mots au dessin ---- 385

Conclusion du chapitre ---- 388

Conclusion de la partie ---- 390

CONCLUSION GÉNÉRALE

LE PAYSAGE : POUR UN RÉCIT POÉTIQUE ET VERS UNE GÉOPOÉTIQUE ---- 391

1. Le paysage comme un chronotope : pour un récit poétique ---- 396

2. Le paysage : vers une poétique de la relation ou une géopoétique ---- 398

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE ---- 405

ANNEXES ---- 421

« Il entra dans l'écriture comme dans un paysage,
sans chercher, sans s'attarder. »
Le Déluge

Abréviations

PV	*Le Procès-verbal*, Gallimard, 1963
F	*La Fièvre*, Gallimard, 1965
DEL	*Le Déluge*, Gallimard, 1966
EM	*L'Extase matérielle*, Gallimard, 1967
TA	*Terra Amata*, Gallimard, 1967
LF	*Le Livre des fuites*, Gallimard, 1969
GU	*La Guerre, Gallimard*, 1970
H	*Haï*, Skira, coll. Sentiers de la création, 1971
GE	*Les Géants*, Gallimard, 1973
VAC	*Voyages de l'autre côté*, Gallimard, 1975
IT	*L'Inconnu sur la terre*, Gallimard, 1978
DES	*Désert*, Gallimard, 1980
CO	*Le Chercheur d'or*, Gallimard, 1980
VR	*Voyage à Rodrigues*, Gallimard, 1986
O	*Onitsha*, Gallimard, 1991
EE	*Étoile errante*, Gallimard, 1992
Q	*La Quarantaine*, Gallimard, 1995
FC	*La Fête chantée*, Gallimard, 1997
R	*Révolutions*, Gallimard, 2003
AFR	*L'Africain*, Mercure de France, 2004
OU	*Ourania*, Gallimard, 2006

Introduction

Jean Marie-Gustave Le Clézio, écrivain «de l'aventure poétique »[1], mène son aventure non seulement dans le monde littéraire mais aussi dans le monde géographique. A travers ces aventures l'écrivain rencontre des paysages différents et il ne cesse de les « réinventer »par des mots, «non seulement avec les sons, mais avec les odeurs, les goûts, le chaud, le froid, la lumière »[2]. Pour Le Clézio, l'écriture et la vie s'appuient sur le beau paysage, qui lui apporte une promesse de l'existence. Il déclare ainsi à Pierre Lhoste : «il doit y avoir beaucoup de soleil et des paysages assez beaux pour que je puisse garder confiance dans la vie »[3]. Le soleil et les paysages assez beaux, on les voit ainsi se répéter dans ses œuvres, ils réservent la force de la vie et donnent des leçons initiatives à ses personnages. La beauté des paysages s'attribue en effet à une guérison et à un rétablissement. Si «nous vivons dans une société qui refuse la beauté, qui y renonce »[4], ce que l'écrivain tente de réaliser, c'est de faire reconnaître la beauté, qui se lie étroitement au paysage. Pour Le Clézio, la littérature est justement pareille à un beau paysage qui comble l'absence et le manque de la vie. «Je ne sais pas pourquoi, j'ai toujours cru que la littérature c'était comme la mer, ou plutôt comme un vol d'oiseaux au-dessus de la mer, glissant très près des vagues, passant devant le soleil »[5], avoue-t-il dans un entretien. Cette intimité entre l'écriture, le paysage et l'existence traverse sa création et elle mérite une réflexion profonde.

Margareta Kastberg Sjöblom dévoile par son étude statistique les mots caractéristiques des œuvres lecléziennes. Dans la liste des mots les plus excédentaires du corpus, on découvre les substantifs[6] qui concernent bien les éléments du paysage. Il y a des mots qui se réfèrent à la nature comme mer, ciel, désert, mais aussi des mots à la ville comme ciment, immeuble, autoroute. A côté des substantifs, il y a des verbes récurrents comme «regarder », «voir »et

---

[1] «L'écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante ». C'est en ces termes que l'Académie suédoise a annoncé l'attribution du prix Nobel à Jean-Marie Gustave Le Clézio en 2008.
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/press_fr.html

[2] J.-M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre* (1978), Paris, Gallimard, 2002, p. 134.

[3] Pierre Lhoste, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 28.

[4] *Ibid*., p. 66.

[5] J.-M.G. Le Clézio, «Lettre d'Albuquerque », in Annie Mignard (éd.), *Autrement. Écrire aujourd'hui*. Dossier n°69, avril, 1985, p. 24.

[6] «Mer, lumière, vent, plage, ciel, soleil, terre, montagnes, eau, nuages, vallée, bruit, rochers, centre, fleuve, sable, collines, vagues, ciment, immeuble, pierres, ravin, poussière, bruits, rocher, oiseaux, dieux, peau, désert, rues, ville, long, murs, corps, voitures, cailloux, visage, île, insectes, couleur, bateau, herbe, horizon, espace, arbres, habits, intérieur, métal, homme, sol, cheveux, rivière, côté, pluie… ». Margareta Kastberg Sjöblom, *L'Écriture de J.M.G. Le Clézio : des mots aux thèmes*, Paris, Honoré champion, 2006, p. 205.

« sentir », qui encha înent l'homme et le monde. Ainsi, la nature et la ville chez Le Cl ézio sont loin d'être des existences en soi, indifférentes ou neutres. Elles sont int égr ées à la perception et à la sensation du personnage et elles dépassent le domaine de l'image ou de l'espace pour devenir des *paysages*.

L'étude de Margereta Kastberg Sjöblom offre un support raisonnable à notre entreprise. Elle r évèle une relation entre le pays (la nature et la ville) et l'homme, entretenue par la perception, la sensation et l'imagination. Cette poétique de relation, présentée par le paysage, constitue l'essence de notre réflexion. On va commencer par une correspondance entre le paysage v écu et le paysage écrit, qui va de pair avec une évolution de l'expérience et de la création de l'auteur.

1. Le paysage de la vie et le paysage des œuvres

Chez Le Clézio comme chez bien d'autres écrivains, le paysage litt éral correspond étroitement à l'expérience vécue. Du paysage urbain et littoral à Nice au paysage min éral à Maurice, en passant par le paysage immense et sauvage du d ésert et du Mexique, le paysage en mots évolue avec le paysage empirique, sensible et culturel, rencontré par l'écrivain. Le Clézio engage son être intime et son existence litt éraire dans ses paysages. On va examiner l'expérience du paysage de l'écrivain tout en indiquant son écho dans sa création. On préfère entreprendre ce travail du point de vue chronologique, qui, d'après nous, est propre à faire découvrir l'ordre, la singularité et l'évolution des paysages lecléziens.

Il faut remonter à la ville méditerranéenne, où l'écrivain est né et où il a passé le temps de sa jeunesse, pour trouver le paysage originel de toutes les m égapoles dans ses premières œuvres. Le paysage de Nice imprègne l'écrivain. Il s'agit non seulement d'un paysage moderne, constitué par les immeubles et les rues, par les bruits et les lumières, mais aussi d'un paysage naturel en morceaux, constitu épar les jardins et les ports, par les plages et les collines. Le jeune écrivain éprouve une fascination pour cette ville et il la contemple avec un regard ardent, br ûlant et d évorant[1]. Ce regard, Le Clézio le rend aussi à ses premiers personnages tels qu'Adam, Besson, Hogan, B éa et Bogo, qui contemplent sans cesse le paysage intense et oppressant de la ville moderne. Le paysage de Nice, plein d'images, de sons et d'odeurs hante sa premi ère cr éation. On voit ce paysage arch étypal dans *Le Proc ès-verbal*, dans *Le D éluge*, dans *La Guerre*, dans *Les G éants* et aussi dans *Le Livre des fuites*, toujours avec les m êmes immeubles, les mêmes rues, les mêmes bruits et les mêmes lumières. Dans plusieurs entretiens, l'écrivain parle du brouhaha de cette ville, du vertige et du trouble de son paysage. Pourtant, ce qui l'intéresse

[1] « Mon regard s'accroche à tous les détails de la domination des uns sur les autres. » Pierre Lhoste, « Le Cl ézio : mon autocritique », *Les Nouvelles Litt éraires*, *n* °2181, juillet 1969, p. 11.

et l'attire le plus, déclare-t-il, c'est les « jardins », les « fontaines », les « massifs de lauriers », les « palmiers », les « haies », les « cyprès », soit « tout un dédale végétal »[1]. Les lieux proches de la nature tels que « le cap, le cimetière, les villas blanches, les collines qui montent doucement vers le ciel, la route du bord de mer, les places ombragées de platanes »[2], deviennent les oasis dans la ville désertique. Ils présentent les morceaux du paysage naturel contrastant avec le chaos et le tourbillon de la modernité. Ce visage double du paysage niçois devient le visage commun de toutes les villes modernes sous la plume de Le Clézio. La ville littorale d'Adam, la ville diluvienne de Besson, la ville lumineuse, bruyante et angoissante de Béa et de la jeune fille Tranquillité, la ville blanche que Hogan quitte, la ville monotone où Chancelade est né et mort, toutes ces villes sont des villes transfigurées de la ville de Nice. Même dans les essais *L'Extase matérielle* et *L'Inconnu sur la terre* l'écrivain ne cesse de dessiner et redessiner les confins de cette ville-là. En parcourant ces œuvres, on parcourt donc un même paysage de la ville moderne. Le paysage de ville ne serait négligé dans nos études. Pourtant l'écrivain ne se replie pas en ville. Il s'en éloigne peu à peu pour arriver aux pays étrangers et lointains, où il découvre des paysages différents. Ainsi, au fur et à mesure que le paysage de l'expérience change, le paysage en mots change aussi.

Loin de Nice, c'est désormais un paysage naturel qui occupe la vie et les œuvres de Le Clézio. L'appel de la nature, l'écrivain l'entend depuis toujours. On se rappelle qu'il a écrit son premier roman sur les plages de Nice, où il cherche justement un « contact avec le monde réel, avec le monde naturel »[3]. Aller à la plage, c'est « le seul moyen d'échapper à l'univers urbain »[4], avoue-t-il à Jean-Louis Ezine. Cette tendance à échapper la ville prévoit peut-être tout l'itinéraire de la vie de Le Clézio. Elle annonce aussi une « rupture » inévitable de sa pensée et de sa création à venir. L'expulsion de Bangkok au Mexique en 1967 apparaît fatale pour la vie et la création de l'écrivain. Ce pays lointain et différent le frappe beaucoup, non seulement avec son paysage immense, sauvage et brut mais aussi avec sa langue et sa culture anciennes et mystérieuses. On a beaucoup parlé de l'influence de la culture mexicaine sur l'écrivain. Pourtant, toute culture est attachée de prime abord à une terre et à un paysage géographique. Ainsi le premier choc de la terre rouge devrait provenir de son paysage propre. On peut imaginer la surprise de l'écrivain étouffé par le paysage serré des villes, quand il se plonge au milieu de l'étendue mexicaine. La beauté originelle et sauvage de ce paysage-là influence de manière directe la vision et la pensée de Le Clézio. A ses yeux, le paysage du Mexique ressemble bien

[1] Gérard de Cortanze, *J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, 2009, p. 14.
[2] *Ibid*., p. 14.
[3] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs*, Paris, Arléa, 2006, p. 11.
[4] *Idem*.

à « un tableau du XVIII^e siècle », « il y a la charrette avec le cheval, les enfants qui courent, une ferme, un peu de fumée dans le lointain, de grands arbres »[1]. Il ne s'agit pas d'une beauté extraordinaire, mais d'une beauté simple. Une nostalgie du paysage pastoral ? Non. Ce qui est touchant dans cette petite beauté, c'est en effet un équilibre entre tous les êtres vivants, qui crée une paix intérieure et un silence agréable. Tout cela se distingue en une grande partie du paysage de la ville moderne de Nice, où domine plutôt un chaos terrible. Donc, ce n'est pas l'exotisme qui attire l'écrivain vers le paysage mexicain, mais une harmonie, qui l'ébranle et le transforme définitivement. Cette harmonie constitue aussi le noyau de tous les paysages préférés de l'écrivain. Elle exprime un habitat véritable de l'homme, soit une union avec le monde. « L'être humain ne doit pas être séparé de son milieu naturel. La ville n'est pas son milieu naturel. Son milieu naturel, c'est l'équilibre entre toutes les forces – y compris animales et végétales »[2], exprime-t-il à Jean-Louis Ezine. Le paysage mexicain offre une réponse à l'écrivain qui s'interroge sur le trouble et le tumulte du paysage urbain. Parallèle à cette rencontre avec la terre mexicaine, apparaissent le paysage et le peuple de ce pays dans les œuvres lecléziennes. On les voit pour la première fois dans *Le Livre des fuites* (1969), où le jeune homme Hogan parcourt les paysages de Huichols et de Cristeros, pays mexicains. A l'opposé des autres pays rencontrés, ces pays mexicains apportent à Hogan une tranquillité du paysage et une harmonie de la vie. Il y trouve un sentiment d'appartenance. Quand il arrive au village de Belisario Dominguez, Hogan le ressent ainsi : « Ici, c'est la paix. Tu n'auras peur de personne, puisque tu seras dans le paysage. »[3] Au Mexique, on est *dans* le paysage, on s'unit ainsi au paysage, on est en harmonie avec le monde. Dans la création leclézienne, la rencontre avec un paysage naturel se lie toujours à ce ressentiment d'union et d'harmonie, qui met en relief l'essence de la poétique du paysage leclézien.

De 1970 à 1974 Le Clézio vit avec des Indiens Embéras et Waunanas dans la forêt du Darien panaméen. Cette expérience forestière transforme l'écrivain de fond en comble. Il en parle ainsi dans *La Fête chantée*: c'est une expérience « qui a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, d'aimer, de dormir, et jusqu'à mes rêves »[4]. Ce changement, on le voit dans les œuvres à partir de *Voyages de l'autre côté* (1975). Il s'agit bien sûr d'un choc culturel mais particulièrement d'une union entre l'homme et le paysage originel. Dans ce paysage sauvage et pur, l'écrivain « peut entrer en communication directe avec l'universel, la sensibilité de l'eau et du fleuve, la pensée du ciel et

[1] *Ibid*., p. 62.
[2] *Ibid*., p. 66.
[3] J.-M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites* (1969), Paris, Gallimard, 1989, p. 279.
[4] J.-M.G. Le Clézio, *La Fête chantée et autres essais de thème amérindiens*, Paris, Gallimard, 1997, p. 9.

des arbres, l'être des feuillages, l'ample langage qui a oublié le langage »[1]. L'être humain atteint ainsi à travers le paysage une communication avec l'être cosmique, la pensée de l'homme résonne à la pensée du monde. L'expérience du paysage consiste en une expérience cosmique. Dans ce sens, on dirait que le paysage mexicain enseigne à l'écrivain une nouvelle façon de voir le monde et de sentir le monde. Peu décrit directement dans les œuvres fictives de Le Clézio[2], le paysage mexicain l'inspire beaucoup, implicitement. L'écrivain trouve une cohérence philosophique dans ce paysage, qui lui construit l'origine plutôt idéale et mythique de tout paysage naturel.

Le paysage du Mexique devient un passage vers la terre mauricienne, où se trouve la racine de la famille lecléziennne. Il existe pour l'écrivain une intimité implicite mais profonde entre le Mexique et l'île Maurice : le même sauvage, le même pur, le même silence, la même paix. Le voyage en 1981 vers l'île maternelle amène l'écrivain à un paysage désertique et minéral, qui est plein de réminiscences et de rêveries. Ce paysage insulaire est décrit d'une façon plutôt réaliste dans l'essai *Voyage à Rodrigues* et il se présente sous des formes similaires dans les œuvres fictives telles que *Le Chercheur d'or, La Quarantaine, Révolutions* et *Ritournelle de la faim*. L'île de Rodrigues, l'île Plate et l'île de Maurice, elles appartiennent à une même île : l'île maternelle et cosmique. Leurs paysages se ressemblent. C'est un paysage « d'une pureté extraordinaire, minérale, métallique, avec les arbres rares d'un vert profond, debout au-dessus de leurs flanques d'ombres, et les arbustes aux feuilles piquantes, palmiers nains, aloès, cactus, d'un vert plus aigu, pleins de force et de lumière »[3]. Cette pureté et cette minéralité que l'écrivain découvre en voyage se transfèrent dans la création du cycle insulaire. L'intimité entre le paysage et l'origine y est permanente. Le paysage de Maurice devient finalement un mythe dans la création lecézienne.

De Nice à Rodrigues, en passant par le Mexique, l'écrivain rencontre des paysages variés. Aussi modifie-t-il le paysage dans ses œuvres. On dirait une concordance entre le paysage de la vie et le paysage de la création. La ville de Nice, le Mexique, l'île de Maurice, à ces trois piliers paysagers, il faut ajouter le quatrième : l'Afrique, qui se résume surtout aux pays nigérian et marocain. Cela touche aussi au voyage personnel de l'écrivain. Le voyage à Ogoja, que l'écrivain enfant a fait en 1948, soit à l'âge de sept ans, le conduit pour la première fois vers la Grande Nature, dont le paysage généreux lui apporte une liberté extraordinaire et une ivresse extatique. C'est un temps de grâce, où l'écrivain enfant prend conscience d'un paysage tout

[1] Gérard de Cortanze, *J.-M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 35.

[2] Le paysage mexicain se présenter directement dans *Ourania*, c'est un paysage volcanique, triste et mélancolique. C'est dans l'essai *Trois villes saintes* que l'écrivain dévoile minutieusement les paysages mexicains, qui portent des traces mémorielles de la culture ancienne.

[3] J.-M.G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, 1986, p. 9.

différent du paysage de la ville. S'il existe une rupture dans la vie de l'écrivain, ce serait ce voyage au pays africain. Ne déclare-t-il pas ainsi : « Désormais, pour moi, il y aurait avant et après l'Afrique »[1] ? Le paysage nigérian lui fait ressentir « la violence des sensations, la violence des appétits, la violence des saisons »[2]. Ces violences changent ainsi la vision du monde de l'enfant, qui rapporte de ce pays « une sorte de seconde personnalité, à la fois rêveuse et fascinée par le réel »[3]. Nul doute que cette seconde personnalité un peu contradictoire donne une impression à la fois rêveuse et réelle aux paysages des mots à venir. A ce paysage violent à Ogoja correspond le paysage littéraire dans l'œuvre *Onitsha* (1991), où la violence ne se présente moins. On voit l'étendue des champs d'herbes, l'immensité du ciel et la brûlure du soleil – le paysage sensuel, sauvage et mystérieux dans *Onitsha* se lie clairement au paysage vécu à Ogoja.

Quand on parle du paysage africain, on ne peut jamais oublier le paysage du désert, qui se dévoile d'abord dans le roman *Désert* et puis dans l'essai *Gens des nuages*. Cette fois, le paysage fictif existe avant le paysage empirique et sensible. Le voyage vers la vallée de la Saguia el Hamra rapporte un paysage du vent et du soleil, à la fois vide et silencieux du désert, que l'écrivain a déjà décrit dans le roman *Désert*. Ce qui est permanent, c'est que le paysage du désert, soit dans le roman, soit dans l'essai, se présente comme positif, malgré la brutalité, la cruauté et la rigueur.

Jusqu'ici, on voit combien le paysage empirique, soit le paysage vécu dans la vie de Le Clézio, correspond au paysage imaginaire et fictif de ses œuvres. Le paysage empirique nous fait réexaminer le paysage imaginaire, tandis que le paysage fictif est une exploration et une transformation du paysage vécu. Le paysage leclézien est à la fois littéral et fictif, géographique et autobiographique. Il se répand dans les espaces différents et il s'enrichit chronologiquement avec l'expérience de l'écrivain. Ayant distingué les entités principales du paysage leclézien, on préfère maintenant préciser les confins du mot « paysage », qui concernent aussi les perspectives fondamentales du travail présent.

2. L'enjeu du paysage : la perception et l'imaginaire

Si le paysage leclézien a une signification profonde et variable, le mot même « paysage » a divers sens et son emploi est plus ou moins varié. Il implique plusieurs disciplines telles que la géographie, la peinture, la littérature... Il n'y a pas *un* paysage mais *des* paysages. Il vaut mieux

[1] J.-M.G. Le Clézio, *L'Africain* (2004), Paris, Folio, 2005, p. 17.
[2] *Ibid*., p. 16.
[3] J.-M.G. Le Clézio, « Dans la forêt des paradoxes »
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.html

préciser le *paysage* dans le présent travail tout en se référant à sa définition originale et en dégageant les éléments principaux et opératoires pour nos études.

Le mot « paysage » dérive du mot « pays ». « Le pays signifie le lieu, le paysage indique un point de vue d'ensemble sur lui »[1]. Comme le suffixe « age » s'emploie ici à la fois dans le sens « de collectif » et dans le sens de composition ou « d'action »[2], il s'agit de l'ensemble des caractéristiques d'un terrain et aussi de l'action de percevoir ce terrain. On y voit deux éléments principaux du paysage : un terrain (le pays) et un point de vue (percevoir). Même si le mot « paysage » en Europe dispose d'une signification différente selon les langues, ces deux éléments se tiennent presque toujours. Dans la langue romane, le mot paysage apparaît pour la première fois à la fin du 15e siècle (1481), c'est le mot *Paese* dans la langue italienne qui se propage surtout dans le milieu de la peinture. Il désigne la nature représentée dans le tableau et puis le genre pictural. Dans la langue germanique, le mot correspondant est *Landchaft*, qui désigne une étendue du territoire et qui implique un regard enveloppant. Soit *paese*, soit *landschaft*, tous les deux se lient toujours à une terre et à un regard. Ces deux axes de significations du « paysage » sont aussi principaux dans le mot *paysage* français[3]. Représentation dans le tableau, le paysage reste lié à une nature ou un pays ; étendue du territoire, il a besoin d'une vue panoramique. Le paysage concerne ainsi à la fois le monde (le pays) et l'homme (le regard), il est un résultat de l'interaction entre le monde et l'homme.

2.1. Le paysage : rencontre de l'homme avec le monde

Le paysage est né avant tout de la rencontre d'un regard avec un pays (la nature ou la ville). Il vaut mieux ainsi comprendre le paysage par ces deux systèmes essentiels qui apparaissent d'une manière récurrente dans les œuvres lecléziennes et qui se montrent comme la base de nos recherches.

Tout d'abord, il faut avoir un pays, qui concerne de prime abord un pays naturel. Le paysage est lié dès sa naissance à la peinture de la nature. Ainsi, quand on parle d'un paysage, on parle surtout d'un paysage naturel : celui des champs, des collines, de la mer, de la rivière... Cette relation fondamentale entre le paysage et la nature est significative. On note que, dans les études littéraires, c'est aussi le paysage naturel qui attire toujours le regard critique, comme le paysage

[1] François Dagognet, « Philosophie du paysage », in François Dagognet (dir.), *Mort du Paysage ? -- Philosophie et esthétique du paysage*, préface, Seyssel, Champ Vallon, 1982, p. 10.

[2] Jeanne Martinet, « Le paysage : signifiant et signifié », in *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Etienne, CIEREC, 1983. p. 61.

[3] *Le Robert de Langue Française* : « Tableau représentant la nature et où les figures (d'hommes ou d'animaux) et les constructions (« fabriques ») ne sont que des accessoires » ; « Etendue que l'on voit d'un seul aspect. Il faut qu'il [le paysage] le soit d'un lieu assez élevé où tous les objets dispersés auparavant se rassemblent d'un seul coup d'œil. » *Le Grand Larousse de la langue française* : « Peinture, gravure ou dessin dont le sujet principal est la représentation d'un site naturel ou urbain » ; « Etendue de pays, suite naturelle que l'œil peut embrasser dans son ensemble. » « Tableau représentant un site généralement champêtre » ; « Vue d'ensemble d'une région, d'un site. »

chez Homère, Platon ou Virgile. On se rappelle surtout le paysage romantique : la montagne de Rousseau, la mer de Chateaubriand, la campagne de Georges Sand, tout cela se rapporte à un paysage de la nature. Mais au fur et à mesure que la ville se développe, le paysage dépasse le pays naturel pour atteindre l'espace urbain. Les édifices, les rues, les réverbères, les voitures... tout cela pourrait devenir *paysages*, comme la montagne, le fleuve et les arbres. Charles Baudelaire montre peut-être le premier et avec conscience un paysage moderne de Paris. Le poème intitulé *Paysage* représente une vue de Paris, qui implique la naissance du paysage moderne. « […] l'atelier qui chante et qui bavarde ; / Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité / Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. »[1] Le poète évoque particulièrement dans sa critique « le paysage des grandes villes », soit « la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments […] »[2]. Ce germe du paysage moderne des villes, on le voit aussi chez bien d'autres écrivains de la fin du XIX^e^ siècle, pour lesquels la ville reconnue n'est plus un objet simplement décrit, elle est intégrée à la vie des personnages et elle détermine leur identité. Les paysages d'artefact, mixtes de naturel et, d'artificiel ou de culturel entourent l'homme moderne, ils s'attachent à son lieu de vie. L'époque contemporaine témoigne d'un épanouissement du paysage urbain. De nombreux écrivains et poètes contemporains en donnent une expression poétique, ils font de la ville plus qu'un décor, mais un sujet romanesque et une vraie source d'émotions poétiques. Il faut reconnaître la « poétique de la ville » et la « poétique de l'urbain »[3] qui expriment quelque aspect positif du paysage urbain.

Le paysage n'est pas la nature ou la ville telle quelle. C'est l'image du pays saisie par la perception et modelée par l'esprit de l'homme. Il faut *regarder, voir, contempler* pour que le paysage prenne forme. L'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût, tous les sens peuvent devenir des voies vers le paysage. « Le paysage n'est pas seulement vécu par tous les sens, regardé, entendu, senti, goûté, touché … il est vécu par le corps tout entier : il est parcouru à pied, promené, couru, respiré, absorbé, enduré par tout temps, habité »[4]. Il faut ainsi *regarder* avec tout le corps. Pourtant, c'est le regard qui est dominante pour la naissance d'un paysage. « C'est le (son) regard qui fait toute la différence entre la matière brute et le paysage. »[5] La poétique du paysage

[1] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes tom I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012(1975), p. 82.
[2] Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 666.
[3] Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1994.
[4] Georges Maurand, « De la Grammaire du paysage: approche d'une notion complexe », in Georges Maurand (éd.), *Le Paysage*, L'Union, CALS, 1994, p. 7.
[5] Simon Schama, *Le Paysage et la Mémoire*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1999, p. 16.

s'appuie forcément sur la poétique du regard. Ce n'est pas un regard indifférent, mais un regard conscient. Les choses qui se trouvent juxtaposées sur un morceau terrestre et qui sont naïvement regardées ne deviendraient jamais un paysage. Un arbre, une pierre, une colline, un oiseau : le paysage n'est pas un assemblage simple de ces éléments ou une somme mécanique de ces images naturelles. Il faut une « conscience » qui reconstruit, au-delà de ces éléments et de ces images, « un nouvelle ensemble, une nouvelle unité »[1], soit un paysage. Un regard conscient implique une perspective qui « donne les règles d'une réduction et d'un rassemblement », qui serait « l'unité constituée – une unité mentale, soit une construction »[2]. Cela veut dire que le paysage est plutôt un « système », une « configuration », une « relation d'éléments » et « non présentation isolée d'éléments naturels », qu'il se pose « comme un texte et surtout comme un récit »[3]. Autrement dit, un paysage, soit dans la peinture soit dans la littérature, ne serait pas un *simulacre* du réel, du pays naturel ou urbain, mais une vraie construction ou reconstruction mentale et esthétique, qui suit quelque loi donnée. Cela dit, on comprend bien que le paysage n'a pas seulement affaire à la perception pure, mais aussi à un sens esthétique. Il s'agit à la fois de l'état physique et de l'état spirituel, soit d'un croisement entre le corps et l'esprit.

Avec la perception et l'idée de l'homme regardant, on distingue le paysage du pays, de la nature et de la ville. La nature signifie « la chaîne sans fin des choses, l'enfantement et l'anéantissement ininterrompus des formes, l'unité fluide du devenir, s'exprimant à travers la continuité de l'existence spatiale et temporelle »[4]. La nature est ainsi sans confins et sans frontières dans le sens spatial et aussi dans le sens temporel. Elle s'étend jusqu'à l'infini. C'est « l'unité d'un tout »[5], une « totalité », « vide ou pleine, mais toujours dotée d'une objectivité et d'une substantialité absolues »[6]. Différent de la nature, le paysage est toujours local, partiel et singulier, il est donné « ici et maintenant », ainsi il est en fonction de l'Espace et du Temps. Le paysage est un fragment ou un morceau qu'on détache de la nature, il ne vaut pour tel qu'au sein de l'unité de la nature. Le paysage est toujours délimité et saisi dans un certain rayon perceptif et sentimental. C'est une unité individuelle qui s'arrache à l'homogénéité de la nature. « Regarder un morceau de sol avec ce qu'il y a dessus comme un paysage, c'est considérer un extrait de la nature, à son tour, comme unité, ce qui s'éloigne complètement de la notion de

[1] Georg Simmel, « Philosophie du paysage », *La Tragédie de la culture et autres essais*, trad. par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivage, 1993, p. 369.
[2] Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, 2002, p. 47.
[3] Georg Simmel, « Philosophie du paysage », *op. cit.*, p. 226.
[4] *Ibid*., 370.
[5] *Idem.*
[6] Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », in Bruno Duborgel (dir.), *Espace en représentation*, Saint-Etienne, CIEREC, 1982, p. 14.

nature. »[1] « Vision close », le paysage dispose ainsi d'une certaine « individualité »[2], qui le distingue de la généralité ou de la banalité de la nature.

C'est aussi le même cas pour la ville et le paysage urbain. Le paysage d'une ville est une partie prise de la ville par la perception et le sentiment d'un sujet. Si on se réfère aux vers de Baudelaire qui décrivent le paysage de Paris, on découvre clairement une présence importante du poète qui voit du haut de sa mansarde. Paris déferle sous le regard du poète pour devenir un vrai paysage. Michel Collot suppose que « la ville devient paysage dès qu'elle est perçue par un sujet comme insérée dans son environnement et formant avec lui un ensemble dont la cohérence sensible est porteuse de sens »[3]. Il faut un sujet qui perçoive la ville et qui se sente *dans* ce milieu. La ville n'est plus une existence indifférente, mais un être intériorisé par le sujet avec son regard et son sentiment. Anne Cauquelin explique ainsi cette « invention » du paysage : quand nous voyons la ville, « nous rendons hommage à sa constitution, nous recomposons les éléments de sa propre genèse et transformons chaque sensation visuelle, auditive, tactile ou odorante en autant d'éléments d'un paysage idéalisé. »[4] Le sujet et la ville établissent en fait une liaison intime. Les éléments de la ville sont reconstruits par le regard surplombant de l'homme pour devenir *paysages*.

« Le paysage n'existe qu'en fonction du regard que lui porte l'observateur. Hors ce regard, il y a non pas paysage mais espace/fonctionnement »[5]. Ce regard essentiel suit une certaine loi, qui détermine l'unité et l'assemblage sélectionné d'un pays. Quelle est donc cette loi qui décide dans une grande mesure de la façon de voir ? Il s'agit « des filtres symboliques »[6], qui concernent la culture, la pensée, les goûts et les mœurs de l'homme qui regarde. Chaque regard prend son propre paysage, il le construit avec ses propres structures et ses propres schémas, il en donne ses propres significations. Le même pays dévoilerait ainsi les paysages différents pour des regards différents. « Il n'y a pas un seul paysage consensuel et identitaire mais une pluralité de paysages correspondant à une pluralité de points de vue et donc de grilles sans lesquelles il n'y aurait pas eu de paysage. »[7] Le paysage varie avec le regard, qui varie avec le sujet propre. Cela dit, voir ou percevoir ne suffit pas pour la naissance du paysage. Il faut tout un être qui concerne à la fois le corps et l'esprit pour que le paysage naisse. Dans ce sens, Simmel a raison de dire qu'on transfère un morceau de la nature à un paysage par la voie d'un artiste qui saisit

[1] Georg Simmel, « Philosophie du paysage », *op. cit.*, p. 370.
[2] *Idem.*
[3] Michel Collot, *La Pensée-Paysage*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 69.
[4] Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, *op. cit.*, p. 133.
[5] Jacques Bethemont, « Élément pour un dialogue : géographie et analyse du paysage », in *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Etienne, CIEREC, 1983, p. 103.
[6] Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, *op. cit.*, p. 82.
[7] *Ibid*., p. 10.

un « flux chaotique et infini du monde » et forme une unité qui « désormais trouve en soi son propre sens »[1], en suivant des lois artistiques. On dirait une certaine « artialisation »[2] qui transforme le pays en paysage. Pour avoir un paysage, il faut ainsi, comme Baudelaire l'exprime, comprendre « les intentions de la nature » ; il ne s'agit pas « de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse »[3]. L'esprit unificateur embrasse le morceau du pays, constitué par des éléments choisis, pour lui imprimer une forme configurée.

De l'impression première perceptive au modelage plutôt mental, on dépasse le stade général de la perception du paysage pour entrer dans le domaine de l'esprit. C'est l'esprit qui transforme les faits matériels en une expérience spirituelle et émotionnelle transcendante. Le regard et l'esprit impliquent toujours l'existence d'un sujet. Le mode particulier de l'unité du paysage s'appuie fortement sur l'unité d'un sujet, particulièrement sur ses contenus psychiques, sentimentaux et spirituels. Cette unité, c'est ce que Simmel appelle la *Stimmung*[4] qui indique « un état psychique » et elle réside dans « le réflexe affectif du spectateur », « et non dans les choses extérieures dépourvues de conscience »[5]. La *Stimmung* embrasse tous les détails et tous les apports du paysage, elle se compose de leur somme. Il s'agit des sentiments, des émotions et des affects d'un sujet. En un mot, « c'est avec toute notre personne que nous nous plantons devant le paysage », qui s'attache simultanément à « un voir » et « un sentir »[6]. Cela rappelle la parole de Baudelaire sur le paysage : « si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache »[7]. Dans ce cas, on a raison de dire que le paysage « concerne le sujet tout entier, corps et âme » et qu'il « ne se donne pas seulement à voir, mais à sentir et à ressentir »[8]. Voir et sentir s'enchaînent pour produire un paysage.

Le corps se présente ainsi comme un intermédiaire entre l'homme et le monde. Il est déterminant pour la naissance du paysage. On ne peut jamais parler d'un paysage sans parler de la perception et de la sensation du corps. Porteur physique du paysage, le corps relie le paysage extérieur au paysage intérieur. Ce qui compte, c'est l'intérieur. Comme Nietzsche le

---

[1] Georg Simmel, « Philosophie du paysage », *op. cit.*, p. 371.
[2] Alain Roger, « Le Génie du lieu, essai sur l'artialisation de la nature », in Michel Mangematin, Philippe Nys et Christ Younes (éd.), *Le Sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 101.
[3] Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999(1976), p. 457.
[4] Georg Simmel, « Philosophie du paysage », *op. cit.*, p. 373.
[5] *Idem*.
[6] *Ibid*., p. 375.
[7] Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (1976), p. 660.
[8] Michel Collot, *Le Corps cosmos*, Bruxelles, La Lettre volée, 2008, p. 78.

dit : « forêts, montagnes, ne sont pas seulement des concepts, sont notre expérience et notre histoire, une part de nous-mêmes. »[1] Le paysage fait partie de l'homme, il constitue son existence. Ainsi peut-on lire l'homme en lisant son paysage. C'est ce que le romantisme a mis en lumière, en considérant le paysage comme l'état de l'âme. Le paysage est une vibration intérieure de l'homme sensuel et sensible ; il fait sur son âme « le même effet qu'un archet bien manié sur un violon sonore », il crée « des sensations folles », il augmente « sa joie » et rend son malheur « plus supportable »[2]. Le tréfonds de l'homme se voit par le paysage, ou bien, le paysage extérieur finit par devenir une implication du tréfonds humain. Il y a un trajet du dehors au dedans, soit une intériorisation du paysage. Le plus souvent, un paysage se projette sur l'affect et le symbole, qui se présentent comme des reflets d'un paysage intérieur. La disposition du monde fait allusion à la disposition de l'âme. « Le paysage devient une expression vivante et globale de notre évolution intérieure. Dans les découpages et réorganisation du pays, dans les ombres et les lumières de cette terre, se lisent les tropismes et les blocages de notre Moi. Le paysage devient en fait un point d'arrivée et un point de départ des allers-retours entre la surface et la profondeur de notre être. »[3] Ce qui est précieux, c'est ce qui se trouve au centre de l'être. Le paysage s'associe ainsi à une spatialisation intime. Le paysage géographique est « mis en relief » par les images profondes à travers lesquelles l'homme arrive à se reconnaître. Le paysage amplifie les frontières du Moi à l'espace extérieur, il est le lien entre le moi intérieur et le moi extérieur. « Monde personnel, vital et vivable », un paysage est « une niche de rêverie » où se spatialise le psychisme de l'homme, qui « transmuer la prose perceptive en poésie onirique » et qui « surcharge la platitude du monde d'une nouvelle dimension invisible et symbolique »[4]. L'homme se voit par le paysage, qui, en fusionnant son imaginaire, sa rêverie et sa psyché, ouvre une voie vers la vérité de l'être profond de l'homme.

A travers l'intériorisation du paysage, on voit en effet un échange entre l'homme et le monde. Il s'agit d' « un processus d'incorporation et d'introjection qui correspond à un échange entre le sujet et l'objet, entre l'intériorité et l'extériorité. »[5] Le paysage devient ainsi une expression de la relation entre l'homme et le cosmos. Ainsi en examinant le paysage d'un écrivain, on examine en fin de compte le rapport des personnages avec le monde, puisque dans le paysage, « contemplation signifie sagesse, et perception relation intime avec la physique du pays »[6]. Pour

[1] Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain*, traduit de l'allemand par R. Rovin, Paris, Gallimard, 1968, p. 488.
[2] Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, in *Voyage en France*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000 (1992), p. 50.
[3] Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », *op. cit.*, p. 25.
[4] *Ibid.*, p. 16.
[5] Raffaele Milani, « Le paysage : un art ancien et moderne : Poiesis et contemplation », in Aline Bergéet Michel Collot (dir.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007, p. 32.
[6] Mathieu Kessler, *Le Paysage et son ombre*, Paris, PUF, 1999, p. 15

nous, cette poétique de la relation se trouve comme le noyau de la poétique du paysage.

L'homme qui regarde un paysage se regarde, il s'ouvre au monde, il se laisse pénétrer par le monde. Il n'existe plus de frontière entre l'extérieur et l'intérieur. L'homme réalise une co-naissance avec le monde, ils disposent d'une même existence avec le cosmos. Le paysage atteint ainsi à une perfection, puisqu'il devient « consubstantiel à l'être » et qu' « il y a de l'un à l'autre une sorte d'identification »[1], on dirait une harmonie entre l'homme et son milieu. Avec cette perfection, l'homme obtiendrait souvent une plénitude, qui le conduit à une initiation et une transformation. Ainsi le paysage « possède une densité cosmologique et ontologique irremplaçable », « qui assure d'ailleurs au plaisir esthétique une vocation spécifique du milieu »[2]. Cette force sacrée ou cette présence supérieure est en fait « l'archétype spirituel du paysage », elle est une « cosmicisation » du paysage terrestre ou une mise en perceptive paysagère du cosmos[3].

Le paysage est une reconstruction du pays perçu et perçu. Ce n'est pas seulement une activité physique de la perception, mais aussi une activité de l'imagination. Le paysage, expérience du corps, ne se sépare pas de l'imaginaire. Dans ce sens, la critique de l'imaginaire et la critique thématique se montrent très inspirantes pour le présent travail. Elles vont l'orienter vers un autre horizon plein de sens.

2.2. Le paysage comme imaginaire : imagination de la matière et poétique de la sensation

La sensation et le sentiment sont impliqués dans le « voir » et le « sentir », ils relèvent déjà d'une œuvre de l'imagination et d'une métamorphose des formes. Le paysage se situe à vrai dire sur le plan de la vision, de la contemplation et de l'imagination. Pour avoir un paysage, il faut une perception imaginaire, ou une « physique onirique » selon la parole de Bachelard. Si le paysage résulte d'une maîtrise d'un pays, on ne peut pas réduire cette maîtrise à « une conquête d'une substance matérielle et mathématisable, qui peut être donnée et pensée sans l'imagination, sans l'âme »[4]. L'appropriation active d'un pays, soit l'activité perceptive, relève non d'une puissance de mesure ou de calcul, mais d'un pouvoir de rêver ; elle ne s'appuie jamais sur une technique de captation des formes naïves du pays, mais sur une poétique de

[1] Denis Brahim, « Du regard à la contemplation : l'alchimie du paysage », in Françoise Chenet (dir.), *Le Paysage et ses grilles*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 106.

[2] Marie-Claire Robic, *Du milieu à l'environnement : pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, Paris, Économica, 1992, p. 91.

[3] Françoise Armengaud, « André Verdet, poète "paysageur" des Provences », in François Chenet et Michel Collot (dir.), *Le Paysage : états des lieux, Bruxelles*, Ousia, 2005, p. 248.

[4] Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », *op. cit.*, p. 15.

déformation des images premières. Plus précisément, c'est une appropriation imaginaire, qui concerne une procédure du psychisme. « La perception reste une connaissance temporelle et linéaire qui fait le tour des choses pour les connaître ; l'imagination, au contraire, s'installe directement en leur centre et relie tous les points de vue dans la simultanéité. »[1] L'exploration mentale joue dans l'exploration géographique, l'imaginaire joue un rôle significatif dans la perception. Il faut non seulement une perception qui puisse saisir la forme et la couleur du paysage, soit une existence physique, mais aussi une imaginaire qui puisse inclure « phénoménologiquement » des strates et des agglomérats invisibles et sous-jacents du paysage. Par ailleurs, on ne peut pas négliger une certaine historicité du paysage, qui exprime une mémoire et une psyché des profondeurs. Cela veut dire qu'on partage souvent un paysage avec des hommes disparus, qui nous laissent des dispositions symboliques pour reconnaître le monde. Ainsi, avant contact avec un paysage concret, on est souvent déjà doté d'une forme propre de ce paysage : dans ce cas l'image semble ainsi première. Il s'agit surtout des paysages qui deviennent des mythes, tels que le paysage insulaire ou le paysage désertique. Ces paysages-là concernent davantage un aménagement onirique, un imaginaire symbolique qu'une perception physique. Ils sont des images qui s'enracinent dans la mémoire collective et qui préexistent à des formes géographiques concrètes et perçues. On peut dire qu'on est habité par des paysages intérieurs, qui servent d'intermédiaire avec le paysage réel. En ce sens, la perception sensible ne retient dans le paysage vu que ce qu'une vision primordiale a déjà retenu ou connu. « Le paysage avec son « type » connu se donne comme un « géométral », une totalité immédiate. Il prend sans intermédiaire, place dans une spectacularisation active, qui le construit tel qu'il apparaît et non tel qu'il est en une réalité prétendument objective. »[2] L'imaginaire devient une voie primordiale vers le paysage et un moyen privilégié de le construire. La représentation du paysage vécu, empirique et existentiel apparaît comme « une sorte de monde intermédiaire qui prend appui, d'un côté sur l'immobilité et l'uniformité des socles géologiques qui ont scandé l'histoire du globe », et « prend racine, d'un autre côté, dans l'épaisseur stratifiée des couches d'images et d'affects qui ont accompagné notre devenir personnel »[3]. Le paysage est en effet un fruit produit par le monde et l'homme. Cet enchaînement géographique et historique, imaginaire et affectif, fait du paysage une existence symbolique et renforce sa valeur esthétique.

Le paysage, existence perceptive d'abord, est associé à une imaginaire. Dans ce cas, les études

[1] *Ibid.*, p. 19. On a déjà parlé de la fonction du *Stimmung* dans la construction du paysage, qui se lie bien à une activité de l'imagination.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.*, p. 24.

anthropologiques sur l'imaginaire de Gilbert Durand nous inspirent. Au lieu de soumettre l'étude de l'imaginaire à une méthodologie « rationnelle », Gilbert Durand met l'accent sur la manifestation de l'imaginaire comme constitutif d'une prégnance ontologique, sur des structures « figuratives » et des contenus « dynamiques ». D'après le critique, il faut consulter le patrimoine imaginaire de l'humanité que constituent la poésie et la morphologie des religions pour comprendre l'imaginaire individuel, puisque chaque image s'enracine dans une culture propre et se projette sur l'archétype et le symbole. À la différence de Lévi-Strauss qui sépare Nature de Culture, Gilbert Durand montre qu'il existe un accord entre les deux sphères différentes. En enchaînant l'histoire des religions avec l'étude sociologique, philosophique et psychologique, les études de Gilbert Durand tournent vers l'anthropologie de l'imaginaire, c'est-à-dire, l'échange qui existe entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social. Ainsi Gilbert Durand décrit l'imaginaire comme le « trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, les représentations subjectives s'expliquent par les accommodations antérieures du sujet au milieu objectif »[1]. Cette évocation de l'imaginaire qui souligne un aller-retour entre le monde et la pulsion individuelle nous permet de pénétrer la poétique du paysage leclézien.

Les études de l'imaginaire de Gilbert Durand suit en effet celles de Gaston Bachelard, d'après lequel, l'imagination, « dynamisme organisateur » ne forme pas mais « déforme » les images de la perception. Pour que le paysage devienne parfait et vivant, il faut ce dynamisme de l'imagination, qui est « reformateur des sensations ». Le paysage n'est pas seulement perçu mais surtout construit et reconstruit par la totalité de la psyché de l'homme. Ainsi, ce n'est pas par hasard qu'on a recours à la pensée de Bachelard et à celle de Jean-Pierre Richard. D'une part, le paysage dans la critique thématique se réfère à la perception phénoménologique et à la relation entre le sujet et l'objet, d'autre part, il concerne toujours un croisement d'un état du corps et d'un état de l'âme. Le paysage occupe une place importante dans la critique thématique, qui en fait « une certaine image du monde, intimement liée à la sensibilité et au style de l'écrivain : non tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés »[2]. Le paysage est ainsi une construction générale, qui emprunte des traits aux lieux que l'écrivain aurait pu rencontrer dans la vie, dans les livres et dans les tableaux. Il résulte de la réélaboration par l'imaginaire de l'écrivain.

Une certaine « topoanalyse » de Gaston Bachelard nous inspire beaucoup. Pour lui l'image est

[1] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Bordas. Dunod, 1993, p. 38.

[2] Michel Collot, « La notion de paysage dans la critique thématique », in Michel Collot (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 191.

une « ouverture » non une « couverture ». L'image serait « en avant même de la perception, comme une aventure de la perception »[1]. En plaçant l'image avant la pensée, avant le récit, avant tout émoi, Gaston Bachelard établit une dynamique poétique et une poésie en acte, qui se lient à la matière. L'imagination matérielle met en valeur pour la première fois le monde sensible (paysages, décors, portraits...) dans les œuvres. Elle introduit du sens dans les choses. Elle évoque « une exigence phénoménologique à l'égard des images poétiques », en mettant l'accent sur « leur vertu d'origine » et sur « l'insigne productivité psychique qui est celle de l'imagination »[2]. Toute image poétique se présente comme nouvelle et il nous faut ainsi distinguer le paysage de Le Clézio de tous les autres paysages, en découvrant les résonances et l'originalité.

Gaston Bachelard distingue particulièrement « l'imagination matérielle », « imagination qui donne vie à la cause matérielle », de « l'imagination formelle », « imagination qui donne vie à la cause formelle »[3]. Il repense la théorie des éléments naturels du monde ancien en construisant « une loi des quatre éléments qui classe les diverses imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre »[4]. Ces quatre éléments sont les schèmes nucléaires de la nature, leur action et leur combinaison constituent le paysage naturel. Cela nous aide de découvrir la poétique du paysage leclézien qui s'attache étroitement aux quatre éléments[5]. L'écrivain compose avec les éléments naturels « toute une grammaire du paysage, avec son lexique, sa syntaxe et son interprétation. »[6] Ce qu'on va faire, c'est d'analyser cette grammaire du paysage leclézien pour pénétrer la signification cachée. Si Gaston Bachelard examine les éléments naturels en les séparant presque toujours l'un de l'autre, chez Le Clézio le cas est différent. Notre écrivain préfère lier tous ces éléments et les enchaîner intimement. C'est ainsi que les éléments naturels ne sont plus des éléments fragmentaires, ils fusionnent l'un avec l'autre pour créer un paysage dynamique.

La poétique des éléments s'associe chez Gaston Bachelard à une poétique de la rêverie, qui détermine en général la qualité du paysage. Cela met l'accent sur le rôle de l'imaginaire, qui peut créer tout paysage avant toute perception. « Avant d'être un spectacle conscient, tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les

[1] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1945, p. 4.

[2] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], Paris, PUF, 2010, la quatrième de couverture.

[3] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris, José Corti. Le Livre de poche, 1993, pp. 1-2.

[4] *Ibid*., p. 4.

[5] En effet, le traitement spécial des topographies et des lieux chez Le Clézio a déjà suscité de nombreuses critiques thématiques inspirées de Bachelard, parmi lesquelles, la poétique des éléments naturels est la plus abondante. Voir infra.

[6] Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage, op. cit.*, p. 129.

paysages qu'on a d'abord vus en rêve»[1]. «Oui, l'imagination fait le paysage »[2], déclare aussi Baudelaire. Le paysage indique à la fois un paysage vu et un paysage rêvé, il se lie toujours aux sensations et aux images de l'homme. Il se projette sur l'imaginaire de l'écrivain.

L'imagination matérielle et la poétique de la rêverie élargissent le domaine du paysage qui est exploré par la vue et aussi par l'imaginaire. Si Gaston Bachelard introduit une phénoménologie de l'imagination dans les études du paysage, c'est Jean-Pierre Richard qui amplifie les catégories sensorielles de l'imaginaire. Poursuivant le pas de Bachelard, Jean-Pierre Richard approfondit sa réflexion sur les sensations, les rêveries substantielles et l'imagination matérielle, tout en regardant la relation entre l'œuvre, l'écrivain et le monde. Il écrit dans *Littérature et sensation* : «c'est par la sensation que tout commence […] au cœur du sensible, l'écrivain cherche en tout sens son paysage vrai »[3]. On s'approche du monde et on ressent le monde par la sensation : «tout commence par la sensation. Aucune idée innée, aucun sens intime, aucune conscience morale ne préexistent dans l'être à l'assaut des choses »[4]. La sensation met l'accent sur une communication entre le regardant et le regardé. Le paysage est lié à «l'expérience sensible, qui n'est pas seulement visuelle, mais polysensorielle, affective, et significative »[5]. A partir de la sensation, Richard étudie d'une manière méticuleuse le paysage des écrivains. Il étend largement la signification du paysage, qui ne concerne plus seulement le monde vu et imaginé d'un écrivain, mais aussi toute son écriture, y compris les mots du texte et la pensée de l'écrivain, soit tout l'espace linguistique et sémantique d'une œuvre.

C'est en étudiant le paysage de Chateaubriand que Jean-Pierre Richard définit ce qu'est le paysage d'un écrivain. Tout d'abord, il s'agit de «l'ensemble des éléments sensibles qui forment la matière et comme le sol de son expérience créatrice »[6]. Les éléments sensibles indiquent ce qui est récurrent dans la création d'un écrivain. Il s'agit de « ses matières favorites, ses formes préférées, les mouvements auxquels revient toujours sa rêverie, ses attitudes essentielles »[7], qui font la forme et le contenu du texte. Le critique écrit ainsi dans *Microlectures* : «Hors de la lettre, de son initiative, de sa germination, de sa combinaison, de son plaisir spécifique, il n'existe pas de sens, donc pas de « sens des sens », et pas de paysage. »[8]

---

[1] *Ibid.*, p. 6.
[2] Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres Complètes tome II*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade », 1999(1976), p. 665.
[3] Prière d'insérer de *Littérature et Sensation* de Jean-Pierre Richard, Paris, Seuil, 1990. Cité par Michel Collot, in *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 180.
[4] Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1990, p. 20.
[5] Michel Collot, «La notion de paysage dans la critique thématique », *op. cit.*, p. 204.
[6] Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, la quatrième de couverture.
[7] Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1962, p. 19.
[8] Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

On ne peut pas parler d'un paysage sans parler de la langue ou de la composition propre des mots. Puis, le paysage d'un écrivain est « peut-être cet auteur lui-même tel qu'il s'offre totalement à nous comme sujet et comme objet de sa propre écriture »[1]. C'est à dire un paysage intérieur. Le paysage est non seulement ce que l'auteur construit par ses mots, mais aussi ce qu'il donne à voir de soi à travers ce monde. Les mots sont ainsi une construction du monde extérieur et intérieur. En fin de compte, le paysage d'un écrivain est en somme « cet espace de sens et de langage dont le critique essaie de manifester la cohérence unique, de fixer le système »[2]. Autrement dit, le paysage d'un écrivain est accentué par la concordance entre le signifiant et le signifié, entre la forme et le contenu, entre le monde imaginaire du texte et le monde intérieur de l'écrivain. Le paysage richardien est pour ainsi dire une entité qui « unit étroitement une image du monde, une image du moi, et une construction des mots »[3]. Les trois éléments le monde, le moi et la constitution d'un ensemble de l'usage métaphorique du mot paysage sont intégrés dans le sens propre du paysage, puisque le paysage est « une construction de la réalité, unissant indissociablement des données objectives et le point de vue d'un sujet »[4]. Il existe ainsi une intimité et une convergence entre la perception et l'imagination, entre les mots et le monde, entre la sensibilité et l'intellectualité. Jean-Pierre Richard exprime aussi que « tel paysage, telle couleur de ciel, telle courbe de phrase éclairent l'intention de telle opinion morale, de tel engagement sentimental. Telle obscure rêverie de l'imagination dynamique ou matérielle rejoint en profondeur la spéculation la plus abstraitement conceptuelle »[5]. Le paysage est une écriture du monde intérieur de l'homme, il est le miroir où on voit l'état de l'âme de l'homme. Il faut pénétrer le paysage pour découvrir l'intention et l'engagement sentimental de l'écrivain. Du paysage vu au paysage intérieur de l'écrivain, le paysage s'abstrait et s'approfondit.

On va suivre ce trajet richardien dans les études suivantes : à partir des éléments sensibles dans les œuvres lecléziennes, on reconstruit le monde imaginaire de l'écrivain et on essaie de voir son paysage intérieur : sa pensée et sa vision du monde. Ce qu'on cherche, c'est ainsi une *pensée-paysage*[6] de Le Clézio. De la perception à l'imaginaire, la critique thématique montre que dans le sens le plus propre du paysage est « inscrite la possibilité d'un emploi métaphorique »[7]. Cet usage est aussi « révélateur d'une certaine évolution moderne des

[1] Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit*.
[2] *Idem.*
[3] Michel Collot, « La notion de paysage dans la critique thématique », *op. cit.*, p. 192.
[4] *Ibid*., p. 194.
[5] Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, *op. cit.*, pp. 15-16.
[6] Michel Collot, *La Pensée-Paysage*, *op. cit.*
[7] Michel Collot, « La notion de paysage dans la critique thématique », *op. cit.*, p. 192.

pratiques littéraires et artistiques, et des conceptions philosophiques »[1]. D'où on peut voir une nouvelle réflexion sur la place du paysage dans les œuvres littéraires.

3. Le plan du travail

D'après Le Clézio, «ce qui détruit les individus, c'est d'être séparés de leur paysage, de ne pas l'habiter réellement […] »[2]. Ainsi, ce qu'il s'efforce de représenter dans ses œuvres, c'est un retour au paysage et une ré-habitation dans le paysage. Le paysage est une expérience terrestre pour les personnages lecléziens. De l'expérience matérielle à l'expérience spirituelle, le paysage se présente définitivement comme une expérience cosmique. Chaque voyage conduit les personnages vers un ailleurs et un extérieur, c'est-à-dire vers le lointain et vers l'étranger, et en même temps vers un centre et un intérieur, c'est-à-dire vers le soi-même et vers la profondeur. Ce trajet qui semble paradoxal à première vue est pourtant très rationnel dans les œuvres de Le Clézio, il rend son paysage plein de mouvements et de sens. Tout paysage perçu conduit à un paysage imaginaire et intime, qui est le lieu d'une semblable recherche de soi-même. L'accent est ainsi mis sur le lien qui, dans la représentation du paysage, noue l'intelligible et le sensible, le sujet et l'objet, le dedans et le dehors. Dans ce lieu se produit une «pensée-paysage », parce que le paysage «n'est pas seulement un terrain d'action ni un objet d'étude : il donne à penser, et à penser autrement. »[3] D'un côté le paysage stimule la pensée, comme appel à l'imagination, comme structure signifiante et comme source d'émotions ; d'un autre côté, la pensée se déploie à la manière d'un paysage. Il nous convient de rassembler la matière éparse des paysages innombrables dans les écrits lecléziens pour tirer l'essence des rapports aux lieux traversés et aux idées principales de la création lecclézienne.

Dans nos études, le paysage s'étend de la perception à l'imagination. Pourtant, entre ces deux pôles il existe toujours des repères significatifs pour approfondir notre réflexion. Georges Maurand propose dans son article «De la grammaire du paysage : approche d'une notion complexe »plusieurs «sèmes »[4] du paysage, parmi lesquels on trouve les deux pôles essentiels : la perception («paysages d'aucune limite, de tous les sens et du corps tout entier, de la transformation ») et l'imagination («paysages de l'action et de la rêverie »). Il existe d'autres sèmes qui ne manquent jamais de signification dans nos études. En fin de compte, le

[1] *Ibid.*, p. 193.

[2] François Bott, «"Quand je regarde les villes, elles me donnent le sentiment d'une beauté possible" », *Le Monde*, 12 avril 1973, p. 21.

[3] Michel Collot, *La Pensée-Paysage*, *op. cit.*, p. 12.

[4] Voici les sèmes que propose Georges Maurand : «Paysages de l'espace terrestre et de l'espace symbolique ; paysages du groupe, de la composition et de l'assemblage ; paysages d'aucune limite, de tous les sens et du corps tout entier, de la transformation ; paysages hantés d'histoire et gorgés de présence ; paysages de l'action et de la rêverie ; paysages de la naissance, de l'éveil et de l'exil ; paysages de l'apparence et du repliement ; paysages de la quête de l'homme et de la liberté ; paysages de rythmes et du devenir ». Georges Maurand, «De la grammaire du paysage : approche d'une notion complexe », *op. cit.*, p. 20.

paysage est un moyen privilégié pour examiner à la fois le personnage et son monde. Nos recherches se déploient dans une grande mesure sur ces thèmes principaux du paysage.

Avant de montrer le plan de notre travail, il vaut mieux examiner des recherches déjà finies qui concernent le paysage leclézien. On ne peut pas parler du paysage sans parler de la ville et de la nature, deux espaces principaux de l'œuvre leclézienne. Pourtant il faut noter qu'elles sont le plus souvent étudiées comme images ou comme espaces[1]. Les thèmes de la ville et de la nature ont déjà fait l'objet d'études rigoureuses, mais ce sont surtout les représentations de l'espace au fil de l'œuvre romanesque qui ont été privilégiées, plutôt que l'élaboration textuelle des paysages. La ville est ainsi une image de la modernité et de l'aliénation dans la société de consommation[2]. Quant à la nature, elle se répand sur les images telles que la mer, le désert et l'île, et aussi sur les éléments naturels, qui attirent bien des critiques[3]. Il y a des études sur l'espace maritime et désertique qui ne se sont pas arrêtées à « l'image » ou au « décor », certaines (Rachel Bouvet, Claude Cavallero, Marina Salles) ont mis à jour des significations profondes, notamment mythiques, de l'imaginaire leclézien. Pourtant, peu de critiques ont reconnu une relation entre la perception des personnages et la présence du monde, une structuration du monde par les personnages et une configuration systématique des morceaux récurrents du paysage. Nous préférons ainsi relier la ville et la nature aux personnages pour qu'elles se transforment enfin en paysages. Cela distingue le travail présent des travaux précédents sur la ville et sur la nature. Car peu de critiques ont parlé du paysage leclézien. Même s'ils en ont parlé, ils n'y ont pas prêté une attention spéciale[4]. On dirait qu'il leur a

[1] Le radical du mot « pays » détermine un attachement naturel à l'idée de l'espace et aussi une référence prégnante de la géographie. « Tout paysage est d'abord un espace, au sens propre comme dans le paysage géographique, ou au sens figuré, comme dans le paysage littéraire » (pp. 3-4). Pourtant, il faut distinguer le paysage de l'espace. Le paysage est né de la perception corporelle, il est plus concret, plus subjectif, tandis que l'espace se trouve plus ou moins sans limite, il est plus abstrait, plus objectif et peu lié aux sens ou aux sensations. « Le paysage est lié davantage au point de vue d'un individu, que l'horizon à la fois limite et ouvert sur un univers infini, qui est l'horizon des horizons. […] le produit d'une expérience individuelle, sensible et susceptible d'une élaboration esthétique singulière. » (p. 17) Quant au lieu, il se définit par une délimitation topographique et culturelle. En ce qui concerne l'environnement, il met l'accent sur la fonction pour la vie. Georges Maurand, « De la grammaire du paysage : approche d'une notion complexe », *op. cit*.

[2] Voir Jung Hai Souk, *Les métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997. Marina Salles, *Le Clézio « peintre de la vie moderne »*, (« Les territoires de la modernité », pp. 19-78.), Paris, L'Harmattan, 2007. Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs : l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, (« Le site de l'utopie », pp. 39-58.), Paris, L'Harmattan, 2003. Anne Viel, *L'espace dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio : la dialectique du réel et de l'imaginaire*, thèse, Paris Sorbonne, 1985.

[3] Voir Margareta Kastberg Sjöblom, *L'Écriture de J.M.G. Le Clézio : des mots aux thèmes*, (« la nature chez Le Clézio », « la mer », « la terre », pp. 221-237.), Paris, Honoré Champion, 2006. Sophie Jollin-Bertocchi, *J.M.G. Le Clézio : l'érotisme, les mots* (« Motifs naturels obsessionnels », pp. 149-154.), Paris, Editions Kimé, 2001. Isabelle Roussel-Gillet, *J.M.G. le Clézio, écrivain de l'incertitude*, (« La poétique de la mer et du vent. Mythes et Archétypes », pp. 95-103.), Paris, Ellipses Marketing, 2011. Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, (« les sensations » pp. 35-43 ; « la perception des éléments », pp. 43-51.), Paris, PUF, 1994. Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, (« Le pays de la mer » et « L'appel magique du désert », pp. 207-250.), Paris, Calliopées, 2009.

[4] Parmi les études sur Le Clézio, concernant la ville et la nature, on trouve très peu le terme *paysage*. Bruno Trismans étudie « Paysage minéraux : Le Clézio » dans son ouvrage *Livres de pierre : Segalen – Caillois – Le Clézio – Gracq*. Fabienne Reymondet parle du paysage comme « mirage colonial » en comparant le paysage d'Onitsha avec celui *du Cœur des ténèbres* et celui de *Voyage au bout de la nuit*. Ruth Amar propose précipitamment d' « une osmose entre l'homme et le paysage » et d'un « surgissement du personnage dans le paysage » dans ses études *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Si Michèle Gazier écrit sur « paysages de Maurice », elle s'intéresse plutôt à une écriture anthropologique de Le Clézio.

manqué une conscience paysagère. Nous plaçons ainsi la ville et la nature sous la perception et le sentiment des personnages, nous parlons des paysages urbains ou des paysages naturels en visant à parler des paysages intérieurs des personnages. D'après nous, la ville et la nature chez Le Clézio ne sont jamais neutres ni indifférentes ; au contraire, elles sont toujours attachées aux personnages, elles se présentent toujours *avec* les personnages, elles se transforment *en présence de*s personnages.

Il faut noter que ce n'est pas un hasard que les premières études sur Le Clézio ont observé la ville et la nature plutôt comme image ou espace, sans les lier aux personnages. Les années soixante et soixante-dix, qui correspondent au début de l'œuvre de Le Clézio, ont été des années de remise en cause, aussi bien au niveau de la création romanesque que de la critique, qui subissait alors l'influence des courants formels. Ce n'est que de manière relativement récente qu'une préoccupation nouvelle pour le paysage voit le jour, ce que l'on constate en Géographie comme dans l'ensemble des Sciences Humaines. Ainsi les études lecléziennes n'ont pas d'abord privilégié l'analyse du paysage du fait que la notion s'était fortement dépréciée et que la réflexion nouvelle n'avait pas encore vu le jour. La « renaissance » du paysage pendant ces années, après un certain structuralisme, nous ouvre un nouvel horizon sur le monde de Le Clézio. Les critiques repensent beaucoup sur la notion du paysage et ils débarrassent le paysage d'une idée stéréotypée. Ce travail présent est, dans une certaine mesure, justement stimulé par ce ré-épanouissement du paysage dans les recherches des Sciences Humaines. En raison du renouveau des réflexions sur le paysage, on espère qu'il pourrait « rafraîchir » un peu la lecture de Le Clézio et la vision sur son monde.

Après cette introduction, nous étudierons tout d'abord dans la première partie les éléments sensibles du paysage leclézien. Nous commencerons par les *topoï* fondamentaux du paysage leclézien, soit les structures du paysage où le regardant et le regardé se lient par des schémas récurrents. D'après nous, il existe trois *topoï* principaux du paysage dans les œuvres lecléziennes : le *topos* de la fenêtre, le *topos* d'en haut et le *topos* de la frontière. Ces trois *topos* consistent en des vues différentes et des lieux différents, ils dévoilent aussi les relations différentes entre le regardant et le regardé, en montrant une évolution du rapport de l'homme au monde. Puis nous étudierons le vertige du mouvement qui influence l'apparition du paysage

Fredrik Westerlund étudie d'un point de vue phénoménologique le fleuve dans l'écriture romanesque leclézienne. Il souligne la relation entre la perception et la présence du fleuve. Mais il considère le fleuve comme espace, non comme paysage. Voir Fredrik Westerlund, *Les fleuves dans l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse, Université de Helsinki, 2011. En un mot, le paysage reste, semble-t-il, un mot fortuit dans les recherches des critiques et il demeure obscur et minimal. Il n'a pas une existence indépendante, ses confins ne sont jamais dessinés. Michèle Gazier, « Paysages de Maurice », in Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes, PUR, 201

et qui détermine l'évolution des *topo ï*spatiaux. Le vertige du mouvement se lie à la marche, au roulement de la voiture et à la navigation du bateau. Avec la modification du mouvement, l'espace évolue, le paysage change, la psyché des personnages se transforme aussi. Nous consacrerons le troisième chapitre au paysage urbain tout en nous référant au paysage naturel. Nous aurons à discuter comment la ville devient le paysage dans les œuvres lecléziennes, quelle est la différence entre les lieux et les non-lieux de la ville, quelle est la vraie beauté urbaine par rapport au paysage naturel. A la fin de la première partie, nous monterons que le paysage leclézien ne se limite pas à la vue et qu'il est produit par tout le corps. Il s'associe absolument à des sensations violentes des personnages et il conduit à une initiation exceptionnelle qui transforme les personnages en *autres*.

Fort de ce départ phénoménologique, nous pourrons étudier, dans la deuxième partie, la pensée-paysage de Le Clézio, soit une intimité entre le paysage et les idées principales de l'écrivain. Le Clézio pense par le paysage ou le paysage pense par l'écrivain. En détaillant les paysages récurrents, nous pénétrerons le paysage intérieur de l'auteur. Tout d'abord, nous verrons que le paysage leclézien s'attache à une lutte entre la vie et la mort. La dualité de la vie et de la mort se fait ressortir surtout par la dualité du paysage diurne et nocturne, elle atteint l'apogée à travers le paysage de l'orage, où les personnages sont saisis à la fois par la peur et l'extase. En regardant la dualité de la vie et de la mort, nous découvrons que le paysage leclézien est souvent dominé par les forces paradoxales, qui le rendent tellement vivant. Le deuxième chapitre sera attribué à la pensée cosmique et mythique du paysage leclézien. La dualité de la vie et de la mort s'attache à une cosmologie et à un cataclysme, elle produit un sacré du paysage, qui met en accent une co-naissance de l'homme avec le monde. Parfois le paysage dépasse la limite de la réalité et il se présente dans le rêve ou par la rêverie. Ainsi examinerons-nous dans le troisième chapitre l'onirisme du paysage leclézien. C'est surtout la rêverie qui donne la valeur importante au paysage. Elle se rapporte souvent à une méditation ou à une contemplation, qui pourraient nous conduire à l'autre côté du monde. Si les souvenirs sont utiles pour la naissance de la rêverie du paysage, le paysage pourrait réserver les souvenirs. Dans le dernier chapitre de la deuxième partie, nous observerons l'intimité entre le paysage et l'origine chez Le Clézio. Le paysage reste dans la mémoire, il se présente quand on s'en souvient, en même temps, le paysage est capable d'évoquer les souvenirs ou le temps passé. Cette relation entre le paysage et les souvenirs occupe une place importante dans la création du cycle de Maurice, où le paysage insulaire implique l'origine de la famille, de l'individu, du monde et même du langage. Le paysage spatial a une existence temporelle, qui suscite la nostalgie et une aspiration à l'utopie. La conscience, la rêverie et la nostalgie se fondent en une pensée-paysage.

Ayant étudié les éléments sensibles et les pensées-paysages, nous nous tournerons vers la fonction diégétique du paysage dans les œuvres lecléziennes. Nous nous concentrerons sur le rapport entre la description textuelle et la construction de l'intrigue. Le paysage participe en effet de sa propre façon à la narration du texte. Nous éclairerons trois modes de l'engagement descriptif : la description peut structurer le récit, elle peut prévenir, contredire et doubler l'action événementielle. Il faut aussi pénétrer l'intimité entre la langue et le paysage chez Le Clézio. La langue pourrait conduire le personnage vers le paysage, à l'inverse, le paysage pourrait aussi exalter la langue. Nous comprendrons mieux la fonction diégétique du paysage en examinant son existence comme un personnage dans la création leclézienne. Le paysage est décrit comme une personne, avec sa propre volonté, sa propre idée et sa propre force. Il engage dans l'expérience des personnages humains, en leur donnant des aides ou en leur offrant des obstacles. Il accompagne les personnages, les conduit, les transforme et les initie. Le paysage devient un vrai acteur du récit. En même temps, des personnages sont décrits comme des paysages, surtout des femmes idéales, dont le corps nu se rend sans cesse à un paysage naturel. Le personnage-paysage et le paysage-personnage s'attachent certainement à la pensée animiste et mythique de l'écrivain, ils approfondissent en même temps la dimension poétique du paysage dans le texte propre. Enfin, nous parlerons d'une transtextualité du paysage leclézien, qui concerne un dialogue avec la géographie et l'art pictural. La toponymie, la topographie et la cartographie ajoutent une réalité géographique au paysage imaginaire et littéraire. La typographie, l'iconographie et la cartographie donnent à vrai dire des paysages de page, elles contrastent avec une description picturale, qui produit l'effet tableau du paysage. Ce qui est impressionnant, c'est qu'il existe vraiment des dessins ou des petits tableaux de paysage dans des œuvres lecléziennes. En les analysant, nous présenterons le retentissement entre les signes scripturaux et les signes picturaux. A travers ces dessins de paysage, nous découvrirons aussi une métaphore de l'écriture et de la langue.

Première partie

Le paysage
comme expérience terrestre

« Il n'y a qu'une seule expérience,
c'est l'expérience terrestre. »
Voyages de l'autre côté

« Dans le monde de Le Clézio, dit Jean Grosjean, le paysage, le temps qu'il fait, ont une existence très forte »[1]. Cette existence mérite notre attention spéciale pour comprendre la poétique leclézienne. Le paysage se lie tout d'abord à l'espace. Dans un entretien avec Pierre Lhoste, quand il parle du récit *Le Livre des fuites* (1969), l'écrivain dit que c'est « un récit d'aventures, une tentative de découvrir l'espace, de découvrir ma situation par rapport à l'espace »[2]. Cette tendance à découvrir l'espace ne se limite pas dans ce récit, on la voit presque dans toutes les œuvres de Le Clézio. La découverte de l'espace apporte le flux du paysage, puisque le paysage est justement une lecture de l'espace. Comme Alain Corbin l'écrit : « le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter; […] de le charger de significations et d'émotions. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré. »[3] Par le paysage on pourrait comprendre la signification de l'espace et aussi la qualité de la personne. Parler d'un paysage, c'est en fin de compte éclairer la sémantique de l'espace, l'idée du personnage et la relation entre l'homme et le monde.

On rencontre le paysage dans un espace, ainsi le paysage est de prime abord une expérience spatiale. Les personnages leclériens se déplacent sans cesse, sortant de la chambre, ils se dirigent vers le lointain, jusqu'à l'horizon, pour rejoindre le paysage. L'écrivain ne construit pas le paysage d'une manière spéculative, mais plutôt dans les expériences réelles des personnages, expériences corporelles et spirituelles. Il décrit le paysage pris par les sens de ses personnages et il dévoile leur monde intérieur à travers le dévoilement du paysage. Dans ce cas, le paysage conduit à une connotation phénoménologique qui accentue la relation entre l'homme et l'objet, entre le regard et le monde. Dans l'autocritique *du Livre des fuites* (pp. 168-172), Le Clézio montre le plan du récit, qui donne une place importante au paysage. C'est en traversant « les flux de paysages » que le protagoniste continue son aventure et noue une relation avec l'espace. Si l'écrivain consacre un chapitre au paysage dans l'essai *L'Extase matérielle*, c'est parce que le paysage lui constitue une expérience spéciale entre la vie et la mort, soit dans « l'infiniment moyen » (EM 33). On n'a pas besoin d'épuiser toutes les descriptions de la mer, du désert et des îles chez Le Clézio, qui présentent sans cesse les paysages différents et significatifs. Avec tout cela, on voit que le paysage est intégré à la création de Le Clézio,

Considérer le paysage comme une expérience, c'est le prendre comme une façon d'éprouver et de voir le monde. Le paysage est attaché à la perception, à la sensation et aussi à l'imagination

[1] Gérard de Cortanze, « Jean Grosjean : « Le Clézio est hanté par la vie et les gens » », *Le Magazine Littéraire*, février 1998, n°362, p. 52.
[2] Pierre Lhoste, *Conversations avec J. M. G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 61.
[3] Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 11.

de l'homme. Prendre le paysage par les sens, non par la conscience, saisir le paysage dans son mode de se manifester aux sens, l'écrivain amène les lecteurs à une expérience terrestre. Comment le personnage regarde-t-il le paysage ? Quelle perspective préfère-t-il ? Quel schéma du paysage le hante sans cesse ? Quel sentiment éprouve-t-il dans le paysage ? Toute notre réflexion se développe autour de ces questions.

On commencera par le *topos* du paysage leclézien. Le *topos* indique une structure spatiale du paysage par rapport au personnage. Dans les œuvres lecléziennes, le paysage est souvent dévoilé comme une vue encadrée dans la fenêtre, ou comme une vue panoramique prise d'en haut, ou comme une vue frontalière. A travers ces *topo ï*paysagers, on découvre les perspectives différentes des personnages et aussi le tropisme de leur déplacement spatial et psychologique. Puis, on examinera la relation entre le dévoilement du paysage et le mouvement du personnage. Chez Le Clézio, c'est souvent le mouvement qui fait se dérouler le paysage. Avec la tension entre l'immobilité et la mobilité, les schémas paysagers sont dynamisés. Le rythme du mouvement influence le rythme du paysage et celui de la psyché du personnage, qui transforment le rythme des mots. Après, on étudiera le paysage urbain en contraste avec le paysage naturel, en examinant leur tension et leur relation. D'où on verra clairement la réflexion de l'écrivain sur la modernité. A la fin, on se concentrera sur un certain sensualisme leclézien, qui fait ressortir tout l'intérêt du paysage. Les personnages lecléziens éprouvent la passion de percevoir et de sentir le monde. En contact avec le paysage, ils atteignent une extase matérielle et une initiation spirituelle.

Chapitre 1

Les *topoï* du paysage

Tout d'abord on parle du *topos* du paysage leclézien. Par le mot *topos*, on désigne un schéma récurrent par lequel l'auteur présente son paysage. En d'autres termes, il s'agit de la structure de la présence du paysage. De quelle perspective et de quel point de vue le paysage est-il présenté par l'écrivain ? C'est cela notre question. Comme dans les tableaux ou dans les photographies, il y a des « cadres » visibles ou invisibles dans les œuvres lecléziennes. Avant tout, on découvre que l'auteur, pareil aux peintres de la Renaissance, préfère placer ses personnages devant la fenêtre pour regarder le paysage dehors. Dans ce cas, le paysage se présente vraiment comme un tableau. Puis, c'est une vue dominante qui attire l'écrivain. Ses personnages tendent à atteindre les hauts lieux, d'où un paysage se dessine, vue d'un panorama, avec son étendue et son immensité. Enfin, les personnages lecléziens se trouvent sans cesse entre-deux : ils s'intéressent au paysage de frontière, entre ici et là-bas, entre maintenant et jadis, ou demain. Ces *topoï* alternent dans la création leclézienne suivant une certaine chronologie. Non seulement dans une œuvre donnée, mais aussi dans toute la création de Le Clézio, on voit clairement que le paysage, présenté par la fenêtre au début, se place peu à peu sous un regard de surplomb, et finit par s'étendre jusqu'à l'horizon. Le changement des *topoï* donne à voir un itinéraire géographique et un parcours psychique des personnages lecléziens.

1. Le paysage encadré dans la fenêtre

Un personnage regarde par la fenêtre : cette posture est fréquente dans les œuvres littéraires. Par la fenêtre le monde devient un spectacle alors que le sujet devient un spectateur. Par exemple, dans les œuvres de Kafka, la fenêtre, « structure architecturale banale »[1], se complique, elle n'ouvre pas seulement sur le paysage ou le spectacle du monde, elle ouvre surtout « sur une vie possible parmi les autres »[2]. Le paysage dans la fenêtre implique ainsi une possibilité de la vie, c'est cela qui fait de la fenêtre un *topos* significatif chez Le Clézio.

Les premiers personnages lecléziens préfèrent se replier dans une chambre. Ce n'est pas n'importe quelle chambre, mais surtout « a room with a view » : une chambre dont la fenêtre

[1] Voir Jean Starobinski, « Regards sur l'image », in *Le Siècle de Kafka*, catalogue de l'exposition du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1984.
[2] *Ibid.*, p. 34.

devrait s'ouvrir à un paysage, naturel ou urbain, comme la maison abandonnée sur la colline dans *Le Procès-verbal*, ou la chambre à l'étage au centre-ville dans *Le Déluge*. L'écrivain lui-même avoue que la chambre l'influence plus que la ville dans sa jeunesse niçoise et que la claustration lui a imposé beaucoup[1]. La chambre qui ouvre sur le vieux port niçois deviendrait le début de tout le paysage encadré. On voit cette chambre avec la vue du port dans la photographie prise par Gérard de Cortanze[2]. On peut deviner, par cette fenêtre-là, comment le jeune Le Clézio contemple tous les jours le petit paysage en dehors : les petits bateaux sur l'eau calme, les rues et les immeubles au bord du port, les forêts sur les collines au loin – tout cela constituerait le paysage original et prototypique des premiers paysages lecléziens.

Pour Le Clézio, le motif de la fenêtre se trouve plutôt comme un instrument qui structure son premier paysage. Gérard Wajcman a raison de proposer « une équation élémentaire du paysage » : « le paysage = la nature + un cadre. »[3] La fenêtre comme un cadre transforme la nature en paysage. Elle découpe et circonscrit un spectacle, en impliquant un magnétisme du monde extérieur. Dans ce cadre on voit un tableau, sur lequel le monde réel en volume se peint. « Le personnage-la fenêtre-le paysage », c'est le premier *topos* du paysage dans les œuvres lecléziennes. Par cette structure on voit une distinction éclatante entre le regardant et le regardé, entre l'intérieur et l'extérieur ; mais en même temps, on voit aussi une relation et une communication. Le paysage encadré implique ainsi une telle structure : « sujet-fenêtre-objet », « où la fenêtre vient entre les deux, interposée, comme ce qui à la fois sépare et relie le sujet subjectivé et l'objet réifié. »[4] La séparation et la liaison réalisées par la fenêtre impliquent un rapport intime de l'homme avec le monde extérieur dans les premières œuvres lecléziennes.

Le récit *du Procès-verbal* commence par représenter « un type qui était assis devant une fenêtre ouverte » (PV 15). Cette posture, Adam la maintient presque sans cesse. Il reste très souvent devant cette fenêtre qui lui encadre un paysage. Il écrit à Michèle : « je reste tous les moments devant la fenêtre, et je prétends qu'ils sont à moi, en silence, à personne d'autre. […] je suis sans arrêt comme ça, […] à regarder soigneusement le ciel et la mer » (PV 17). La fenêtre met ce qu'on voit dans un cadre, elle rend le paysage clair et fixe, c'est ainsi qu'on pourrait posséder un monde. Ce sentiment de possession est important pour le personnage. Sans le cadre, sans la fenêtre, tout deviendrait instable, trop flou ou trop immense. La fenêtre apporte ainsi une

[1] « Je suis né à Nice, la claustration imposée, la chambre m'influencent plus que Nice. », citation extraite de l'émission *Lire*, 24/03/1966, INA. Cité par Isabelle Roussel-Gillet, « Entrevoir des images de *La Prom'* au haut pays », *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n°1, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (coords.), « À propos de Nice », Paris, Complicités, 2008, p. 71.
[2] Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio, Le nomade immobile*, Paris, Le Chêne, 1999, p. 82.
[3] Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004, p. 188.
[4] *Ibid.*, p. 96.

sécurité au personnage. L'espace est délimité dans ce cadre pour devenir un petit tableau. Tout est en ordre, ce qui est infini devient plus ou moins limité. Le chaos du monde est apaisé par la fenêtre, la menace du monde est expulsée en dehors. Ce n'est pas un hasard que l'apparition de la fenêtre soit un événement décisif pour la naissance du paysage[1]. La fenêtre est un instrument, une machine qui va « transformer la nature en paysage, qui va fabriquer du paysage par une action de découpe visuelle, de cadrage. »[2] Grâce à la fenêtre, Adam, en admirant le paysage, retient une distance et à la fois une communication avec le monde. Il se replie dans son propre monde plutôt clos, pourtant, il ne cesse pas de porter son attention et son intérêt sur le monde extérieur. La séparation et la relation, l'écart et l'invitation, tout cela se condense dans le *topos* de la fenêtre.

La banalité du paysage vu par la fenêtre nous empêche de pénétrer l' « état d'âme » d'Adam, comme si c'était non seulement une fenêtre dans le sens spatial mais aussi dans le sens psychologique. Voici le tableau vu par Adam à travers la fenêtre : « La colline descendait en pente mi-douce mi-raide jusqu'à la route, puis elle sautait quatre ou cinq mètres, et c'était l'eau », « il y avait énormément de pins et d'arbres, de poteaux télégraphiques, le long » (PV 20) Du proche au loin, avec le regard étendu on voit un tableau de paysage, dont la colline et la mer seraient des motifs récurrents dans tout le paysage *du Procès-verbal*. Pourtant ce n'est pas un tableau « pittoresque », mais plutôt banal ou monotone. Rien qu'une esquisse en noir et blanc, on voit les traits du paysage : la colline, les rues, la mer, le ciel, les arbres, du plus proche au plus loin ; on n'y voit aucune couleur ni aucune qualité du paysage. C'est le cadre de la fenêtre qui donne unité à cette scène, à cette nature. Le paysage se trouve en dehors, spatialement et psychiquement. L'écart avec le paysage se présente comme l'écart avec le monde et avec la vie. Cet écart se trouve comme une tendance originale chez les premiers personnages lecléziens.

Ce qu'Adam voit par la fenêtre, c'est un paysage plutôt naturel, peu urbain. Quant à Besson ou Bea, pareils à Adam, ils restent aussi souvent devant la fenêtre de leur chambre, mais ce qu'ils voient est tout différent du tableau d'Adam. Le *topos* de la fenêtre devient plus significatif quand il s'agit d'une fenêtre en ville. Il semble que le cadre expulse tout le chaos et toute la menace de la ville, ainsi le paysage urbain devient saisissable. Besson habite une « vieille maison délabrée au centre de la ville », il regarde « derrière les volets fermés » (DEL 22), « à travers les fentes des volets » (DEL 67). On ressent une peur ou une angoisse dans la posture

[1] Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 73.
[2] Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, *op. cit.*, p. 257.

de Besson. La fenêtre semble le protéger du paysage extérieur. « La rue était presque déserte ; la pluie tombait sur les trottoirs et sur la chaussée, et de grandes taches de lumière immobile étaient étalées au pied des réverbères. » (DEL 67) Ce que Besson voit derrière la fenêtre est gris et sombre, c'est un paysage qui prédit un avenir diluvien à la ville. Le *spleen* du paysage rappelle les tableaux parisiens décrits par Baudelaire, de sorte qu'on attend l'apparition des vieilles femmes ! On n'y voit pas la beauté prévenue, ni aucun exotisme. « C'était un spectacle familier, presque paisible », mais « c'était quand même inquiétant » (DEL 122). Tout est embrumé par les pluies et par la nuit pour devenir intense, fragmentaire, ambigu et angoissant. En voyant le paysage par la fenêtre Besson ressent sans cesse la menace et le danger.

Les deux paysages encadrés dans la fenêtre, vus par Adam et Besson, apparaissent différents, l'un est clair et ouvert, l'autre gris et resserré. Cela se lie certainement au changement de l'espace, d'où se produit une opposition presque éclatante entre le paysage naturel et le paysage urbain. L'inquiétude de Besson s'oppose violemment à l'indifférence d'Adam, qui concerne dans un sens une paix ou un confort. Adam est bien à l'aise devant le paysage vu par la fenêtre, alors que Besson ne peut pas cacher son trouble. Pour celui-ci, la fenêtre signifie plutôt une défense contre le paysage extérieur. Cela montre un regard critique sur le paysage moderne.

La fenêtre devient plus importante, par rapport du paysage chaotique de la ville ; elle le rend en ordre et en paix. Bea, fille de *La Guerre,* « regarde par la fenêtre de sa chambre, au cinquième étage, elle voit l'air trembler de ces nuées ailées » (GU 72). Ce que Bea voit, c'est un paysage fantasmagorique qui se constitue par les chiffres, les lettres et les mots. « Des lettres qui sortaient du sol pareilles à des nuages d'insectes. » (GU 71) Le paysage dépasse la réalité pour faire peur. En regardant ce paysage, Bea ressent « des menaces inconnues, des désirs, des sécrétions de glandes » (GU 72). Elle prend conscience qu'« on n'était jamais tranquille » (GU 72). Par rapport à la vue de Besson, la vue de Bea devient plus abstraite et plus symbolique. Du réel à l'illusoire, du concret à l'abstrait, le tableau dans la fenêtre change, tandis que le personnage regardant devient de plus en plus anxieux, même s'il reste toujours à l'écart du paysage. Cette distance implique une rupture entre le personnage et le monde moderne. En décrivant quelque chose de menaçant et de dangereux dans le paysage urbain en dehors, l'écrivain présente la fenêtre comme un moyen privilégié de voir. On se trouve *devant* le paysage, non *dans* le paysage, on est protégé, on est en sécurité. Ainsi, la séparation l'emporte sur la relation, le sentiment de sécurité l'emporte sur celui de repos.

Chancelade, protagoniste de *Terra Amata,* a aussi le goût de regarder devant la fenêtre. Mais la vue qu'il voit évolue. Ce n'est pas une vue indifférente, banale ou monotone, non plus une

scène menaçante, angoissante ou inquiétante ; c'est un beau paysage, plein de vie, de couleur et de douceur. Dans la journée, à travers la fenêtre, Chancelade contemple « le beau paysage pur qui étincelait au soleil » (TA 166). La douceur et la beauté dans la description sont étonnantes : « les arbres tremblaient doucement dans le vent, les fleurs rouges et violettes étaient ouvertes, et le ciel était bleu, si bleu qu'on ne le voyait même plus » (TA 166). Ce paysage encadré est tout différent de la vue d'Adam et de celle de Besson ou de Bea. Ainsi, le portrait mental du regardant change aussi. Si Chancelade ressent aussi une peur, ce n'est pas la même peur que celle de Besson ou de Bea. C'est plutôt un étonnement ou un émerveillement, comme si on trouvait pour la première fois une beauté et une vérité du monde. Le paysage animé au dehors renvoie à Chancelade un espoir en la vie. Mais en même temps, « ce tableau réel » lui montre « tant de splendeur mortelle » (TA 166) En plus de la fenêtre réelle, Chancelade voit aussi « une vitre odieuse et invisible » qui « sépar[e] le monde en deux » (TA 166) : monde de la vie et monde de la mort. Une telle métaphore ébranle l'émotion du personnage. Rester à l'écart du paysage en dehors, c'est peut-être rester à l'écart de la mort. La fenêtre sert toujours d'instrument de défense et de protection. Elle organise le chaos du monde et elle empêche la menace pour qu'on reste en sécurité.

Les premiers personnages lecléziens préfèrent laisser traîner leur œil sur le paysage au-dehors. Quelle envie, quelle aspiration et quelle attente du monde pourrait-on deviner par leur regard projeté à travers la fenêtre ? Si l'écrivain souligne sans cesse une tendance à la claustration des premiers personnages, il ne cache pas leur désir du dehors et du lointain peut-être. Cela s'exprime surtout par leur passion de regarder. Ils restent dans leur chambre, pourtant ils s'intéressent toujours au paysage de l'autre côté de la fenêtre, ils communiquent à l'aide du regard avec le monde extérieur. Rester à l'écart n'empêche pas de connaître le monde. Le regard à travers la fenêtre représente une puissance extraordinaire qui apporte sans cesse l'appel du lointain et du monde. D'une part, le regard des personnages se projette au dehors, d'autre part, la lumière du dehors entre dans la chambre. Avec la rencontre de ces deux « lumières », le paysage devient pour les personnages un appel et une invitation. Dans un sens, les premiers personnages lecléziens ressemblent à Roquentin de Sartre ou à Meursault de Camus, qui se sentent étrangers à ce qu'ils voient. Pourtant ils ne tombent pas dans le tourbillon de l'absurde. Ils ne restent pas pour toujours à l'écart. Ils vont abandonner cette spéculation devant le paysage et s'y plonger enfin, le connaître et le sentir par leur corps et leur âme.

Par la fenêtre « le monde se regarde et se rêve », il « se désire » et on « attend » le monde[1] ; par la fenêtre, le paysage nous invite, nous rejoint et nous entraîne. Les personnages lecléziens devant la fenêtre finissent par la passer, la traverser, la dépasser, puisqu'ils prennent conscience que la fenêtre devient une limite et qu'elle les empêche de voir le paysage réel. Le visible dans le cadre implique sans cesse un invisible qui les hante. C'est ainsi qu'Adam sort de la chambre et descend de la colline pour voir ce qui est flou ou ambigu au-delà de la fenêtre. Se mettant à l'écart, on perd la vie du paysage, puisque le regard ne pourrait jamais transporter la température, l'odeur et l'énergie du paysage. La fenêtre avec sa vitre dépouille la vivacité du paysage, elle empêche de le sentir et de l'avoir vraiment. Le protagoniste Jeune Homme Hogan se plaint devant la fenêtre : « De l'autre côté de la barrière de verre, je vois des arbres palpitants, des gouttes d'eau, des rayons de lumière. Je ne les sens pas, mais je les vois, clairs, limpides, légers, comme s'ils n'existaient que pour moi. […] je les vois. Et ils m'oublient. » (LF 39) Par la fenêtre, on *voit* le paysage, mais on ne peut pas le *sentir*, ainsi on ne peut pas le connaître réellement, tandis que « seule la connaissance sensorielle est mesure de la vie » (PV 36). La fenêtre devient un piège de beauté, en présentant un paysage faux. Hogan crie aux fenêtres : « Vous, fenêtres, encore une fois. Pièges de beauté posés sur les murs, faux-semblants, trompe-l'œil ; un artiste de génie, un grand menteur, les a peintes sur les surfaces de béton. » (LF 39) La fenêtre nous défend d'être au monde, de pénétrer le monde extérieur, d'entrer dans le paysage réel et libre. Il faut sentir le paysage avec tout le corps, non seulement regarder, mais toucher, goûter, entendre... Il faut lui parler même. Hogan ressent qu'il a « des choses à dire aux arbres, peut-être, et aux pierres, à la mer, aux oiseaux, aux déserts » (LF 20-21). Il demande de « briser les vitres » (LF 21), de « crever les vitres », de « sortir de l'éternelle chambre » (LF 241). Ce n'est pas seulement un désir de s'échapper d'un espace clos pour arriver à un espace plus ouvert, c'est un désir de se libérer d'une prison et de communiquer avec l'autre. Au début *du Déluge* le narrateur dit qu' « il faut quitter le réseau des contemplations solitaires, les faux plis de l'oubli ; il faut se jeter à corps perdu au-dehors, dans l'espoir d'étaler de toutes parts sa substance ; dans le désir fou d'envahir chaque espace, de combler chaque attraction. Non plus par l'analyse, mais par l'affolement consenti envers chaque pièce, envers chaque homme, chaque arbre, chaque poussière » (DEL 37). La contemplation ne suffit plus, il faut traverser l'espace, il faut aller vers chaque chose dans l'espace, il faut prendre contact avec le paysage. Le cadre de la fenêtre serait ainsi dépassé. Il faut sortir de la chambre vers un espace de plus en plus ouvert, du quartier au centre-ville, de la ville à la périphérie, vers la campagne, les montagnes, la mer, le désert, jusqu'à l'autre côté, jusqu'au bout du monde. Il faut des

[1] Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, *op. cit.*, p. 12.

expériences sur la terre, qui nous font découvrir notre vraie existence et notre vraie vie. De l'intérieur à l'extérieur, les personnages lecléziens vont réaliser leur premier pas sur la route de l'aventure géographique et spirituelle. A partir de la fin des années 70, le *topos* sujet-fenêtre-paysage disparaît presque des œuvres de Le Clézio, puisque désormais ses personnages se trouvent dans un espace ouvert et qu'ils sont *dans* le paysage.

Quand on est dans la chambre et qu'on regarde le dehors, la fenêtre se trouve comme un cadre du paysage : « La fenêtre est le lieu du paysage. Le paysage a lieu dans la fenêtre »[1]. Quand on est en dehors et qu'on regarde la fenêtre, ce cadre devient une partie du paysage. En ville, la fenêtre devient un morceau intégrant du paysage urbain, comme les rues, les immeubles et les voitures. Dans *Le Déluge*, Besson contemple sans cesse la ville apocalyptique, où tout devient chaotique. Avec le vent qui tourne, le boulevard qui coule, les arbres nus qui renouvellent leurs branches, les immeubles qui bâillent, avec le silence et le froid, les fenêtres lui apparaissent comme « des imaginations cauchemardesques, des visions sinistres et mécaniques », « les signes de quelque chose de trouble et de puissant, sorties du sommeil d'un cerveau fatigué, échappées à l'engourdissement et à l'oubli, monotones, serties de noir, présentes toujours dans ce pays d'après l'incendie. » (DEL 14-15) Les fenêtres ne sont pas l'ouverture de l'âme mais l'ouverture de la mort, qui se tourne avec tout le paysage explosif. Elles cachent le fond vide de la ville. C'est le même cas dans *La Guerre* où la ville s'approche de la fin. Les fenêtres se multiplient avec les rues, les trottoirs, les immeubles, les bruits, les lumières, toute la ville ressemble à un tourbillon. Lalla, quand elle erre à Marseille, ne peut pas éloigner son regard des fenêtres. Il y en a de toutes sortes : les fenêtres au ras du sol fermées par des grillages et des barreaux, des fenêtres noires, des fenêtres étroites, des fenêtres basses, des fenêtres sans traverses […] Ces fenêtres font partie du paysage sombre et mort de Marseille. Ce ne sont plus les fenêtres, mais des « bouches béantes », « des trous noirs béants comme des orbites » (DES 286), des « ouvertures sombres » (DES 286). Ces fenêtres forment des paysages terribles et elles donnent la « menace » et « le froid de mort » (DES 283). Si la fenêtre se trouve comme une structure favorable pour regarder le paysage, elle constitue un paysage négatif de la ville. Soit le signe du chaos, soit le signe de la mort, la fenêtre se lie à l'effroi et à la destruction de la ville.

La fenêtre dès le début constitue un axe entre l'homme et le paysage dans les œuvres leclézienes. Ce *topos* du paysage exprime aussi la première relation entre l'homme et le monde

[1] *Ibid.*., p. 259.

chez Le Clézio : une relation plus ou moins distante, étrange et indifférente. Cette tendance à rester à l'écart se voit aussi par un autre *topos* du paysage : regarder d'en haut.

2. Le paysage vu d'en haut

Si Adam, Besson ou Bea, personnages des premières œuvres de Le Clézio, préfèrent rester devant la fenêtre pour regarder le paysage au-dehors, ils finissent par la franchir et ils se plongent dans le paysage. Au milieu du paysage, ils ont toujours besoin d'un éloignement et d'un écart, qui se réalise souvent par une élévation. Regarder d'en haut, c'est un autre *topos* du paysage leclézien.

Etre en haut pour voir un paysage immense c'est une hantise pour beaucoup d'écrivains de paysage. Chateaubriand aime beaucoup le panorama ; Julien Gracq, grand écrivain de paysage, présente souvent une attirance vers les points hauts : « les falaises, les marches d'escaliers qui découvrent un vaste pays plat, ou encore les très hautes tours »[1]. Cette fascination, on la voit aussi chez Le Clézio : des descriptions panoramiques interviennent souvent au terme d'une ascension des personnages. Besson monte sur la colline, Hogan monte sur la tour, Lalla monte sur les dunes et Alexis grimpe sur la falaise : ces personnages lecléziens essaient sans cesse d'être en haut pour embrasser un paysage étendu et ils éprouvent « le plaisir de « voir l'ensemble », de surplomber, de totaliser le plus démesuré des textes humains »[2]. En montant, on quitte un peu le monde en bas, on s'ouvre sur un espace plus ouvert et plus libre, on s'approche aussi d'une solitude et d'une divinité. C'est ainsi que l'écrivain avoue dans un entretien : « il n'y a pas pour moi de grand espoir sans grand espace »[3]. Entre le haut et le bas, entre la montée et la descente, le paysage se transforme. En dominant le paysage, on domine en effet la vie.

La passion pour la vue de surplomb, on la voit déjà chez Adam, qui habite une maison abandonnée « en haut d'une colline » (PV 27) et qui regarde sans cesse, même à travers la fenêtre, « le monde d'en bas » (PV 18). Cela suppose une perspective ouverte et une vue étendue, certainement paisible et solitaire. Grâce à cette hauteur, Adam voit la mer au loin, son regard arrive même à l'horizon où le ciel rejoint la mer. Il admire sans cesse ce paysage étendu et ouvert : de la colline à la plage, jusqu'à la fin du monde. Devant la fenêtre, sur la colline, contemplant le paysage ouvert, Adam est bien à l'aise, puisqu'il est imprégné d'une liberté.

[1] Julien Gracq, « Les yeux bien ouverts », *Préférences*, in *Œuvres complètes tome I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 852.
[2] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien I Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 140.
[3] Garcin, Jérôme, « J.-M.G. Le Clézio : retour au pays natal », *L'Événement du jeudi*, n°333, 27 mars 1991, p. 103.

L'opposition entre le haut et le bas implique l'écart d'Adam du monde humain et quotidien. Etre seul, c'est un besoin pour Adam et pour d'autres personnages lecléziens. Regarder le paysage d'en haut, c'est se mettre à l'écart du monde, soit maintenir une solitude. On voit un tel statut chez Besson et Béa, qui habitent un peu « en haut » : leur chambre se trouve à l'étage supérieur.

Un lieu en haut s'attache souvent à un paysage large et beau, qui est différent de la vue au ras. On y devient plus sensible et plus sentimental. Les personnages lecléziens, une fois montés en haut, regardent tout autrement. Le changement de la perspective transforme la vue quotidienne. Il y a divers lieux hauts chez Le Clézio, qui se lient à divers paysages amples. Une maison en haut lieu, c'est ce que les personnages lecléziens préfèrent. Adam décrit avec émotion sa vue dominante sur la colline :

> Du point où j'étais, la vue était belle, et je la contemplais avec grand plaisir. On voyait, en face, une colline, puis la ville, qui s'étendait jusqu'à la mer, et la courbe longue du rivage. Tout était bien calme. Le ciel occupait les trois quart du panorama. Et la terre, en dessous, était si paisible qu'on aurait dit – qu'elle continuait le ciel. Vous voyez le genre. Deux montagnes, une ville, une rivière, une baie, un peu de mer, et une colonne de fumée qui montait en vrille jusqu'aux nuages. Un peu partout. (PV 247-248)

Cette description implique au début un point dominant du protagoniste regardant. La belle vue serait une vue où le ciel rejoint la terre. Le regard d'Adam s'étale du proche au lointain. Le ciel, la terre et la mer, ces trois plans s'associent vraiment à des paysages étendus. Avec l'ouverture du paysage, c'est un silence calme et reposant. Dans ce discours on ne voit plus Adam l'indifférent ni Adam l'animal, mais un homme plein d'émotion. Pour la première fois peut-être Adam exprime franchement un grand plaisir. Le paysage immense ouvre la vision et aussi l'esprit. C'est ainsi que le protagoniste est ivre de liberté. On y voit aussi sa passion pour l'infini qui deviendrait presque la passion commune de tous les personnages lecléziens.

Une maison sur la colline est une maison de rêve, qui se trouve comme un lieu magnifique d'observation. On y reste seul et on laisse s'étendre le regard pour posséder tout le paysage. Hogan veut toujours « avoir une maison […] avec vue sur la mer du haut d'une colline. » (LF 229) Fintan dans *Onitsha* habite une maison sur une butte « qui dominait le fleuve » (O 61), ainsi profite-t-il de cette vue dominante pour « surveiller toute l'étendue du fleuve » (O 61) : « les embouchures des affluents, Anambara, Omerun, et la grande île plate de Jersey, couverte de roseaux et d'arbres. » (O 61) Sur cette butte il voit l'arrivée de l'orage sur le fleuve, les champs d'herbes infinis, les rivières et les montagnes au loin, son regard arrive jusqu'à l'horizon. La vue immense donne un sentiment de liberté extraordinaire à Fintan, elle ouvre un nouveau monde pour l'enfant. Naja Naja, fille magique, aime aussi le haut de la colline ou de la falaise, la plate-forme […] Dans le château « en haut sur la falaise » (VAC 77), elle contemple

le bleu découpé dans la mer et un peu d'horizon. La maison en haut lieu privilégie un paysage vaste et large, auquel tout le corps et tout l'esprit sont ouverts, en recevant une liberté infinie. On n'est plus prisonnier de la vie, on est le maître de la vie, on parle avec l'univers, avec le dieu peut-être. L'élargissement de la vue décide ainsi de l'élargissement de l'âme.

Dans le désert, c'est sur les dunes ou les plateaux de pierre que Lalla aime aller sans cesse. Tout déferle devant ses yeux quand elle se trouve sur le plateau : « c'est autour d'elle, à l'infini, le désert qui rutile et ondoie, les gerbes d'étincelles, les lentes vagues des dunes qui avancent vers l'inconnu. » (DES 190) Ce paysage infini apporte une ivresse à Lalla et suscite son désir pour le lointain et les pays étrangers. L'étendue du paysage peut chasser le chagrin, l'inquiétude et la douleur de la vie dure au désert. L'ouverture de la vue correspond à l'ouverture de l'espoir. C'est presque toujours la vue surplombante sur le plateau qui bouleverse la petite fille, en lui apportant une extase matérielle, une rêverie fabuleuse et une initiation spirituelle[1]. Julien Gracq parle ainsi de ce « goût des vastes panoramas ». Pour lui, « l'étalement dans l'espace - imagé, apéritif » construit en effet un « chemin de la vie », « virtuel et variantable », qui est « un chemin du plaisir »[2]. Les personnages lecléziens voient aussi dans le panorama leur « chemin de la vie », ils se dirigent vers l'infini de l'avenir.

A l'Enfoncement du Boucan, Alexis est toujours attiré par les hauts lieux. Il grimpe sur l'arbre de *chalta* pour voir le paysage nocturne : « la mer par-dessus les arbres et les étendues de canne » (CO 14). Il grimpe sur la meule de pierres de lave noires pour regarder « l'étendue verte des champs » (CO 15), « les hautes montagnes rouges dressées vers le ciel » (CO 16), ainsi « tout le paysage » (CO 16). Il monte aussi en haut des collines, sur la Tourelle du Tamarin, « là où on voit tout le paysage jusqu'aux montagnes des Trois Mamelles et jusqu'au Morne » (CO 19). Une telle vue dominante est très récurrente dans le récit du Boucan. Cette vue se lie à une liberté infinie et à un bonheur extraordinaire, elle constitue un pays édénique et paradisiaque. Elle apporte aussi au protagoniste un sentiment de possession et d'appartenance. C'est justement en embrassant le panorama du Boucan que le protagoniste prend conscience enfin d'une intimité avec cette terre natale.

Le petit garçon inconnu aime s'asseoir sur un rocher de la colline pour voir tout le paysage « compact », « dur » et « soudain » (IT 135). Ce qui est sûr, c'est une immensité : « L'air est immense », « La terre est immense aussi, sans limites. Les montagnes sont franchissables. Les fleuves épais coulent vers la mer. Mais personne ne peut arriver au bout de son regard. » (IT 135) L'élévation amène les personnages dans un autre espace et dans un autre temps : « s'élever

[1] Voir l'initiation de Lalla sur le plateau, dans la première partie, chapitre 4.

[2] Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, in *Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 616.

au-dessus de la terre fait naître un sentiment de puissance particulièrement vivace » ; elle transfigure le paysage banal et elle implique un « désir de totalisation de l'expérience paysagère »[1]. En embrassant le paysage, les personnages embrassent la vie. En particulier, les hauts lieux, liés au paysage immenses, sont souvent dominés par les éléments naturels, qui conduisent facilement les personnages à une extase matérielle. La vue infinie s'enchaîne ainsi avec la liberté de la sensation pour renvoyer les personnages à une rêverie et à une initiation. De plus, les hauts lieux s'attachent souvent à quelque chose de sacré[2], qui rend divin le paysage vu. Mouvement « de détachement et de possession en même temps »[3], voir d'en haut devient ainsi une quête spirituelle,

Le panorama du paysage naturel s'associe presque toujours à une liberté et une extase. Ce n'est pas la même chose pour le paysage urbain, vu d'en haut. Dans ce cas, s'élever est une façon de s'échapper du paysage chaotique et de le transfigurer. Besson, devant la ville pleine de bétons, d'aciers, de bruits et de lumières, essaie de s'enfuir, il monte vers « les collines environnantes » (DEL 25), où l'attendent la fontaine et le cimetière calmes. En montant la colline, il devient de plus en plus tranquille, jusqu'au sommet, tout à coup, la vue est toute changée. Il voit « la ville étendue et fourmillante de lumière » (DEL 101). Le paysage nocturne de la ville vu du haut de la colline n'est plus menaçant ni terrible. La hauteur et la nuit transforment la ville effrayante en une femme charmante : « Posée là, vivante, resplendissante, ondoyant sur la terre de toute sa flaque, la ville aux milliers de fenêtres, aux pointillés de réverbères, aux lentes aventures de phares dansants, sans habits dans le froid et le silence, si belle, si lointaine, gonflée, gondolée, qu'il semblait qu'on n'avait jamais vu qu'elle. » (DEL 101) Avant la montée sur la colline, Besson dans le paysage en bas ne voit que le chaos des lumières, des couleurs et des bruits et il ne ressent que l'inquiétude et la mort. Mais une fois en haut, le paysage devient différent. « Besson regarda la forme dédaller à travers champs, et il pensa qu'il aurait bien aimé être libre à ce point, pour pouvoir observer les autres dans le paysage laiteux de la nuit » (DEL 101). En haut de la colline, le protagoniste obtient la liberté et l'ivresse qui sont absentes quand il est en bas. Le même paysage change avec l'élévation. La distance crée une illusion du paysage.
En plus des collines autour de la ville, les plates-formes des immeubles sont aussi des lieux privilégiés pour découvrir un paysage urbain transformé. Le Clézio a affirmé lui-même qu'il est toujours tenté par les immeubles les plus hauts, qui lui permettent de saisir et de comprendre la ville dans son ensemble, soit comme un paysage. Il a dit ainsi dans un entretien : « quand je

[1] Céline Flécheux, *L'Horizon, des traités de perspective au land art,* Rennes, PUR, 2009, p. 146.
[2] On va étudier la relation entre le paysage et le sacré dans la deuxième partie, chapitre 2.
[3] Julien Gracq, « Les yeux bien ouverts », *op. cit.*, p. 852.

vais dans des villes inconnues, j'ai la tentation, qui doit être infantile, de grimper sur les immeubles les plus hauts et de regarder la ville dans son ensemble pour essayer de comprendre ce qu'est cet ensemble de maisons de rues, d'êtres et de vie… »[1] Pour Le Clézio, voir la ville d'en haut, soit saisir la ville dans son ensemble spatial, assure un sentiment d'y appartenir. La vue de l'ensemble détermine ainsi une possession. Michel de Certeau écrit aussi ce plaisir de dominer la ville dans son œuvre *L'Invention du quotidien*. Etre élevé au sommet du grand immeuble, c'est « être enlevé à l'emprise de la ville »[2]. Le corps aussi que l'esprit se débarrassent des contraintes du monde du bas. Le philosophe met en relief le sentiment de saisissement dans l'expérience d'être en haut. « Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. » « Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. »[3] Les personnages lecléziens connaissent bien cette mise à distance et cette extase de domination ; possédés par la ville, ils la possèdent désormais. Ce changement de position est très significatif ; l'étrangeté du paysage quotidien fait place à une imaginaire totalisante.

Naja Naja monte la tour en dehors de la ville pour voir « toute la ville, les rues bien droites avec les réverbères allumés, le port, le phare, et la mer noire » (VAC 169). Chancelade et Hogan aiment observer le paysage de la ville en haut des immeubles et ils y découvrent aussi une nouvelle figure de la ville. Chancelade voit « la ville étendue à perte de vue, écrasée sur la terre, vertigineuse, vide, obscure », c'est « comme dans un rêve » (TA 188). En haut on regarde le loin et on regarde autrement, le portrait de la ville est transfiguré :

> Vue de cette hauteur, chaque chose était pure, nette, tracée dans son dessin immobile. Les maisons noires, les rues droites, les points de lumières fixes, les scintillements des voitures, tout était là, en bas, ramassé, intact. L'océan glauque s'était retiré, et le relief de la terre était visible, gris, noir, violacé, magnifiquement construit. Plus loin, il y avait la masse bombée de la mer, couleur d'encre, et plus loin encore, les courbes des collines et les tranchants des montagnes. (TA 188-189).

C'est toujours la transfiguration du paysage urbain que l'écrivain souligne quand on voit d'en haut. On s'élève pour se débarrasser de la réalité horrible et pour se plonger dans une belle illusion du paysage. Hogan en haut de la tour au centre de New York est surpris par un paysage *autre* qui, avant la montée, « semblable à une photo, plaques ombreuses et taches blanches nées brutalement, accrochées à la terre » (LF 197), donne sans cesse le froid, la violence, la menace

[1] Denis Goldsmith, « Dialogues sur les villes, Interview de Michel Butor et J.M.G. Le Clézio », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°153, décembre 1970 – janvier 1971, p. 8.
[2] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien I Arts de faire, op. cit.*, p. 140.
[3] *Ibid.*, p. 140.

et l'indifférence. L'auteur ne le décrit pas directement, il le compare avec les autres paysages de l'ailleurs, paysages plus ou moins étranges. On y voit des contradictions, des appréciations ou des ironies. Ce que Hogan voit sur la tour est « plus beau et plus émouvant » que « ce qui est étendu, tout glacé, devant le museau de la capsule intersidérale » (LF 200), « plus froid que les hauts plateaux de l'Antarctique, plus brillant que les lacs de sel, plus vaste que la mer du Nord, plus brûlant que le désert de Gila, plus beau que le Kamtchatka et plus laide que l'embouchure de l'Orénoque » (LF 200-201). Les lieux nommés, lointains et exotiques, renforcent le paysage bizarre et illusoire de la ville. On devine ce paysage beau, froid, brillant, vaste, beau et laid de la ville moderne dans la nuit, on ressent quelque chose de fantasmagorique et de paradoxal.

Monter en haut et laisser le regard embrasser tout le paysage, cela amène d'une part les personnages à un espace plus ouvert et plus libre, quand il s'agit d'un paysage naturel ; d'autre part cela transforme le visage de la ville qu'on voit dans la vie quotidienne, quand il s'agit du paysage urbain. L'éloignement et l'élévation dissipent le chaos et créent une impression plus ambiguë. Ce qui est violent devient moins violent, ce qui est horrible moins horrible. Le changement de perspective déforme le paysage original de la ville, c'est peut-être pourquoi les personnages préfèrent aller en haut, de sorte qu'ils veulent se transformer en oiseaux pour s'envoler dans le ciel et embrasser toute la terre. D'après l'écrivain, « tout être humain a en lui ce désir de se séparer de la terre et de connaître l'ivresse des oiseaux. De ne plus être rattaché à rien, d'élargir son horizon. Que le ciel devienne la terre et qu'on soit voisins des nuages. »[1] Ce désir violent pour un regard panoramique et pour une liberté extraordinaire, on le voit enraciné dans les personnages leclézïens.

L'image des oiseaux est récurrente dans les œuvres de Le Clézio, elle représente d'un côté le désir pour la liberté et elle implique d'un autre côté un regard infini et panoramique. L'immensité et la profondeur ouvrent un paysage infini, dans le sens spatial et aussi dans le sens temporel. Besson, couché sur les herbes et voyant les oiseaux blancs se dit que « l'oiseau était la seule image de l'action dans cette étendue vide ; il possédait tout le reste. » (DEL 243) Léon, quittant la grotte des oiseaux, est content de pouvoir voir « avec le regard des oiseaux, un regard dur, qui scrute chaque fond, chaque courant. » (Q 348). Quant à Naja Naja, elle se transforme en oiseau avec ses amis pour voir le monde du ciel : « tout devient petit au-dessous. Les immeubles sont comme des boîtes d'allumettes, les rues comme des sillons. » (VAC 71) On sait que l'écrivain s'intéresse toujours au paysage minuscule et au détail, regarder en haut,

[1] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs, op. cit.*, p. 90.

ce serait une belle perspective pour trouver tout s'amenuiser : « la terre […] bien loin, bien plate. Les collines et les montagnes sont tassées sur elles-mêmes, les fleuves sont minuscules » (VAC 123). La vue de l'oiseau crée une expérience de paysage formidable, qui inverse tout ce qu'on voit sur la terre. En un mot, « l'image du vol […] implique une ivresse de liberté et de mouvements, une perméabilité totale aux espaces ; elle inscrit le désir du « tout est possible », car le vol opère une union magique des espaces »[1].

Paysage encadré et vue dominante signifient la tendance à être à l'écart du monde chez les personnages lecléziens. Cet écart « fait rejaillir et donne des dimensions autres à un paysage »[2]. Avec le retrait, l'écart et l'éloignement, le paysage familier deviendrait *autre*. Comme M. Froment-Meurice l'écrit : le paysage familier, une fois il est mis en écart, il « apparaît, ressort d'un coup, comme du jamais vu : évidence d'une autre sorte, comme exorbitante. Car ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que ce paysage que nous croyions connaître par cœur, nous ne l'avions en effet jamais vu, vu de ces yeux-là […] »[3] La distance change ce qu'on voit et apporte des visages nouveaux du paysage. Le lieu isolé en haut pour bien regarder le paysage traduirait aussi « une atmosphère d'isolement »[4] chez les personnages.

Dans un autre sens, cet écart nourrit aussi la tentation de posséder le lointain et l'infini, qui conduirait les personnages à se débarrasser de la claustration et à marcher vers l'horizon. Regarder en haut implique une plongée dans le paysage. Il faut que le regard se perde sur la surface de la terre, qu'il s'échappe à travers tout le paysage, sans rien rencontrer, jusqu'au bout du monde. L'homme qui monte en haut dispose d'une aspiration vers le lointain. Il écoute sans cesse l'appel de l'horizon et il va suivre toutes les traces de cette étendue immense pour arriver à l'autre côté du monde.

Le désir pour l'infini se présente ainsi par l'abondance des paysages immenses dans la création leclézienne. Le premier homme Adam, même s'il se contente de regarder par la fenêtre, essaie le plus souvent de voir vers le lointain, jusqu'à l'horizon. Quand il se promène sur la plage, ce qu'il veut, c'est aussi « embrasser du regard toute l'étendue du paysage, un paysage immense, sans exceptions, fabriqué de creux et de bosses, de caps et de baies, d'arbres et de puits, de oui et de non, d'eau et d'air » (PV 32). C'est cet élan vers l'étendue et l'immensité qui pousse les personnages à monter en haut. La narration centrale de *Terra Amata* commence aussi par un tel paysage vaste: « c'était une étendue de terre et de pierrailles sèches, avec quelques montagnes,

[1] Jacqueline Michel, *Une mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti, 1986, p. 26.
[2] Amar Ruth, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio,* Paris, Publisud, 2004, p. 9.
[3] Marc Froment-Meurice, *Solitude : de Rimbaud à Heidegger,* Paris, Galilée, 1989, p. 195.
[4] Amar Ruth, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, op. cit.,* p. 9.

quelques collines, et, de l'autre côté, le grand plateau de la mer »(TA 11). Un regard invisible mais surplombant, comme le regard des oiseaux volants, scrute chaque détail de la terre et erre d'un côté à l'autre pour configurer tout le contour du paysage. S'éloignant du paysage étouffant et terrifiant de la ville, Besson se dirige aussi vers «la campagne déserte, l'étendue raboteuse du paysage» (DEL 238), alors que Hogan, quand il se met en route, rencontre tout d'abord «cette étendue ocre qui allait jusqu'à l'horizon, ces montagnes noires, ces arbustes desséchés, ce ciel nu, et, au milieu de tout ça, la route qui allait tout droit »(LF 93). Les mannequins qui se replient dans la chambre au début sont en fait les rêveurs du paysage immense et de l'espace ouvert. Le seul paysage qu'ils connaissent et qu'ils aiment, c'est le paysage étendu, sans limite, qui se confond avec l'horizon.

L'immensité est presque une qualité inhérente de tous les paysages naturels de Le Clézio. «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 »(DES 169). Le ciel est immense comme la mer, quelquefois, il est «devenu nappe de sable »(LF 101), alors que «le désert est comme la mer» (DES 169) et l'étendue de sable est «pareille à la mer »(DES 91). En un mot, on voit partout le paysage immense. Dans la création du cycle mauricien, le narrateur ne cesse de nous montrer l'étendue du paysage insulaire. On voit avec Alexis le paysage vaste du Boucan (CO 33). Le regard part de la maison vers le plus loin, jusqu'à disparaître dans la ligne entre le ciel et la terre, ou entre le ciel et la mer. Fintan est aussi choqué par l'immensité du paysage quand il arrive pour la première fois à Onitsha, où «vers le soleil levant, il y avait une immense prairie d'herbes jaunes qui s'étendait à perte de vue », «il y avait des plages immenses pleines d'oiseaux »(O 68), «le ciel est immense »(O 195), «l'eau était immense »(O 226), en un mot, un paysage sans limite et infini, où le regard pourrait s'étendre jusqu'à l'infini. Quand Esther est triste elle court vers les collines, où le soleil allume l'étang et où les monts s'étendent au-dessus de la brume de la mer. «Jamais aucun paysage n'avait donné cela à Esther. C'était si vaste, si pur, et en même temps si usé, si ancien» (EE 301). Devant un tel paysage, toute obscurité se dissipe, le cœur et le corps s'ouvrent, il n'y aura que la liberté et l'ivresse. Comme Gérard de Cortanze le dit, pour Le Clézio, «la liberté véritable, elle est dans le pays, dans le paysage, dans un pays où l'on vit dans le ciel, où l'âme des hommes est sans limite. »[1] L'immensité du paysage et l'immensité de l'âme résonnent. L'ampleur de vue répond à « l'ampleur de vie »[2]. Le ciel immense, la terre vaste et la mer étendue se rejoignent enfin par une ligne, où se trouve le paysage de frontière.

[1] Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio, Le Nomade immobile*, *op. cit.*, p. 106.
[2] Michel Collot, *La Poésie moderne et le structure d'horizon*, Paris, PUF, 2005, p. 47.

3. Le paysage de frontière[1]

La frontière, en d'autres termes, la limite, est une ligne pleine de sens dans le paysage. La frontière signifie une ligne entre deux : la ligne entre la terre et le ciel, la ligne entre le ciel et la mer, la ligne entre des pays – ce sont surtout des lignes spatiales ou géographiques. Le *topos* de la fenêtre implique déjà une frontière, qui relie le clos et l'ouvert, l'intérieur et l'extérieur. Dans ce sens, la pensée de la frontière est permanente dans la création de Le Clézio. Pourtant, il faut noter que la frontière visible de l'espace pourrait renvoyer à une frontière invisible qui concerne la culture, l'idée et l'esprit. Généralement parlant, la frontière met l'accent sur une relation plutôt que sur une séparation. Ainsi, le paysage de frontière implique toujours un paysage de métissage, de liaison et de contact. Ecrire la frontière spatiale, c'est écrire une pensée de relation. L'idée de la frontière chez Le Clézio provient peut-être de la situation propre de l'écrivain, qui habite depuis sa naissance un entre-deux : entre la Bretagne et Nice, entre la France et l'île de Maurice ou l'Afrique, entre le français et l'anglais… La frontière explique une rencontre et un métissage. Le Clézio appartient aux deux, comme il le dit : « Je me sens entre les deux, dans un endroit de rencontre »[2]. Nice, ville d'enfance de l'écrivain, est justement une ville à la frontière, alors qu'Ogoja et l'île de Maurice sont aussi des pays où les cultures différentes se rencontrent. Le parcours biographique de Le Clézio prend sens à condition de regarder les entre-deux, les frontières et les passages. Sa création est aussi une création « de l'entre-deux », puisqu'elle est pleine de « lieux frontières et lisières »[3]. La frontière aspire et refoule en même temps. Ecrire la frontière, ce n'est pas s'arrêter sur une limite, mais plutôt dépasser la limite. L'idée de la frontière ou l'idée de la limite présente ainsi une « transgression ». Comme l'écrivain l'avoue à Claude Cavallero : « L'idée de la limite m'apparaît effectivement comme une idée fondamentale. […] cette idée de la limite implique souvent celle de la transgression des limites, comme on le voit chez les Surréalistes, ou chez Michaux, qui ne peut être lu hors d'un désir violent et presque physique de faire céder, de faire voler en éclats les limites. »[4] Ecrire la limite signifie franchir la limite, aller au-delà de la limite, vers *l'autre côté*, pour prendre contact avec

[1] Dans sa thèse consacrée à Le Clézio, Claude Cavallero a prêté attention aux « marges de l'espace » dans les premières œuvres de Le Clézio. Il a discuté l'espace de la « Banlieue », des « collines » et des « bords de la mer », soit « une spatiographie de la périphérie » de l'écriture leclézienne (pp. 15-48.). Voir Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman*, thèse, Université Rennes 2 / Haute Bretagne, 1992. En ce qui concerne les « marges » de l'espace, on partage dans ce chapitre des points communs avec Claude Cavallero. Pourtant on préfère distinguer la « frontière » de la « marge » et de la « périphérie ». La « frontière » implique davantage une relation, une transition et un métissage, tandis que la « marge » ou la « périphérie » souligne plutôt une « marginalité » ou une « rupture ». De plus, on pénètre ici la surface de « l'espace » pour entrer dans le paysage de ces marges.

[2] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 79.

[3] Lola Bermudez, « L'habitude cartographie », in Elena Real et Dolores Jiménez (dir.), *J. M. G. Le Clézio: Actes du Colloque International*, València, Publicacions de la Universitat de València, 1992, p. 41.

[4] Claude Cavallero, « Les marges et l'origine : entretien avec J.M.G Le Clézio », *Europe*, n° 957-958, janvier-février 2009, p. 30.

l'*Autre* et s'unir avec l'*Autre*. Le paysage de limite, ou de frontière plus précisément, concerne toujours deux espaces qui se lient. Ici, on met de côté la frontière des pays comme la ville-frontière[1] et le pays-frontière[2], on se concentre sur la plage et l'horizon, qui constituent un *topos* important du paysage leclézienne.

3.1. La plage : un paysage à la frontière[3]

Né d'une ville au bord de la mer, Le Clézio se passionne pour la plage : la frontière entre la terre et la mer. Le paysage de la plage est un paysage récurrent dans ses œuvres. Elle apparaît souvent comme une ligne entre la ville et la nature, elle sépare un monde d'esclavage d'un monde de liberté et un monde gris d'un monde lumineux. Se promener sur la plage et regarder le paysage autour de cette ligne, c'est un plaisir pour les personnages lecléziens tels qu'Adam, Chancelade, Bogo et Fintan. La plage, pareille au sommet des collines, est un lieu abrité, un lieu à l'écart et à la marge, où les personnages obtiennent le repos et le calme tout en voyant le paysage. Pourtant il existe une ambiguïté de la plage. D'une part, la plage se présente comme un lieu d'où on voit le paysage de l'entour, c'est une limite entre deux paysages distincts ; d'autre part, la plage, ligne entre la terre et la mer, se trouve comme un paysage propre qu'on contemple sans cesse. Autrement dit, la plage est à la fois une frontière du paysage et un paysage de frontière. De plus, on verra que, frontière du paysage chez Le Clézio, la plage est aussi une frontière métaphysique, soit une frontière entre le paysage de la vie et le paysage de la mort.

Adam, premier homme de Le Clézio, préfère errer sur la promenade au bord de la mer et sur la plage, où il prend conscience d'une ligne invisible qui sépare le monde en deux. D'un côté de cette ligne, « s'arrêtait l'empire des hommes […] mais la terre s'arrêtait là, le long de la côte, en hésitant », de l'autre côté, « commençait le domaine du liquide, du bleu »(PV 59). Sur cette ligne se trouvent un « ici »et un « là-bas » : deux espaces qui portent deux paysages distincts - un paysage urbain et artificiel opposé à un paysage naturel et désertique, soit la ville et la mer. Le personnage regarde sur la plage comme s'il observait devant une fenêtre, derrière lui, c'est les brouhahas de la ville, paysage menaçant et étouffant, alors que devant lui, c'est un espace ouvert, paysage libre et frais. Ainsi, la plage chez Le Clézio est tout d'abord une frontière entre le paysage de la ville et celui de la nature. C'est une ligne intermédiaire, où se concentrent les

[1] Il s'agit surtout de la « banlieue », qui indique un espace de transition entre la ville et la campagne. On la voit surtout dans les premières œuvres lecléziennes de la ville moderne.

[2] Il indique des pays où se mélangent plutôt des civilisations différentes, ainsi un paysage culturel, comme l'île de Maurice dans *La Quarantaine* et le Mexique dans *Ourania*.

[3] Claude Cavallero a analysé l'espace des « bords de mer » dans les œuvres lecléziennes. Ces « bordures littorales »indiquent des espaces variés : « plages de sables et baies de galets », « longues dunes et criques rocheuses, promenades, caps, sentiers de douaniers… »(p. 36) Voir Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman,* thèse, Université Rennes 2 / Haute Bretagne, 1992, pp. 36-48. Ici, on se concentre sur la plage, et on intègre en effet ces espaces ou ces motifs littoraux variés dans le paysage de la plage.

contrastes entre l'artifice et la nature, entre la culture et le sauvage. Voici ce qu'Adam voit sur la plage : « il y avait d'un côté la mer, absolument plate, salie d'huile, le phare qui brillait sur la digue, et quelques réverbères dont les reflets verticaux semblaient avancer. De l'autre côté, la masse de la terre ferme, couverte systématiquement de ville, de poteaux, d'arbres, bombée à l'excès, comme si on l'avait regardée la tête à l'envers » (PV 47). Deux côtés distincts, deux paysages différents, cette séparation du paysage est toujours reconnue par Adam.

Pourtant, cette frontière n'est jamais absolue. « La démarcation ville/non ville, civilisation/non civilisation »[1] n'est pas aussi distincte dans ce paysage. On y découvre que le paysage de la mer n'est plus tellement naturel qu'on l'imagine. C'est une mer « salie d'huile » avec le phare sur la digne : soit un paysage reconstruit par l'homme. Dans ce sens, le paysage de deux côtés de la plage n'est pas tellement distinct. Même sur le côté du paysage de la mer, on ressent aussi les traces artificielles. Cela implique peut-être une certaine invasion par l'homme de la nature. La plage est plutôt une frontière ambiguë et confuse, où se mélangent les contradictions. Elle est plus ou moins symétrique, comme un miroir. Alors qu'Adam se promène à la plage, il sent que « le paysage se renversait comme vu dans un miroir convexe » (PV 47). Frontière entre la terre et la mer, la plage réunit en effet un paysage de métissage, où le paysage urbain contamine peu à peu le paysage naturel.

Dans *Terra Amata*, Chancelade rencontre aussi une plage où le paysage est séparé par un mur : d'un côté, la plage est « encombrée par des montagnes d'immondices. Il y avait là des tonnes de ferraille, de brindilles, de bidons » (TA 40), rien qu'un « chaos extraordinaire » (TA 40) ; de l'autre côté, « le paysage était tout à fait différent. C'était une espèce d'immense jardin qui s'étendait jusqu'à la mer, avec beaucoup de fleurs, de feuilles, de ronces d'arbres. […] la mer était moins grise à cet endroit. » (TA 42) Un paysage sombre s'oppose ici à un paysage clair, l'un est occupé par les produits modernes, l'autre demeure plus ou moins intact. L'artifice et la nature, la culture et le sauvage, se contrastent sur une même plage. Quant à Bogo Le muet, il aime aller à une plage où il y a une embouchure du petit fleuve, « un très beau fleuve » (GE 306), qui est en effet l'eau résiduaire, coulant par le tuyau et formant un bassin bleu chimique sur la plage. Bogo trouve tout cela « beau » et « émouvant » (GE 308). Néanmoins si on ressent la menace derrière cette beauté du paysage, on ne doute pas de l'ironie de l'écrivain. La plage, où tournoient les mouettes « ressemblant beaucoup à des vautours au-dessus de la vallée de la mort » (TA 309) nous semble un paysage terrifiant et sinistre. L'eau résiduaire et le bassin bleu changent le portrait naturel de la plage. La plage des premières œuvres lecléziennes s'attache davantage à la ville qu'à la nature. La modernité humaine a envahi la nature, l'a transfigurée et

[1] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.,* p. 37.

même l'a dévorée, tandis que la plage, ligne entre deux, n'est pas tellement naturelle, ni tellement urbaine. La plage se montre chez Le Clézio comme un lieu où le paysage naturel est imprégné du paysage urbain. Si elle peut distinguer la ville de la nature, cette distinction n'est plus claire ni évidente.

La plage est une frontière du paysage, elle est aussi un paysage de frontière. Ce n'est pas un paysage homogène ou unitaire, mais un paysage plein de contradictions. Si elle est « un espace intermédiaire », « un lieu transitoire », elle représente aussi une union cosmique « sous les morcellements de la terre, de l'eau et du ciel », par laquelle le personnage pourrait assister au dévoilement du paysage « dans son déchaînement tranquille et burlesque »[1]. Le paysage de la plage se lie chez Le Clézio à des éléments limites : le ciel, la mer, le soleil et le caillou – toujours un certain paysage sauvage et primitif. Hogan arrive sur une plage de cailloux qui échappe à des traces artificielles et qui est dominée par une puissance archaïque. « C'était une côte préhistorique, pleine de vieux restes du temps des calmars et des animaux brutaux. De l'eau sale jaillissaient des os pourris, des vertèbres noires couvertes de vase, des fragments thoraciques, des crânes cousus d'algues » (LF 60). Cette puissance concerne une énergie de la vie et de la mort, une privation de la décoration et une simplicité dure. On voit plutôt un paysage pourri ou un paysage de mort. Mais ce n'est pas la même mort que celle que ressent Bogo. Cette plage avec un visage préhistorique présente un paysage usé par le temps et par la force de la nature. Parmi ces ruines de la vie on ressent encore une puissance, c'est « un curieux soupir fatigué qui montait du flot, lentement, un souffle chargé d'odeurs lourds » (LF 60). La plage devant Hogan est non seulement une plage géographique, frontière entre la terre et la mer, elle est aussi une plage du temps, rivage entre le présent et le passé, où la vie et la mort coexistent. L'histoire s'inscrit dans le paysage de la plage. Quand Maou et Fintan voient la plage de la baie de Takoradi, ils sont frappés par la beauté et la douceur : « la plage s'est ouverte devant eux, éblouissante de blancheur, avec les longues lames qui tombaient l'une après l'autre dans un tapis d'écume » (O 43), c'est une plage « immense et vide à l'ouest, avec la ligne sombre des cocotiers qui rejoignait le cap » (O 44), « le vent brûlant agitait les palmes. Le ciel était d'un bleu intense, cruel, il donnait le vertige. A un moment, il y a eu un vol d'oiseaux à travers les vagues, tout près de l'écume » (O 45). Ici, l'auteur fait voir un paysage plutôt pittoresque de la plage. Pourtant, derrière la douceur et la beauté, il y a une ombre de la mort. En voyant « les pirogues des pêcheurs échouées sur le sable, pareilles à des troncs rejetés par la tempête » (O 44), Maou et Fintan ressentent « quelque chose de terrible et de mortel » (O 45). Il y a quelque

[1] Marina Salles, Le Procès-verbal *de Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1996, p. 61.

chose de catastrophique qui se cache sous le charme. L'histoire d'un noyé ajoute l'horreur au paysage beau. Le paysage de la plage réunit ainsi des qualités contradictoires en apparence.

Le paysage de la plage est lié presque toujours à la « rencontre avec les éléments fondamentaux », qui « ne débouche jamais […] sur un idéalisme de paix ou de pureté dans la douceur »[1]. Contrairement, les galets et les lumières créent « la dureté » et « la violence »[2] du paysage de la plage non pittoresque, « qu'on ne pouvait pas oublier » (GE 106). La belle plage est « tout auréolée de lumière, étendue de cailloux miroitants » (GE 106). On y voit « toute cette lumière, le bruit de la mer, le ciel blanc sans nuage, et les mouettes en équilibres sur leurs pattes » (GE 111), « c'était vraiment beau, et on n'avait plus besoin de rien d'autre » (GE 111). Une beauté très simple et très pure n'efface pas quelque chose de dur, au contraire, la simplicité et la pureté renforcent la dureté, qui se lie à la violence des éléments. « Tout était si dur et féroce. Peut-être qu'il y avait une menace, quelque part » (GE 105). On revoit le visage double de la plage. La beauté est enveloppée par la cruauté, la vie est enveloppée par la menace, tout cela s'attribue à un paysage intense et profond. Cette fusion contradictoire rappelle aussi la puissance archaïque que Chancelade ressent au bord de la côte préhistorique. Elle constitue ce que Claude Cavallero nomme l' « expérience plus essentielle »[3] du protagoniste sur la plage, qui semble entendre « une sorte d'appel irrésistible »[4] du monde. On dirait une puissance cosmique qui domine le paysage et qui projette le personnage vers l'autre côté du monde. Avant toute beauté c'est la cruauté qui est le premier sentiment qu'imprime en nous la nature. Ainsi Le Clézio n'est jamais un écrivain idyllique qui donne un paysage simplement doux. Tout au contraire, c'est un écrivain qui habite la vraie nature et qui voit le vrai visage du paysage naturel. Ce qui l'intéresse, c'est une beauté négative ou paradoxale du paysage.

La plage est une frontière qu'on peut toucher toujours, qu'on peut atteindre et traverser. Il existe une autre frontière qu'on ne peut jamais saisir réellement. Le regard leclézien qui contemple le monde est souvent arrêté sur une ligne où finit le paysage. Cette ligne mince qui rejoint le ciel et la mer ou le ciel et la terre est appelée l'horizon, ligne significative pour le paysage de Le Clézio.

3.2. L'horizon : une structure du paysage leclézien

Dans le paysage leclézien, la mer, le ciel et la terre occupent une place fondamentale, cela conduit certainement à l'apparition fréquente de l'horizon, puisque l'horizon s'attache à ces

[1] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.*, p. 40.
[2] *Ibid.*, p. 41.
[3] *Idem.*
[4] *Ibid.*, p. 40.

trois images naturelles. L'horizon, c'est tout d'abord une ligne entre deux, « simple et coupante » (IT 96), une ligne « haute » (IT 155), là « où le ciel et l'eau sont de la même couleur » (DES 348). Frontière entre deux, il se présente comme la limite et la clôture, mais aussi comme le commencement et l'ouverture. Ligne de frontière, l'horizon concerne non seulement une frontière géographique et spatiale, mais aussi une frontière temporelle et psychologique. Il joint le paysage entre ici et là-bas, entre le passé et le futur, entre la réalité et le rêve, entre le moi et l'Autre. Cette ligne *construit* vraiment le paysage : « l'horizon est une véritable structure, qui régit non seulement la perception des choses dans l'espace mais la conscience intime du temps et le rapport à autrui »[1]. De la perception à la conscience, de l'espace au temps, du sens à la psyché, l'horizon approfondit le paysage leclézien.

Tout d'abord, dans les œuvres lecléziennes, l'horizon ressemble à une fenêtre où naît le paysage magnifique du monde : le lever du soleil, le coucher du soleil, les beaux nuages et le rayon vert. Tous ces paysages prennent l'horizon comme une scène. Voir l'horizon, c'est voir de beaux tableaux du monde. Il faut le scruter sans cesse, comme le petit garçon inconnu le dit : « l'horizon, tellement loin, tellement bas, qu'on est comme à la fenêtre d'un bunker. » (IT 96) Scène du paysage, l'horizon devient lui-même un paysage. Bogo le muet « aimait beaucoup l'horizon » (GE 111). Il ne réserve jamais son admiration pour cette ligne, qui est un vrai beau paysage. A ses yeux cette ligne est une « espèce de fil de fer mince qui séparait le ciel de la mer, une ligne à peine visible, avec les tonnes du poids de l'air qui s'appuyaient sur la plaque de l'eau, dans le genre de deux blocs de marbre l'un sur l'autre » (GE 111). C'est un paysage entre le ciel et l'eau, en les distinguant et en les reliant. L'horizon, comme la frontière de la plage, n'est jamais simple. Il réunit en lui des éléments paradoxaux. Il présente à la fois la beauté et la violence. D'une part, c'est une belle ligne, un beau paysage, « un trait calme, immobile » (GE 111) ; d'autre part, c'est une ligne de lutte, un paysage combattant, « il y avait tellement de violence » (GE 111) sur cette ligne. Voici ce que voit Bogo :

> Les deux masses de la mer et du ciel étaient serrées l'une contre l'autre, si étroitement que rien n'aurait pu se glisser entre elles. C'était comme deux fronts d'originaux en train de lutter, et aucun ne voulait reculer. Ça, c'était effrayant. On n'entendait rien, pas un souffle, pas un grognement, et pourtant les deux blocs luttaient sans arrêt l'un contre l'autre. Avec toute leur force ils luttaient, ils fermaient l'espace. (GE 111)

On dirait une vue anthropomorphique du petit garçon. Sous ses yeux, tout élément est vivant. Il y a quelque chose de violent qui le frappe. L'horizon constitue un motif principal du paysage immense et étendu. Le plus souvent, une vue surplombante chez Le Clézio s'étale du proche

[1] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.,* p. 8.

jusqu'à l'horizon : l'horizon devient ainsi une limite de l'immensité. On le voit à travers la vue d'Adam, qui regarde le paysage sur la colline. Le petit garçon inconnu voit la mer, « grande et belle, étendue devant les caps rouges, lovée dans les baies, toujours immense jusqu'à l'horizon » (IT 88). Hogan dans le désert fixe la ligne qui « reposait » « près du ciel », « mince fil noir qui contenait, retenait sans cesse » (LF 102). 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 » (DES 169). On se rappelle aussi le paysage au Boucan, pris par Alexis sur l'arbre, sur le rocher ou sur les montagnes, qui est fini par l'horizon. Particulièrement dans le paysage de la mer l'horizon se présente toujours, il constitue avec le ciel, la lumière, le vent et l'eau un paysage typique de la mer. Alexis en voyage vers Rodrigues et Fintan vers Onitsha prêtent sans cesse une attention spéciale à cette ligne entre le ciel et la mer, qui leur représente le charme de la mer. « L'horizon peut borner à la fois la vue à l'intérieur d'une limite infranchissable, et offrir la meilleure image de l'infini »[1]. Grâce à l'horizon, le ciel est haut, la mer est plate, la terre est vaste. Soit dans le paysage étendu de la terre, soit dans le paysage immense de la mer, l'horizon implique toujours une vue infinie, il présente chez Le Clézio une passion et un désir pour l'ouverture et pour la liberté.

Si l'horizon est un élément intégrant du paysage infini, il est aussi une limite de l'infini, puisque le regard s'arrête toujours sur l'horizon ou qu'il est arrêté par l'horizon. Cette ligne donne les contours au paysage et il articule le paysage à un ailleurs invisible. On dirait que l'horizon est un paysage entre le fini et l'infini. D'une parte, cette ligne semble être un mur ou un obstacle, qui empêche d'arriver à ce qu'on veut. Hogan arrive au bout du sentier au bord de la mer et il s'arrête pour contempler « la ligne de démarcation entre le ciel et la mer », il sent que c'est « un mur », « tout à fait un mur, qui s'enfonçait sous l'eau et maintenait le monde » (LF 60). Dans ce cas, il faut « briser l'horizon en morceaux » (LF 241). D'autre part, l'horizon ouvre un autre paysage, il implique toujours un paysage invisible de l'autre côté. Au centre de l'horizon, il y aura « une petite porte, et si on la franchit, on entre dans un autre monde, bien plus beau, bien plus calme » (LF 264). A la fois comme la fin et le commencement d'un infini, l'horizon est ce qui « ouvre le paysage sur le mystère d'un lointain invisible, au lieu de le clore dans la jouissance d'une visibilité parfaite mais circonscrite »[2]. Pour l'homme qui le regarde, « ce qui l'attire dans l'horizon, ce n'est pas ce qu'il met en vue, c'est qu'il ouvre l'espace à perte de vue sur l'invisible »[3]. Ainsi, c'est une virtualité du paysage que l'horizon exprime toujours : le visible et l'invisible, le fini et l'infini, l'ici et le là-bas, la fermeture et l'ouverture. Cette ligne

[1] Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 77.
[2] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, pp. 37-43.
[3] *Ibid*., p. 27.

élargit et approfondit la dimension du paysage, en débordant les éléments visibles du paysage vers un lointain fabuleux.

Limite de l'espace vu et ouverture vers l'espace inconnu, l'horizon se présente à la fois comme une interdiction et une invitation. Céline Flécheux l'écrit dans son œuvre : « l'horizon me fournit les repères de ma vision seulement pour autant qu'il m'interdit, de façon autoritaire, une autre vision. Sa force se montre à la fois constituante et déconstituante. »[1] L'horizon offre un autre monde que le monde vu, il produit une certaine attente des personnages leclézïens, qui sont les êtres de lointains et qui ont leur être hors d'eux-mêmes de l'autre côté de l'horizon. En marchant vers la ligne les personnages attendent un nouveau pays et une nouvelle vie. Pour Le Clézio, « traverser l'horizon » (LF 170), c'est un « rêve ancien » (LF 170). C'est ainsi que pour Naja Naja, la mer est « juste faite pour voyager vers l'horizon » (VAC 32). Cette ligne, cette bande noire, c'est l'appel du lointain et du pays inconnu.

Mais qu'est-ce que le paysage de l'autre côté de l'horizon ? Pour les personnages leclézïens, c'est souvent un paysage idyllique et heureux. Au-delà de cette ligne existe un paradis ou une utopie, où on peut mener une vie tranquille sans souci. Dans ce cas, la passion pour l'horizon est plutôt une aspiration à un pays paradisiaque. Sur le navire vers Rodrigues, Alexis prête beaucoup d'attention à la ligne entre le ciel et la mer ; sur le navire vers Onitsha, Fintan s'intéresse aussi toujours à la ligne magique. Tous les deux rêvent en fait un pays beau et idéal en regardant l'horizon, qui devient ainsi une frontière entre le rêve et le réel. Pourtant, l'horizon, « pareil au fil d'une lame » (VAC 264), est « inflexible », « inaccessible » (VAC 264), c'est « la seule barrière qu'on ne franchit pas ». (VAC 264) Quand on s'approche de cette ligne, elle recule sans cesse, elle « n'a pas de fin » (TA 180). Entre l'avancée du sujet et le recul de l'horizon, se reconstruisent sans cesse les relations entre l'homme et le monde. Les hommes bleus dans le désert marchent « d'un bout à l'autre de l'horizon » (DES 89), leurs yeux « guettent l'horizon », « pour voir ce qu'il y aurait » (DES 351), ils marchent sans cesse « au-devant de cet horizon qui fuit et désespère » (DES 407) et qui se referme toujours. Dans *La Quarantaine*, sur l'île Plate, Léon regarde la côte de l'île Maurice : « comme si les limites n'étaient pas celles du rivage, mais, […] au-delà de l'horizon, rejoignant le monde du rêve. » (Q 60) Pour lui, le monde du rêve qui se trouve de l'autre côté de l'horizon, c'est l'île maternelle et joyeuse, où on retrouve le bonheur perdu. Pourtant, il ne peut jamais traverser cette ligne, il ne peut jamais atteindre le « grand radeau de verdure et de douceur posé sur la ligne de l'horizon » (Q 98). Rien de plus paradoxal que le paysage mauricien de l'horizon : « tout semble proche et familier, et en même temps irréel comme le dessin des constellations. » (Q 375)

[1] Céline Flécheux, *L'Horizon, des traités de perspective au Land art*, *op. cit.*, p. 12.

Visible mais inaccessible, proche mais intouchable, cette ligne paradoxale nourrit les rêves des personnages et elle est trompeuse comme le mirage. « Fabuleux »[1], l'horizon ouvre sur des contrées lointaines que l'imagination s'empresse d'explorer ; « chimérique »[2], il incline aux rêveries et aux songes[3]. Le proche et le lointain, la présence et l'absence, le familier et l'inconnu, tout cela coexiste sur cette ligne. En vertu de ces rapports, «l'horizon offre une parfaite métaphore, entre un point de vue subjectif et un lointain quasi inconnu, témoigne de la solidarité tissée entre le sujet et le monde. »[4] Même si on peut le traverser, ce ne serait pas ce qu'on rêve qui nous attend. Dans ce sens, l'horizon devient une ligne négative, il conduit enfin au vide et à l'hallucination. « Derrière l'horizon, qu'y a-t-il ? Peut-être rien. Peut-être le vide. »(IT 60) - c'est la réflexion du petit garçon inconnu. Cette ligne prédit l'hallucination destinée : on ne va jamais toucher ce qu'on cherche, on ne va jamais atteindre le paysage rêvé ni le pays imaginaire. « Le recul de l'horizon, s'il fonde la possibilité de découvertes toujours nouvelles, signifie aussi l'impossibilité pour le désir de coïncider jamais avec son objet. »[5] S'approcher de l'horizon suppose en fait l'absence du pays désiré. C'est juste cela que connaissent les hommes bleus, Alexis, Esther, Fintan ou Léon, qui marchent sans cesse vers la ligne mince et magique et qui aspirent sans cesse à l'autre côté de l'horizon. Les personnages lecléziens avec «un complexe du nomade »[6] s'épuisent à atteindre l'horizon sans le trouver. Il leur faudrait abandonner le rêve et l'imagination, il leur faudrait ouvrir les yeux pour voir le réel. Horizon Lointain le déclare ainsi : «je suis loin, très loin, si loin que personne ne me rejoindre jamais »(VAC 265). L'horizon est la forme de la puissance et de l'impuissance de l'homme, c'est un symbole du clivage interne de l'homme. La distance permanente entre le regard et l'horizon serait l'épaisseur et la profondeur de la vie. Comme Nietzsche dit : «Ceci est une loi universelle : tout ce qui est vivant ne peut devenir sain, fort et fécond que dans les limites d'un horizon déterminé. »[7] En allant vers l'horizon, l'homme reconstruit sans cesse sa relation avec le monde, il reconnaît le réel et le rêve,

L'horizon est une frontière de l'espace, qui sépare le visible de l'invisible, la vie du rêve ; il est aussi une frontière du temps. Comme Horizon Lointain l'annonce, «je suis si loin que c'est comme si je m'appelais Mille Ans » (VAC 265). Si tout l'espace s'étend vers l'horizon, tout le temps s'écoule aussi vers cette ligne. Voici ce que Chancelade ressent : «Chaque seconde qui s'efface, chaque jour, chaque année, est un bond de l'animal vers l'horizon » (TA 200).

---

[1] Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988.
[2] Jean de la Ville de Mirmont, *L'Horizon chimérique*, Paris, Bernard Grasset, 1929, pp. 21-35.
[3] Cécile Flécheux, *L'Horizon, des traités de perspective au Land art*, *op. cit.*, p. 17.
[4] *Idem.*
[5] Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, *op. cit.*, p. 21.
[6] Cécile Flécheux, *L'Horizon, des traités de perspective au land art, op. cit.*, préface, p. 13.
[7] Frédéric Nietzsche, *Considérations inactuelles*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1922, p. 128.

L'horizon comme une structure du paysage indique non seulement une structure spatiale mais aussi une structure temporelle, comme Merleau-Ponty l'écrit : « l'objet est vu de tous temps comme il est vu de toutes parts et par le même moyen qui est la structure d'horizon. »[1] Ainsi l'horizon réunit en lui un paysage géographique et un paysage métaphysique. « L'horizon intègre la perception spatiale de l'esquisse au flux temporel dans lequel elle apparaît ; il exerce un pouvoir de concordance entre les différentes phases du temps et les différents aspects de l'espace. »[2] Les différentes phases du temps se constituent par l'antériorité, la postériorité et la simultanéité. Marchant vers l'horizon, on marche vers une possibilité, tout en ayant un souvenir du passé et une aspiration vers l'avenir. « En tant que moment structurel de la temporalité, l'horizon doit être compris comme ce qui constitue la clôture de l'ouverture *ekstatique*. […] C'est donc la structure horizontale de la temporalité qui rend possible l'ouverture du Dasein à l'être et à l'étant. »[3] L'horizon se lie ainsi à l'existence humaine, il ouvre la possibilité de l'avenir, en fermant la porte du passé. « Ouverture, indétermination et intégration, telles sont les tâches de la structure d'horizon temporel. »[4] La virtualité du paysage de l'autre côté de l'horizon exprime une circularité de la vie.

C'est ainsi que l'horizon ne distingue pas seulement deux mondes, ici et là-bas, mais aussi deux vies, l'être et le néant. De l'autre côté de l'horizon, ce serait peut-être le monde avant la naissance ou après la mort, un monde du néant, alors que, ici, à ce côté, c'est la vie présente. Le visible et l'invisible, la présence et l'absence, l'ouverture et la clôture, tout cela renvoie à l'opposition entre la vie et la mort. Sur l'horizon il n'y a qu'un « point », « à l'infini », où tout est « mélangé », c'est le point « de silence et de mort » (LF 123). Pareille à « l'abîme de la mort », cette ligne a « une signification eschatologique »[5]. Elle se lie à un monde chaotique, où commencent la vie et la mort. « Au fond de l'horizon, dans la brume, traîne la mince bande noire, pareille à un dos de poisson. C'est de là que je viens, c'est là que je vais. » (LF 112) Le pays d'où on vient et vers où on va, n'est-il pas le néant ? On est né et on est mort dans ce pays de l'autre côté, où « il y a des arbres, des herbes géantes, des buissons habités par les insectes. Il y a des rivières qui descendent lentement, écrasant leurs virages. Il y a des creux d'ombre, des taches de boue, des danses de pluie, des rocs, des plaines de neige. » (LF 112-113) Un pays au bout du monde ou un paradis imaginaire ? Il n'y a que la paix et le silence, un monde tel quel, un monde sans figure. Cette beauté du paysage de l'autre côté de l'horizon semble illusoire et irréelle. Elle se lie plutôt au silence de la mort. Comme Horizon Lointain l'annonce : « là où

[1] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 83.
[2] Cédine Flécheux, *L'Horizon, des traités de perspective au land art, op. cit.*, p. 115.
[3] Martin Heidegger, « Pour servir de commentaire à sérénité », *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, pp. 101-102.
[4] Cédine Flécheux, *L'Horizon, des traités de perspective au land art, op. cit.*, p. 119.
[5] Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours, op. cit.*, p. 279.

je suis, il n'y a rien, rien, rien. […] là où je suis il y a la paix, la très grande paix, le très grand silence, parce qu'on est loin, à l'infini. […] On ne pense plus à rien, on ne veut plus rien. C'est le dernier pays sur la terre, le pays lointain, hors de l'espace […] » (VAC 266) Le paysage paisible et calme de l'autre côté exprime une terre pour le repos éternel, soit la mort. C'est ce que Paul Claudel écrit : « l'appel de l'horizon et de la mort »[1] qui s'accroît chez le protagoniste de *L'Echange*. L'appel de l'horizon est ainsi l'appel de la mort. Il ne faut rien attendre de l'horizon, s'il y en a, c'est le vide et le néant. Comme K. Axelos le dit : « au-delà des horizons du Monde il n'y a rien, strictement rien. Le Monde est lui-même cet être-néant, ce tout-rien, qui nous englobe et nous anéantit. »[2] Si on peut arriver à l'horizon, c'est à la fin de la vie. Au dernier moment on comprend et on appelle le nom de l'horizon, et puis on arrive « dans l'endroit où la mer et le ciel se rejoignent » (VAC 267). Michel Collot parle aussi de cette analogie entre l'horizon et la limite de la vie : « Mourir, c'est rejoindre l'horizon, en une exceptionnelle coïncidence avec l'avenir le plus lointain, qui équivaut à son abolition »[3]. La ligne géographique devient ainsi une ligne métaphysique, elle distingue le paysage de la vie du paysage de la mort.

Jusqu'ici, on voit très clairement que l'horizon, structure importante du paysage leclézien, se trouve non seulement comme une ligne visible et une frontière spatiale, mais aussi comme une ligne invisible et une frontière temporelle. C'est une ligne magique qui rassemble tous les paradoxes de l'espace et du temps. On peut parler d'une profondeur de l'horizon : « de la même manière que l'ombre inscrit le corps dans la spatialité, l'horizon semble donner la dimension de la profondeur où il peut se déplacer et se projeter, réellement ou par l'imagination. »[4] Il s'agit en fin de compte d'une profondeur de la vie, à travers laquelle les personnages cherchent sans cesse à se connaître. « Etant ce qui suspend et garde au loin le plus proche, l'horizon a affaire avec la structure interne de la psyché. »[5] Cette structure interne de la psyché implique une lutte de la conscience avec l'inconscience et une recherche du soi. Par rapport à l'horizon visible et extérieur dans l'espace, il existe aussi un horizon invisible, interne et intime chez l'homme. C'est un horizon symbolique qui fait écho à l'horizon géographique. Bruno Thibault a analysé la forme symbolique de l'horizon dans le nouvelle *Lullaby*. Il indique que cette ligne décrit en effet l'union des deux moi de l'héroïne : « Pour Lullaby, la ligne d'horizon correspond

[1] Paul Claudel, Préface de *L' Échange*, in *Œuvres complètes, Théâtre tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2011(1948), p. 1007.
[2] Kostas Axelos, *Horizon du monde*, Paris, Minuit, 1974, p. 65.
[3] Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 74.
[4] Céline Flécheux, *L'Horizon, des traités de perspective au Land art*, *op. cit.*, p. 221.
[5] *Ibid*., p. 13.

au « hieros gamos » ou mariage sacré du ciel et de la mer. Cet archétype symbolise le processus d'unification de la psyché qui est à l'œuvre en l'héroïne à ce moment-là, unification du conscient et de l'inconscient, mais aussi, plus profondément, unification du monde pulsionnel, symbolisé par la mer sombre, et du monde spirituel, symbolisé par le ciel serein. »[1] Le critique examine l'horizon du point de vue psychologique, il met l'accent sur l' « unification » de la psyché du personnage par l'horizon. Liant le ciel et la mer, l'horizon lie aussi le monde conscient et le monde inconscient. Frontière de l'espace, l'horizon devient une frontière de la psyché. Les personnages contemplent l'horizon et ils se dirigent vers cette ligne plutôt psychique que géographique, plutôt interne qu'extérieur. Ainsi approfondissent-ils leur vie et leur pensée pour mieux s'unir au monde et mieux se réconcilier avec eux-mêmes. Le *topos* du paysage se transforme ainsi en un *topos* mental.

Conclusion du chapitre

« On pense comme on voit, la pensée est structurée par la perspective ».[2] A travers les trois *topoï* du paysage leclézien, soit le paysage vu par la fenêtre, le paysage vu d'en haut et le paysage de frontière, on voit une évolution de la perspective des personnages lecléziens, qui résulte en effet du changement de leur relation avec l'espace. De l'intérieur à l'extérieur, du bas au haut, du proche au lointain, du central au marginal, ce n'est pas seulement un itinéraire spatial et géographique qui se dessine, mais aussi un itinéraire spirituel et psychologique. Dans ce sens, les *topoï* du paysage leclézien sont aussi les *topoï* de la vision et de la psyché des personnages. De l'espace clos à l'espace ouvert, pour que le paysage apparaisse et continue, il faut un déplacement, qui dessine à vrai dire les flux du paysage. Il faut étudier la relation entre le mouvement et l'apparition du paysage, qui dévoile le changement de l'espace et la modification du paysage.

[1] Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam, Rodopi B.V. 2009, p. 80.
[2] Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, *op. cit.*, p. 239.

Chapitre 2

Le paysage et le vertige du mouvement

Quand on parle d'un paysage dans les œuvres littéraires, on implique souvent l'immobilité du regardant. Cela veut dire que le paysage est souvent présenté comme un tableau sur le mur, observé par l'homme. Le *topos* dont on parle représente surtout une telle immobilité du paysage leclézien, tableau accroché sur un mur. Regarder devant une fenêtre ou en haut d'une colline, cela implique un point de vue fixe et une perspective statique. Pourtant le paysage de l'écrivain n'est jamais tellement figé qu'on l'imagine. De la chambre à la colline, de la colline à la plage, c'est le déplacement du personnage qui introduit peu à peu les paysages. Dans les œuvres leclériennes, le paysage est toujours *en train de* se former, il ressemble à un rouleau de tableaux qui se déploie infiniment. Le paysage leclézien se lie souvent au mouvement, il se dévoile à travers le mouvement, il apparaît et disparaît sans cesse pour créer une animation. C'est ce trajet dynamique et énergique qui nous intéresse ici.

Les personnages leclériens éprouvent une passion pour le mouvement, ils sont presque toujours en déplacement, ils circulent en ville à pied ou en autobus, ils s'embarquent sur le navire pour arriver au loin. A travers ces mouvements infinis les « flux de paysages »(LF 168) sont dessinés. L'évolution du mouvement est accompagnée d'une évolution de l'espace et de la perspective. Chaque mouvement s'attache à une vue propre et à une psyché singulière. Cette cohérence entre la façon d'être, le moyen de voir, la forme de la perspective et la profondeur de l' âme rend le paysage leclézien significatif.

Il existe des modalités différentes de mouvement dans les œuvres lecléziennes, qui se lient aussi aux modes différents de perception. Il y a trois moyens principaux chez Le Clézio : marcher à pied, prendre l'autobus et naviguer en bateau. Ces trois mouvements se différencient l'un de l'autre par leur rythme, ils s'associent aussi à des espaces différents. Tout cela produit différemment le paysage vu et l'impression subjective. Le mouvement assure dans une certaine mesure une fluidité et une unité du paysage. Grâce au mouvement, les paysages des lieux différents se présentent à travers l'itinéraire, ils s'intègrent dans une même dimension, ils se relient implicitement. En parlant de la relation entre le paysage et le mouvement, on verra une

évolution de l'espace leclézien, qui devient de plus en plus ouvert et libre et une évolution du rapport de l'homme avec le monde qui devient de plus en plus harmonieux et tranquille.

En référence à l'écriture de Michel Collot, il faut reconnaître deux modalités de mouvement : « un mouvement linéaire et contraint, orienté par une vision centrale et frontale, focalisée sur l'horizon du paysage », et « un libre mouvement, circulaire ou arborescent, permettant une perception latérale et polysensorielle du paysage, ouverte à toutes ses directions et à toutes ses dimensions »[1]. Ces deux modalités de mouvement ne sont jamais pour autant distinctes dans les œuvres lecléziennes. Il y a des fois où les personnages lecléziens en mouvement ne focalisent qu'une seule direction, il y a des fois où ils ont une perception circulaire qui enveloppe le paysage de l'entour. Le mouvement linéaire et le libre mouvement s'enchaînent dans les œuvres lecléziennes pour plonger les personnages dans le « vertige du mouvement » (LF 169), qui est le « vertige de la vie » (LF 169).

Le mouvement leclézien est ainsi « un mouvement rhizomique ou relationnel »[2] dans le sens deleuzien. Cela veut dire que les personnages se déplacent souvent à leur gré, sans but, sans itinéraire prévu. Ils suivent les chemins, ou ce sont les chemins qui les conduisent. Le mouvement assure un rapport de l'homme avec l'espace et avec la vie même. L'essentiel réside dans le mouvement propre pour l'écrivain, non dans le but atteint. Autrement dit, le seul but du mouvement ou du voyage est le déplacement même et ce qu'on fait ou ce qu'on voit en déplacement. « Rester immobile est très dangereux » (VAC 197), « il faut bouger tout le temps, frémir, trembler, courir dans tous les sens en actionnant tous ses muscles » (VAC 197). Avec cette croyance, le déplacement devient un mouvement de vie et une façon d'être au monde. La mobilité des personnages manifeste une certaine « territorialisation »[3] deleuzienne, « dont la valeur est bien plus ample qu'un simple enjeu spatial »[4]. Avec le mouvement, on prend la vie, en prenant le paysage et l'espace. « Le mouvement est la seule conscience » (LF 242). En rencontrant sans cesse de nouveaux paysages, on reconnaît le monde et on arrive à se reconnaître. Avec le mouvement, on pourrait aller à l'infini et le paysage semble aussi s'étendre à l'infini. « Etre mouvement » (LF 108) pour être loin et pour arriver à l'infini, c'est le rêve leclézien :

Loin de la méchanceté
Loin, très loin.
Loin du vice, du malheur, de la haine,
Qu'on m'emporte loin

[1] Michel Collot, *La Pensée-Paysage, op. cit.*, p. 253.
[2] Martha van der Drift, « *Révolutions* : la mémoire comme espace de "relation" », in Claude Cavallero (dir.), *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*, Chambéry, Presse de l'Université de Savoie, 2011, p. 90.
[3] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
[4] Françoise Simasotchi-Brones, *Le Roman antillais, personnages, espaces et histoire: fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 132-133.

très loin
loin
par les navires
par les avions de fer
par les routes de tonnerre.
Je veux être placé loin.
Si loin, dans un pays si étranger
Que je ne puisse me reconnaître moi-même.
Loin
Au pays du loin
De grand, du brûlant, du vibrant
Du lointain loin. (LF 86)

1. Le paysage vu en marchant

De Joyce à Michel Butor, on voit de grands romans de déambulation urbaine. « Tout grand paysage est une invitation à le posséder par la marche ; le genre d'enthousiasme qu'il communique est une ivresse du parcours. »[1] Même si le paysage chez Le Clézio est peu lié à un « grand paysage », il ne cesse de donner une invitation à ses personnages, pour lesquels, l'ivresse consiste justement dans le parcours. Chez Le Clézio, le paysage n'est pas donné pour lui-même, mais lié intrinsèquement de prime abord à l'expérience de la marche, « seule activité de l'être humain qu'on peut prétendre naturelle »[2]. La marche est toujours importante pour l'écrivain, c'est une façon d'être au monde et de voir le monde. « On peut perdre l'essentiel d'une vie à marcher sans être pour autant un homme qui marche. » (F 107) C'est par cela que l'écrivain commence une nouvelle intitulée « L'homme qui marche » dans *La fièvre*, qui constitue un portrait important des personnages leclézians.

« Il y a tout un art de la marche chez Le Clézio. »[3] Cet art crée une poétique du paysage. Les personnages leclézians ne sont pas « les voyageurs » : « ceux qui sont immobiles sur la terre errante » (LF 53) ; ils ne sont pas « les sédentaires » : « ceux qui fuient sur la terre immobile » (LF 53) ; les personnages leclézians sont « ceux qui fuient sur la terre errante » (LF 53), ils sont les hommes qui marchent, des « naufragé(s) de la terre » (LF 90). L'homme marche, le paysage change. Rien n'est immobile, ni l'homme, ni le monde. Tous les personnages, ceux de la ville comme Besson, Bea, Hogan, ceux de l'espace sauvage comme Lalla, Alexis, Fintan, ou ceux qui se déplacent entre la ville et la banlieue comme Adam, Chancelade, Naja Naja, ont tous la passion de la marche. C'est en marchant qu'ils découvrent peu à peu le paysage.

La poétique du paysage chez Le Clézio est ainsi liée à « la poétique de la marche »[4]. C'est une marche plus ou moins libre, « il n'y a pas de grand projet, mais la possibilité de quelque chose :

---

[1] Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, *op. cit.*, p. 616.
[2] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 12.
[3] Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio, Le nomade immobile*, *op. cit.*, p. 160.
[4] Bruno Thibault, « Les « Équipées » de J.-M.G. Le Clézio et la déconstruction de l'aventure », in Claude Cavallero (dir.), *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*, *op. cit.*, p. 138.

une route goudronnée que l'on suit, qui vous emmène le long des jardins, le long de quais, et qui vous conduit lentement au bord d'une série de petites criques. La ville a disparu, elle est derrière vous. »[1] Les personnages lecléziens se mettent à marcher sans s'en rendre compte. Ils ne font pas de projets, de plans, ni d'itinéraires. Ils ne font que suivre la rue. Cela ajoute dans une certaine mesure le hasard et la variété du paysage rencontré, mais en même temps, cela fait ressortir le paysage d'un état tout naturel. Suivant le regard mouvant, on voit les choses apparaître l'une après l'autre, qui s'enchaînent pour constituer un paysage. On a ainsi l'impression de suivre une caméra cinématographique. « Une véritable poétique de la marche » « correspond à une véritable démarche spirituelle »[2]. La marche des personnages lecléziens dévoile leur vision du monde. Une marche sans aucune contrainte correspond au désir de la liberté des personnages. La marche l'emporte aussi sur la psychologie des personnages pour en faire des êtres physiques. Sans but ni itinéraire précis, la marche leclézienne suit pourtant un parcours fondamental : s'éloigner de la ville pour atteindre l'autre côté du monde. Cette orientation générale décide déjà de l'évolution du paysage vu en mouvement, soit une transformation du paysage urbain en paysage naturel. A travers le regard en mouvement se présentent les jeux du réel et de l'imaginaire, ce sont aussi les jeux qu'on fait dans l'écriture. C'est pourquoi on dit que « Le Clézio écrit comme un homme qui marche »[3]. En un mot, « de la marche viendra le salut »[4], qui serait le paysage.

1.1. Le paysage et l'art de la marche

Ce qui compte, c'est le cheminement. La marche attire les personnages lecléziens, elle offre un moyen favorable pour canaliser la perception avec le plus d'efficacité. Au début, dans la marche lecézienne, il n'y a pas de but véritable, ce qui compte, c'est le mouvement même de la marche. On avance sans espérer arriver nulle part. On marche, on regarde, c'est tout. La marche plonge les personnages dans l'état pur de regarder. Dans ce cas, la marche pour l'écrivain est plutôt une manière de regarder qu'une manière de déplacer :

> Il s'agit de marcher jusqu'à l'épuisement, jusqu'à l'affairement, jusqu'à l'effacement : marcher non pour accumuler des expériences et se construire ainsi une identité pleine mais plutôt pour *se défaire de certaines représentations trompeuses, pour s'oublier, se simplifier et s'alléger*, progressant *à la « conquête du sauvage »* ou *de « l'absolument primitif »*[5].

Marcher, c'est rencontrer le nouveau et reconstruire la vision, en défaisant ou oubliant le déjà vu. C'est une occasion de se reconnaître, en prenant un paysage « sauvage » ou « primitif ». Ce

[1] Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio, Le nomade immobile*, *op. cit.*, p. 160.
[2] Bruno Thibault, « Les « Équipées » de J.-M.G. Le Clézio et la déconstruction de l'aventure », *op. cit.*, p. 136.
[3] Pierre Lhoste, *Conversation avec J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 15.
[4] Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 17.
[5] Bruno Thibault, « Les « Équipées » de J.-M.G. Le Clézio et la déconstruction de l'aventure », *op. cit.*, p. 136. C'est nous qui soulignons.

qui compte, c'est marcher jusqu'au bout, sans se soucier du but : Besson marche sans penser, Hogan marche « sans savoir où il allait » (LF 59), Lalla errant à Marseille « ne sait pas où elle va » (DES 290). Si Naja Naja marche « pour marcher, rien d'autre » (VAC 44), elle jouit du vide de l'esprit en marchant. La marche vide l'homme pour lui faire absorber facilement le paysage. En marchant, « tout ce qu'il y a dans la tête commence à descendre dans le corps » (VAC 44). « Marcher, puis s'en aller dans la marche. » (VAC 44) ; marcher, c'est justement « se faire moteur » et « dévorer le paysage » (LF 87). Dans la marche leclézienne, on perd toute conscience et toute raison, on se vide et on s'ouvre au monde. L'ivresse de la marche purifie le corps et l'esprit pour qu'on accède naturellement dans le paysage. La marche, une vraie activité physique, transforme l'être cérébral en un être physique. En marchant, on ne pense pas, on n'analyse pas, on n'a pas besoin de comprendre, on regarde et on sent, c'est tout. C'est cette liberté de la marche qui renforce la sensibilité du personnage pour bien saisir le paysage, c'est cet état vide de la marche qui détermine la construction du paysage leclézien. Le personnage en marchant devient une caméra qui enregistre le plus minutieusement le paysage. Avec la marche, on voit s'accumuler des choses qui sont des fragments du paysage. En ce sens, l'énumération, la nomenclature et la liste sont plutôt raisonnables pour le dévoilement du paysage, puisqu'elles correspondent dans une certaine mesure à la façon de voir en marchant : conscience vide, regard violent et déplacement incessant.

Il y a une intime intrication de la perception du paysage et de l'expérience de la mobilité dans les œuvres lecléziennes. C'est en ville que les personnages lecléziens marchent le plus souvent. Une terre plate efface toute péripétie de la vue. La perspective apparaît banale, elle est aussi plate que la terre. La marche est une expérience pour connaître la ville et le paysage urbain. Il s'agit d'un déchiffrement de l'espace urbain. D'après Sansot, les rues, les immeubles, les quartiers « cessent d'être muets », quand on marche en ville, ils « transmettent un message venu d'ailleurs »[1]. Dans plusieurs œuvres, l'écrivain décrit avec détail la marche des personnages en ville : l'errance d'Adam dans la ville littorale, le parcours de Besson dans la ville pluvieuse, le cheminement de Bea dans la ville guerrière, la flânerie de Bogo autour du bâtiment blanc… A travers ces marches, le paysage urbain se forme peu à peu. Dans *Désert*, Lalla rôde à Marseille, de la ville nouvelle à la ville ancienne, ainsi connaît-elle la forme de cette ville. A travers toutes ces œuvres, on découvre des allers-retours des protagonistes, qui, partant de la ville, y retournent toujours.

Marcher, c'est en effet participer à la vie de la ville, lire la ville et la dévisager. Le portrait de la

[1] Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 42.

ville littorale dans *Le Procès-verbal* se dessine par la marche d'Adam, qui « longe des squares entiers, des boulevards entiers, désertés, bordés de platanes, de marronniers » (PV 196). Cette marche s'attache aux lieux : des places, des rues, des fontaines, des jardins… qui configurent un itinéraire du paysage et aussi dessinent le fil du paysage. Adam marche sans cesse en ville, pourtant il « ne voit rien » (PV 196). A cause de l'absence d'une volonté du personnage, le paysage de la ville semble se diviser en morceaux sous le regard : des rues, des réverbères, des immeubles, qui apparaissent les uns auprès des autres, pareils aux fragments sans aucune liaison. La ville présente plutôt un paysage mécanique, tandis que l'homme habitant la ville devient aussi plus ou moins machinal, dépouillé des sentiments.

Besson, protagoniste *du Déluge*, éprouve aussi une passion pour la marche. Il sent toujours en lui un « ordre mystérieux donné » (DEL 76), qui est de « marcher » : « marcher, marcher, tantôt le long des murs, tantôt au bord du trottoir » (DEL 76). La marche se présente comme un besoin et elle supporte peut-être la vie quotidienne du protagoniste. Même si Besson marche « sans parler, sans penser », il n'est pas aussi indifférent qu'Adam. Un désir est met en évidence dans la marche de Besson : « les yeux écarquillés, les oreilles attentives, le nez en alerte, toute la peau offerte au froid et à la chaleur » (DEL 76). Le désir de voir et de sentir semble tellement violent. Avec l'ouverture des sens, toute trace de la ville paraît significative pour Besson. Différent d'Adam, Besson en marchant aime tout voir, tout écouter et tout goûter. A travers le récit *du Déluge*, on trouve quelque structure rythmique qui organise la description du paysage. Les mots « marcher » et « marche » ressemblent à des points qui séparent et en même temps relient des morceaux du paysage. Ainsi en sortant de sa chambre, Besson « marcha rapidement à travers les rues, en regardant ce qui se passait » (DEL 72). Puis est décrit le paysage de la ville : le ciel, les terrains vagues, les immeubles, les plaques de boue, la foule, la pluie... Ce qui est impressionnant, c'est que l'auteur n'est pas satisfait de décrire quelque état fixe du paysage, il démontre souvent l'action du paysage. Les plaques de boue « luisaient », la vapeur « descendait », la poussière « flottait », les gouttes de pluie « montaient », « remontaient », « fondaient » et « se mélangeaient »… Il semble que tout le paysage est en action. Ce n'est plus un tableau immobile et fixe qu'on voit devant une fenêtre, mais un tableau à finir et à compléter. L'agitation du paysage s'attache d'une part à une atmosphère chaotique de la ville et d'autre part au rythme de la vue propre de Besson en marchant. Il semble que c'est le mouvement du personnage qui décide l'activité du paysage. « C'est à travers tout cela que Besson se mit à marcher. » (DEL 72) Ainsi la marche de Besson ordonne et construit le paysage de la ville diluvienne pour créer une certaine unité. Le protagoniste se trouve justement au centre du paysage, il est enveloppé par le paysage, il devient un point mobile, d'où rayonne toute

l'étendue du paysage. Besson prend la marche comme une façon de découvrir et sentir le monde. Le paysage se présente ainsi d'une telle façon naturelle. « Il *longea* deux ou trois avenus, plantées d'arbres nus. Il *traversa* des places, des carrefours, des rues ou des ruelles. […] il *contourna* des ronds-points, […] quand il *arriva* vers le centre de la ville, […] il regarda autour de lui. » (DEL 72) Le mouvement du personnage relie les lieux pour dessiner un itinéraire. Cette composition est récurrente dans les œuvres lecléziennes. La mobilité et l'arrêt alternent pour présenter un rythme. La marche apporte les courants paysagers qui sont suspendus quelquefois par l'arrêt pour donner place à un tableau fixe : «l'air était plutôt frais, la bruine tombait toujours […] Derrière les pans de nuages gris, l'astre roulait sa boule blafarde, dans le genre de la lune. […] les autobus et les voitures débouchaient de tous les côtés, et les trottoirs étaient pleins de monde. […] (DEL 73-75). On entrevoit une logique du regard. Il y a des locutions prépositives comme «devant les magasins », «plus loin », «à l'horizon », etc., qui présentent une organisation du paysage. Avec l'arrêt, le fluide du paysage devient plutôt un tableau, il est plutôt immobile et étendu, comme un ensemble pris dans un cadre. Le regard qui n'accroche pas et qui bondit sans cesse dans la marche s'arrête pour un moment, il dessine chaque détail du paysage. Ainsi, dans le parcours, il y a en effet un enchaînement entre une vue mobile et une vue immobile. La marche et l'arrêt apportent des présentations et des impressions différentes du paysage. Il y a des files du paysage fluide, qui se forment par la marche, il y a aussi des tableaux du paysage, qui sont pris sur des points d'arrêt. La mobilité et l'immobilité créent une intensité du paysage et aussi une disposition spéciale du paysage. Le paysage pris en marchant se répand sur une file, il est plutôt linéaire, tandis que le paysage pris en arrêt se répand sur une étendue, il est plutôt carré même stéréoscopique. Ainsi, la description correspond aussi à ces deux dispositions différentes. Le paysage pris en mouvement est décrit plus lâchement, par l'énumération et la liste, alors que le paysage pris en arrêt est décrit intensément, il est condensé et actif, par la référence aux verbes. On ressent ainsi que le rythme de la marche change le rythme de l'apparition du paysage dans le texte. D'un verbe à un autre, d'un lieu à un autre, la marche comble la distance des paysages et elle emplit le vide entre les paysages.

La marche sert de moteur à l'apparition du paysage dans les œuvres lecléziennes. C'est aussi le cas pour Hogan qui traverse des pays, alors que le paysage se déploie avec sa marche. Puisque la marche est linéaire, le paysage file à côté du personnage et il se présente par l'énumération (LF 14). On y ressent une cohérence entre la description du paysage et le regard mouvant. Le paysage urbain se forme doucement, lentement et minutieusement, il est pris peu à peu par le personnage en marchant. La proposition présentative «il y a… »correspond à une énumération,

qu'on voit aussi dans *Le Déluge*. Le regard en mouvement frôle des morceaux du paysage pour constituer enfin un dessin complet de la ville. La marche élargit l'existence du paysage, qui pourrait exister continûment, à condition que la marche ne finisse pas. La marche leclézienne s'approche de la marche appréciée par Pierre Sansot. Il s'agit de « la marche la plus simple », soit une marche avec un « pur regard » et « une attitude purement spectaculaire », « sans mémoire », « sans projet », « sans but »[1]. Cette marche « picturale » fait apparaître les objets l'un après l'autre, privés de tout ornement.

On marche en ville et on court à la campagne. Il y a une différence entre marcher et courir, qui correspondent chez Le Clézio à deux expériences paysagères. Si la marche en ville se montre plus ou moins non-consciente et qu'elle apporte souvent des paysages plus ou moins indifférents, la course se présente très consciente chez Le Clézio et le paysage découvert devient aussi plus sentimental. Comment on peut refuser un épanchement de l'émotion qui s'attache à la course ? Dans *Désert*, le premier paysage de ce pays immense se présente par la course de la petite fille, qui court « le long du chemin, à l'abri de la ligne des dunes grises » (DES 71) Elle court vers les dunes, elle en redescend, elle court à travers les broussailles, elle court sur les plages. La course exprime une liberté infinie, qui correspond aussi à la liberté du paysage étendu. Suivant la course de Lalla, on entrevoit le paysage du désert : la lumière du ciel, le vent chantant, les dunes vibrantes, la mer au loin, les plantes, les insectes – rien de mathématique, rien d'étouffant, rien d'intense. Le paysage du désert s'étale autour de Lalla en mouvement et il devient plus vivant et plus libre grâce à la course. Les personnages marchent en ville sans savoir où aller, leur regard se présente aussi plus ou moins machinal et indifférent, ainsi le paysage se montre-t-il mécanique, neutre et objectif. Il est difficile de percevoir quelque chose de sentimental dans ce paysage-là. Pourtant, au désert, Lalla marche ou court toujours très consciemment, elle a son but, elle a son lieu désiré, elle a un paysage préféré. La joie et le plaisir du personnage sont aussi mis en lumière.

Le paysage du Boucan et le paysage d'Onitsha sont aussi configurés par la course des personnages. Protagoniste *du Chercheur d'or*, Alexis adore courir après Denis. L'auteur décrit l'itinéraire de leur course, tout en décrivant ce qu'ils voient. Passant « les plantations d'aloès » (CO 36), ils s'arrêtent au milieu des champs de cannes, en regardant le lever du soleil. Puis ils continuent à avancer vers les montagnes et le paysage continue à évoluer avec le lieu et le temps. Ils passent par d'anciens champs de canne pour arriver à la source du Boucan, puis ils reviennent à la vallée du Boucan, au moment où « le soleil est déjà à l'ouest » (CO 40). Par tout

[1] Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 169.

ce parcours, le narrateur présente le paysage qui s'étend du Boucan jusqu'au cœur de la forêt. Le paysage donne une impression tellement immense, non seulement dans le sens spatial mais aussi dans le sens temporel. La course dure du lever du soleil au crépuscule. L'étendue de l'espace et celle du temps, formées par les pieds en marchant, se confondent pour créer une liberté et une ivresse. Cette expérience, Fintan la connaît aussi à Onitsha, où il court du champ d'herbes à la rivière Omerun, en passant une sorte de clairière et la plage de sable. En courant, Fintan embrasse tout le paysage du pays africain. Alexis et Fintan ressemblent à Lalla au désert, ils courent avec désir, ayant des lieux et des paysages à atteindre ; ils courent avec conscience, leur regard devient conscient, leur vue devient passionnante. Différente de la description[1] inventaire du paysage urbain pris en marchant, la description du paysage naturel pris en course apparaît lyrique et émotionnelle ; pleine de qualités émotionnelles, elle représente une certaine communication du personnage avec le monde. La marche s'associe souvent à une rue, une route, un chemin ou un sentier. Elle est liée ainsi aux paysages routiers.

1.2. Les rues comme des paysages[2]

La marche s'attache à une rue, qui conduit le personnage au lointain et au paysage. Il y a toutes sortes de rues dans les œuvres lecléziennes, qui structurent le paysage et qui deviennent elles-mêmes des paysages. Si la marche est une façon de présenter le paysage, la rue servirait de guide à l'homme en marchant.

Tout devient paysage pour le regard, aussi tout devient chemin pour les pieds. Les personnages leclériens suivent les rues, ou quelquefois les rues sont nées de leur marche. Il y a des rues sur la terre : les rues innombrables en ville comme les avenues et les boulevards, les rues à la campagne comme les chemins et les sentiers ; il y a des rues dans le ciel : l'allée des étoiles, des constellations qui sont des repères de la rue terrestre ; il y a des rues sur la mer : la rue de l'eau et celle des lumières, « la route des reflets qui conduit jusqu'à l'horizon, sous le soleil » (VAC 149). Toutes ces rues variées produisent des paysages variés. Les marcheurs de Le Clézio sont capables de découvrir ces paysages de rue. La fille magique Naja Naja connaît « des routes qui vont partout » : « les routes de l'Est et de l'Ouest, les routes qui vont vers le haut des montagnes, ou dans la forêt, les routes qui vont jusqu'à la lune » (VAC 149), elle connaît aussi « tous les chemins de l'eau, du feu, de l'air » (GU 189). Suivant ces routes mystérieuses, la jeune fille arrive au pays mystérieux où elle voit des paysages fabuleux.

[1] Pour la question de la description, voir la troisième partie, chapitre 1.

[2] Marina Salles a étudié dans son ouvrage les rues comme les images importantes de la ville moderne chez Le Clézio. Elle les considère comme des lieux. Elle souligne que les personnages projettent souvent leur émotion sur ces lieux. Voir Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 22-30.

Il y a les rues urbaines qui sont nées avec les immeubles, les réverbères, les enseignes et tous les autres objets de la ville. Elles appartiennent à l'ensemble du paysage urbain. Pareilles aux toiles d'araignées, les rues transforment la ville en un labyrinthe moderne. Elles commencent et finissent on ne sait pas où. Comme des lumières du soleil, elles donnent le vertige. En ville les rues se forment « comme les bras d'une étoile, ou bien les rayons d'une roue » (GU 23). Cela nous fait deviner un centre, qui existe quelque part et qui semble exploser à tout moment. Les rues viennent « de tous les temps et de tous les lieux, jusqu'au cœur de la spirale, jusqu'au centre où il n'y a plus de centre » (VAC 307). La ville vibre et tourbillonne sans cesse avec ces rues qui n'ont pas de commencement ni de fin. Tout est chaotique et troublant. On semble tomber dans un monde de simulacre, où « les couloirs succédaient aux couloirs, les portes aux portes, les rues aux rues, les ruelles aux ruelles. » (TA 180) On perd son lien naturel à la terre, parce que « les éternelles rues cachent la terre » (LF 63). L'écrivain met l'accent sur la compacité et la clameur des rues de la ville, qui se conforment avec le désordre et le tumulte du paysage moderne.

La rue structure le paysage urbain, elle se présente comme un axe du paysage. Elle présente avant tout un désordre et une immensité chaotiques du paysage urbain. En même temps, elle peut exprimer la banalité et l'ennui de la vie urbaine. Dans la création de la ville, Le Clézio prête une attention spéciale à la vue des rues familières et quotidiennes, où le spectacle et le drame de la vie se mettent en scène. A travers la banalité de la rue ordinaire, l'écrivain montre la condition de l'humain moderne. On voit ainsi une rue étroite dans *L'Extase matérielle* : une rue « aux automobiles arrêtées ou en marche, aux hommes, aux femmes et aux enfants qui parlaient et pensaient, aux chiens qui aboyaient, aux oiseaux qui volaient dans l'air, aux vieux murs couverts de croûtes de peinture » (EM 240). Cette rue semble n'avoir rien de surprenant, elle donne un paysage fade et obscur qu'on peut voir partout, dans toute grande ville d'aujourd'hui. C'est plutôt une « parcelle dure et sûre où il se passait tant de choses indispensables, sans importance », c'est une « drôle de terre en boule qui roulait toute seule dans l'espace noir » (EM 240). Il n'y a rien de mythique, de légendaire ou d'aventureux dans ce paysage de la rue. C'est la monotonie qui domine le paysage des villes et la vie des citadins. Sur les rues « aux couleurs ternes et aux couleurs vives, aux bruits communs, connus, reconnus » (EM 236) sont joués les petits drames de la vie quotidienne. Tout est réduit à l'ennui, où la vie semble bloquée. Voici un « petit morceau de rue triste et doux » :

> À droite, l'immeuble aux murs décrépis peint en blanc sale. A gauche, la villa rouge encastrée dans son jardin vert. Entre les deux rangées d'habitations, la rue descendait en s'incurvant un peu, et disparaissait au bout d'une centaine de mètres en formant une sorte de carrefour. Un

> peu avant, une boulangerie. Encore un peu avant, une fontaine qui fuyait. Les voitures étaient rangées le long du trottoir, et la chaussée était gondolée, grisâtre, mille fois écorchée et rapiécée. L'odeur d'un feu de feuilles pourries flottait indescriptiblement. De temps à autre, une voiture passait dans la rue, avec son vacarme de moteur. […] Dans la rue, et aussi dans son double, les formes humaines passaient. (EM 236-237)

Ce n'est pas la beauté qui touche et qui impressionne dans ce paysage quotidien. C'est plutôt un certain réalisme et une insipidité. L'immeuble, la villa, la rue, le magasin, la fontaine, les voitures, la chaussée, la foule – c'est une miniature du paysage urbain et du paysage moderne. Tout est artificiel, il y a peu de charme de la nature. C'est vraiment un paysage construit, un paysage moderne. Tout est trop ordonné et trop planifié. « A droite », « à gauche », « un peu avant », on voit bien une perspective en ordre qui découpe le paysage en morceaux géométriques. En particulier, ce n'est jamais une rue spéciale, ce n'est jamais un paysage singulier. « Des rues comme celle-là, il y en a des centaines, des milliers peut-être ; il y a partout, dans chaque coin du monde, une rue qui attend de donner sa douce et minutieuse illumination. » (EM 241) La multiplication d'une même rue et d'un même paysage efface la beauté. La modernité égorge la variété du paysage, elle vise à une reproduction ennuyeuse. Les rues se ressemblent, elles sont identiques, sans spécialité ni caractéristique. On est entouré par « ces rues goudronnées, poussiéreuses, avec les trottoirs en terre ou en ciment, avec les bouches d'égout et les fontaines, avec les platanes et les palmiers, avec les poubelles vides ou bien pleines », par « toutes ces rues de toutes ces villes, au soleil, à l'ombre, sous la pluie, dans les nuages de sable venus du désert, ou bien dans la tourmente stridente de neige et de grêle », par « ces rues arpentées par les femmes, les enfants, les hommes, les voitures, les chiens, les chats et les rats » (EM 242-243). Cette répétition des rues montre l'essence et la vérité du paysage moderne. C'est pourquoi Hogan qui traverse des pays ne voit qu'un même paysage dépouillé de toute vivacité et de toute animation. Il semble que tout devienne morne et stagnant. Cette répétition et cette fixité produisent seulement une impression terrible. Ces rues en ville sont pareilles aux « jungles dures et froides, rutilantes, mornes, où le temps laisse ses dépôts de scories et d'excréments » (EM 242). L'uniformité des rues et du paysage urbain se rend à une vie mécanique des hommes modernes. Le simulacre étrangle l'énergie de l'humanité, c'est ainsi que le paysage urbain de Le Clézio se présente souvent chaotique, angoissant et étouffant. « Quand le rideau se lève, c'est toujours sur le même décor » (EM 245). C'est la condition de l'homme moderne, qui perdrait l'espoir de la vie et qui serait suffoqué par la monotonie.

La familiarité des rues devient dans certains cas une étrangeté. Sous la banalité et la médiocrité du paysage des rues, se cache quelque chose de vibrant et de violent. Il y a des fois où les rues en ville deviennent des monstres. Bea regarde le corridor de la rue au dehors qui lui apparaît comme « une gorge, un long goulet aux acides brûlants qui dissolvaient sans arrêt les victimes »

(GU 77), alors que la fille Tranquillité en traversant le paysage de fer de la ville voit sans cesse la rue « hérissée de dards, d'ongles et de crocs où brillaient les féroces étincelles des lumières » (GE 86) et la rue « gonflée de haine et de peur, tellement gonflée qu'elle était presque un fleuve » (GE 225). On y voit une description métaphorique, qui projette le paysage des rues sur l'image monstrueuse, qui met en évidence quelque chose d'horrible. L'ennui de la répétition des rues s'associe à une violence et une menace qui se cachent dans les rues. Cela explique bien la caractéristique du paysage urbain.

Quand on parle des rues urbaines, il ne faut jamais oublier les autoroutes qui sont récurrentes dans la première création de Le Clézio et qui constituent des paysages importants de la ville moderne. Marc Augé prête attention à une certaine beauté des autoroutes, qui lui semble « des textes disséminés sur le parcours qui disent le paysage et en explicitent les secrètes beautés »[1]. Les personnages lecléziens semblent très conscients d'une telle beauté des autoroutes, qui deviendrait pourtant une beauté terrifiante. Le parcours autoroutier est remarquable chez Le Clézio et il est lié au dévoilement du paysage urbain. Dans *La Guerre,* Bea et Monsieur X sont attirés par l'autoroute, ils la regardent avec passion, c'est « comme s'ils avaient regardé une porte s'ouvrir et se fermer sans cesse. Ou bien comme un ciel où le soleil glisse derrière les nuages, et les taches sombres et les éclaircies se succèdent, et les éclats des éclairs » (GU 37-38). Sous le regard de ces deux personnages, l'autoroute devient vraiment un paysage. Elle leur fait penser au désert et au fleuve. Malgré les bruits et les lumières des voitures, l'autoroute semble « un désert dur où tombait la pluie en hiver, où le soleil se réverbérait en été » (GU 38). En fait, c'est la chaleur et la dureté de l'autoroute qui donnent une impression du désert. Il semble qu'il n'y ait pas de vie, tout est rigide comme le désert. En même temps, avec les voitures qui filent sur l'autoroute, les personnages se sentent aussi au bord d'un fleuve. L'autoroute paraît « un fleuve gelé, un glacier immobile, un oued desséché, quelque chose comme cela » (GU 38). On voit un paysage fluvial horrible et affreux, qui n'a rien de commun avec le grand fleuve de la grande nature. L'analogie entre le paysage de l'autoroute et le paysage de la nature : paysage du désert ou paysage du fleuve, est très significative. Une telle description est récurrente pour la présentation du paysage urbain[2]. Elle n'ajoute rien de doux ni de beau, au contraire, elle renforce l'impression terrible de l'autoroute.

[1] Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 122.
[2] Voir la première partie, chapitre 3.

Si les rues en ville se présentent uniformes et qu'elles représentent un paysage monotone et effrayant, elles transforment leurs visages quand elles s'en éloignent vers la campagne. Les rues au milieu de la grande nature et de l'espace ouvert sont différentes de celles des villes. Elles ne sont plus construites par le ciment, l'acier ou le béton ; elles sont tracées sur le sol et sur les herbes, elles sont confondues avec la terre. Elles ne sont plus plates ni bien alignées, mais plutôt raboteuses et sinueuses. Elles deviennent en fait des sentiers ou de petits chemins, qui se trouvent dans la nature dominée par les éléments. En conduisant souvent à un beau paysage, ces rues deviennent enfin un élément intégrant de ce paysage-là. Ces rues ont des formes différentes, elles ne sont jamais identiques. Elles changent avec la terre et avec le climat. Ainsi s'attachent-elles aux paysages variés. Rien n'est répétitif, rien n'est monotone. Ce qui touche, c'est justement la variété et la vivacité de ces rues sauvages. On se rappelle le chemin au bord de la mer qu'Adam parcourt sans cesse pour atteindre à la plage, on se rappelle le sentier à la campagne vide que Besson suit jusqu'à la mer, on se rappelle l'allée sablée que Lalla traverse pour arriver à la mer, on se rappelle aussi la voie secrète qui relie la mer et le centre de la forêt au Boucan et à Onitsha. Toutes ces rues sont proches de la nature ou dans la nature, elles sont intégrées au paysage naturel, étant enveloppées par la lumière, le vent et la terre, et elles débouchent souvent sur la mer, paysage immense et libre. Ces rues n'étouffent pas les hommes, mais les libèrent et les font s'épanouir. Ce sont les rues de l'initiation. Il faut parler de la rue qui « va jusqu'à l'horizon, loin, au bout des champs secs et des collines » ; cette rue, « la lumière du soleil l'éclaire fort ; cette rue, « elle brille, très noire et lisse au milieu du paysage de pierre et de terre ocre » (IT 42). Cette rue se libère de la prison urbaine, elle devient une voie vers un paysage libre et vers une initiation matérielle.

Adam préfère se promener sur la rue qui se lie à la mer. C'est « une sorte de sentier de contrebandiers qui partait de la plage » (PV 74), qui loge « le bord de mer à une hauteur convenable, ni trop près de l'eau, ni trop sur la colline » (PV 75). Au bout de cette rue qui descend « en pente douce vers la mer » (PV 46), c'est « la promenade du bord de la mer » (PV 46). On découvre ainsi une intimité entre le sentier et la mer pour Adam. Cette intimité implique la tendance du protagoniste à une liberté infinie. La rue en ville devient le sentier qui disparaît « au milieu des buissons, des épines » (PV 79). La disparition du sentier signifie en fait un changement de l'espace. Il n'y a rien d'artificiel, l'homme retourne à la nature. Suivant le sentier invisible Adam va jusqu' « au fond d'un puits, contre le blockhaus », il saisit aussi « les trois étendues de la mer, de la terre, et du ciel » (PV 80). Au bout du sentier, en regardant le paysage étendu, Adam est attrapé par une ivresse extraordinaire, il atteint en fait un point de l'initiation.

C'est aussi l'expérience de Besson. Descendant de l'autobus au bord de la mer, il marche sur la route de ciment qui disparaît enfin dans les herbes et les arbustes pour devenir en effet un sentier, dont « le sol était mou, couvert d'une espèce d'herbe rase qui craquait sous les semelles » (DEL 237). Le protagoniste se trouve au milieu de la campagne déserte, il marche sur « un chemin de terre battue » (DEL 239), non une route de béton ni de ciment. Il traverse la campagne « trébuchant sur le vieux sentier, escaladant les raidillons, accrochant ses habits aux épines des broussailles, faisant fuir les lézards » (DEL 239). Le sentier à la campagne n'a rien de commun avec les rues que Besson parcourt en ville. Il est « encastré entre les ronces, se faufilant, tournoyant, serpentant, revenant même parfois en arrière » (DEL 239). Le sauvage et le primitif du sentier se conforment aux qualités du paysage de cette campagne vide et vaste. C'est un paysage sans homme, un paysage presque préhistorique, avec seulement le ciel, la terre, le rocher et les herbes. C'est un paysage « immense », « parfaitement présent », « appliqué de tout son poids sur la structure du sol » (DEL 239). Dans ce paysage s'étalent les « kilomètres de solitude et de bestialité » (DEL 239). La solitude du sentier appartient à la solitude du paysage.

Il faut noter une certaine conscience du sentier. On dirait que c'est le sentier qui guide sans cesse le protagoniste vers un paysage plus sauvage et vers une extase plus violente. Besson en marchant ne sait pas aller vers où, il ne sait pas vers où va ce sentier, mais le sentier lui-même, il le sait bien. Le sentier solitaire mais conscient amène enfin Besson au centre du paysage immense et silencieux, sauvage et solitaire, tout en le plongeant dans une extase et une initiation, où Besson prend conscience du néant de la vie et de la solitude de l'humain. L'expérience de Besson fait écho à celle d'Adam. Le sentier ou le chemin, soit une rue plutôt naturelle, guide les personnages plus ou moins confus, tourmentés par le chaos de la ville, vers un nouveau paysage plein de forces cosmiques. La force mystérieuse et indicible de la rue plutôt naturelle aide les personnages à se débarrasser de l'impasse de la vie et elle leur fait découvrir un paysage *autre* qui leur dévoile souvent la vérité de l'existence.

La rue du désert conduit Lalla à un beau paysage, elle lui ouvre aussi une nouvelle vie. Quand Lalla court sur le chemin pour échapper à « l'homme en costume », elle ne sait pas vers où elle va, elle ne sait pas où le sentier de sables sous ses pieds s'arrête, mais elle sait bien que ce chemin va l'amener vers le pays qu'elle veut. Le chemin sablé, caché dans les arbustes, traverse les collines, où « le soleil brûle toujours plus fort, comme si on était plus près du ciel. […] Les pierres sont dures, cassées en lames, hérissées ; les arbustes noirs sont couverts d'épines, […] même les brins d'herbe coupent comme des couteaux » (DES 187). Ce chemin va au fond du paysage du désert, où dominent la violence des éléments et le vide de l'espace. Lalla elle-même

« ne sait pas très bien pourquoi elle va dans cette direction » (DES 187), elle ne sait pas pourquoi elle suit ce chemin, pourtant, le chemin lui-même connaît bien la jeune fille, et il connaît aussi le lieu de salut, soit le grand plateau de pierre, où tout est vide, sauvage, désertique et silencieux. Il existe peut-être un accord entre le personnage marchant et le chemin sur laquelle se déplace le personnage. Il paraît que le personnage a confiance en le chemin, qu'il se laisse conduire. Comme Adam et Besson, Lalla obtiendrait une extase et une initiation, en suivant le chemin jusqu'au bout. Le chemin accède au sommet du plateau, mais il ne s'y arrête pas. La route du désert est infini, elle est « entraînée par le vent du désert qui souffle », qui va emporter le protagoniste « sur la route sans limites » (DES 191). Les routes dans le désert : celles qui vont le long des dunes grises, celles qui vont entre les broussailles, celles qui font une courbe et retournent en arrière, s'étendent jusqu'au bout du monde. Elles sont vivantes, elles bougent sans cesse, elles se renouvellent sans cesse, elles donnent toujours des appels, elles ont pour but la liberté. Les routes donnent des invitations au voyage et au paysage. Voici ce que décrit le narrateur dans *Le livre des fuites* :

> La route n'avait pas de fin. Elle partait du centre, où avait eu lieu la catastrophe, et elle avançait devant elle, se séparant, tournant sur elle-même, montant, descendant. Elle était née un jour, au centre du cratère éblouissant, et depuis, elle n'avait jamais eu de repos. Parfois, elle frappait sur une montagne abrupte, et il fallait commencer l'ascension, lacet après lacet. Puis, il y avait un col, avec de la neige, des nuages gris, et elle redescendait de l'autre côté en rampant. D'autres fois, c'étaient des immensités d'herbes hautes, et elle fonçait en ligne droite jusqu'à l'horizon. Le jour, la route luisait, tremblant dans la chaleur, couverte de flaques. La nuit, elle jaillissait du fond du noir, pleine de signes lumineux qui bougeaient. (LF 49-50)

L'écrivain décrit ici la route comme un personnage. Pleine de conscience, la route a besoin d'aller au loin dès sa naissance, en traversant tous les lieux et tous les paysages. La route avance, le paysage change. La route se trouve au centre du paysage, elle est le fil de conducteur de tout le paysage. L'avancement de la route rappelle la marche des personnages. On dirait que ces deux mouvements ne sont qu'un même mouvement et qu'ils s'enchaînent étroitement. La rue et la marche fusionnent l'une avec l'autre pour constituer un nouvel être, qui peut arriver partout et atteindre tout paysage. Si la route n'a pas de fin, la marche n'a pas de fin non plus, le paysage va continuer sans fin.

L'infini de la route est conforme à l'infini du paysage leclézien. Cela correspond aussi au désir leclézien d'infini et d'éternité. Hogan marche sur « une route infinie qui s'éparpillait sur le monde, qui tirait en avant de toute la force de son vide » (LF 104) ; les hommes bleus marchent sur « une route qui n'avait pas de fin », « plus longue que la vie humaine » (DES 22) ; les hommes de Meroë marchent sur la route qui « n'a pas de fin » (O 250), qui « relie les deux versants du monde » (O 163). L'infini des routes implique à la fois un sens spatial et un sens temporel. La route leclézienne commence on ne sait où et elle va on ne sait où ; elle part du

début du monde vers un futur infini. On dirait une route d'un néant à un néant. Dans ce sens, la route lecl ézienne est une route dont le commencement et la fin se trouvent en fait dans un m ême lieu : une route de boucle ou une route circulaire qui trace des cercles dans le paysage et qui conduit toujours au point de d épart. Cette route circulaire correspond à la conception spatiale et temporelle dans les œuvres de Le Clézio, dont les personnages retournent toujours au point du départ et à leur pays original. C'est ainsi que le temps recommence sans cesse. Dans les œuvres lecléziennes, la route terrestre conduit enfin au chemin du ciel, ainsi tout est r éuni[1]. Le ciel répond à la terre ; la route terrestre correspond à une route céleste qu'il suffit de suivre pour ne pas se perdre. Tout l'univers et toute l'histoire se présentent comme un cercle, c'est cela qui importe le plus pour l'écrivain.

Le paysage est montr é tout doucement par la marche des personnages et il change avec la marche des personnages. La rue cr ée un paysage et elle devient un personnage[2]. Pour arriver au lointain, les pieds ne suffisent pas. Il faut un autobus qui offre une autre exp érience mouvante du paysage.

2. Le paysage et le roulement de l'automobile

Le Clézio est un écrivain de l'automobile. A l'origine de ses œuvres, l'automobile roule sans cesse et elle «sillonne »[3] le paysage. L'écrivain continue son rêve d'être conducteur de tramways dans sa création littéraire, où « l'automobile […] ce n'est pas seulement un meuble, c'est presque un personnage. »[4] L'écrivain décrit l'automobile, il décrit les personnages qui attendent l'automobile, il décrit aussi le paysage vu par les personnages en automobile. C'est ainsi que l'automobile est à la fois un paysage et un instrument pour découvrir *autrement* le paysage.

La vitesse de l'automobile décide d'une vue différente de la vue qu'on prend en marchant. Quand on marche, le paysage se dévoile doucement, il apparaît plutôt clair et en ordre. Il n'y a qu'un seul plan, sur lequel les images se dessinent l'une après l'autre pour constituer un paysage complet. On peut l'admirer lentement. De plus, on peut arr êter quand on marche, à ce moment d'arrêt, la disposition du paysage change aussi. Pourtant, à travers la vitrine, le paysage d éfile, s'approche, s'éloigne et se défait sans cesse. Tout est en mouvement. Le paysage pris reste toujours comme des flux ou des fils. Ce qui est différent surtout, c'est que la vitesse de la voiture cr ée deux plans du paysage courant dans un m ême cadre. Le paysage proche se d évoile

[1] On va approfondir la relation entre le paysage et le cycle de l'espace et du temps dans la deuxi ème partie, chapitre 2.
[2] On va pr ésenter la relation entre le paysage et le personnage dans la troisi ème partie, chapitre 2.
[3] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 71.
[4] *Ibid.*, p. 70.

différemment que le paysage au loin. La superposition de ces deux plans, qui impressionne souvent le personnage leclézien, rend le paysage vu intéressant.

Quand on parle de l'expérience paysagère dans une automobile, on se rappelle facilement Simon, protagoniste gracquien de la nouvelle « La presqu'île ». Il conduit une voiture et traverse le paysage « comme une maison compliquée, une chambre après une chambre – toutes les portes en chicane, et jamais deux barrières en vis-à-vis. L'absence complète de repères»[1]. Cette impression, on l'observe bien chez des personnages lecléziens. La vitesse efface tout repère, ou bien, le seul repère, c'est la voiture. L'homme dans l'automobile est à la fois mobile et immobile, il s'unit à l'automobile qui s'unit à la route. Au-dehors de la vitre, le paysage coule, il surgit infiniment, sans arrêt, on n'a pas le temps de penser, de réfléchir, on reçoit tout l'ensemble sans arriver à les organiser.

Dans la scène où Besson monte sur la colline dans la nuit, la voiture décide de sa vue et elle reconstruit le paysage nocturne. Ce qui est significatif, c'est la comparaison de la voiture à l'épave. Le paysage de l'entour est transfiguré par cette comparaison. La voiture avance, « pareille à une gigantesque épave, nue, aride, les flancs ruisselant doucement de pluie, perdant ses particules de poussière, vibrant sur son socle, dans la nuit. » (DEL 99) La voiture comme une « épave » nous rappelle l'arche de Noé qui s'attache au déluge. Le paysage vu par la fenêtre de la voiture se répand de ce noyau « épave ». Il nous fait ressentir quelque chose de naufragé sur une mer sombre. Il semble que Besson n'avance pas sur la colline mais navigue sur la mer. On sait que l'écrivain s'intéresse toujours à comparer les voitures avec les bateaux. Sur cette scène, cette analogie est plus significative, puisqu'elle influence la présentation du paysage de la colline, qui se montre comme un paysage sous-marin. Tout se lie à la profondeur, à l'obscurité et au mystère de la mer. La vitesse de la voiture est impliquée dans la description, elle influence la vue du personnage. La voiture montant « longeait des réservoirs d'eau *profonde*, des bulles d'*obscurité* compacte où les gouttes de pluie tombaient comme des balles. Encore des propriétés privées, cernées de clôtures de fil de fer, mais qui ne contenaient que *le mystère tremblant*, une espèce de nuage, où *bougent* les cordons de brume[2] » (DEL 99-100). On ressent une ambiguïté du paysage, qui est lié bien sûr à la pluie mais aussi au mouvement de la voiture. Le mystère tremblant, le nuage, les cordons de brume, tout cela donne une impression flottante. La montée à la verticale exprime aussi une impression de profondeur. En plus du flou, le paysage se montre aussi ruiné, comme l'« épave » l'implique déjà. La voiture passe « les châteaux d'échiquetés,

[1] Béatrice Damammes Gilbert, *La Série énumérative*, Genève, Librairie Droz, 1989, p. 104.
[2] C'est nous qui soulignons.

les cathédrales embusquées, les tours flottantes »(DEL 100). Les mots tels que « déchiquetés », « embusquées » et « flottantes » expriment une déformation du paysage, qui provient à la fois de la pluie et du mouvement de la voiture. Rien n'est précis, ni fixe, ni clair. La précarité et la confusion du paysage produisent quelque chose de troublant et de terrible, qui aboutit à une menace de la mort. Ici, on voit que l'auteur fait coïncider l'atmosphère pluvieuse, le mouvement propre de la voiture et la qualité du paysage pour construire une sémantique assez concordante.

En plus de l'automobile, l'autobus joue aussi un rôle important pour les premiers personnages lecléziens, qui préfèrent le prendre pour aller au loin. L'autobus avance sur une terre étendue, vers l'horizon. Le passager a une perspective distinctive de celle du marcheur. On juxtapose ici l'expérience de Besson et celle de Hogan et on les compare pour circonscrire le paysage vu à travers la vitre. À la fin du récit *Le Déluge* Besson prend un autobus « pour faire un petit voyage, pour quitter cette ville infernale » (DEL 231). Au début *du Livre des fuites*, Hogan, quand il décide de fuir, prend aussi un autobus pour quitter la ville. A travers ces deux voyages, l'auteur décrit avec détail comment les personnages regardent le paysage à travers la vitre et comment le paysage surgit quand on avance à une grande vitesse. En présentant le changement de la vision, l'auteur dévoile une curiosité de ses personnages et leur désir pour le lointain et la marginalité.

Il faut tout d'abord avoir un autobus qui est bien un produit moderne. On ne peut pas négliger l'admiration des personnages pour l'autobus. A leurs yeux, cette machine est quelque chose de magnifique. On voit un émerveillement devant la création moderne. Cela souligne l'état général des citadins dans la société moderne.

L'autobus part du centre-ville vers une campagne, elle devient en ce sens un moyen qui communique deux catégories de l'espace et du paysage. Si la marche apporte en général un paysage homogène, soit un paysage urbain, soit un paysage naturel, à cause de sa vitesse limitée, le roulement de l'autobus apporte un paysage hétérogène, il présente mieux un changement du paysage. La vitesse de l'autobus décide une étendue plus vaste du paysage, elle renforce la distance de l'espace ainsi le contraste entre des paysages différents.

La transition du paysage urbain à un paysage naturel est mise en évidence dans les expériences de Besson et de Hogan. Au fur et à mesure que l'autobus avance, la vue devant Hogan change : « dehors, la place se mit à avancer, doucement d'abord, faisant défiler le trottoir […] puis la place tourna sur elle-même, montrant des arbres, un kiosque à journaux, une rue, des maisons aux fenêtres noires » (LF 44). L'auteur décrit le mouvement du paysage pour impliquer le

mouvement de l'autobus. « La ville reculait, de plus en plus vite » (LF 44), « maison après maison, elle se perdait vers l'arrière, entassant pêle-mêle les murs beiges, les fenêtres aux vitres obscures, les restaurants, les places, les églises, les carapaces des voitures » (LF 45). On voit ici une description énumérative, similaire à celle dans la marche. C'est la liste des lieux, points sur le fil du paysage. Cela correspond à l'expérience de tout mouvement sur la terre. Le changement ou la rupture de l'espace se présente peu à peu : « l'herbe commença à apparaître entre les maisons, et les arbres se multiplièrent. Le soleil brillait au-dessus de l'horizon, et la route était dure » (DEL 233). La création artificielle est remplacée par la création de la nature. L'énumération des lieux fait place à une description plus vivante et plus lyrique. On ressent une ouverture de l'espace et une évolution du paysage. L'autobus déplace le personnage d'un espace à un autre, d'un paysage à un autre. Cette transition du paysage se projetterait à une transgression psychologique.

L'homme est aussi mobile que l'autobus, il se déplace avec l'autobus dans l'espace, pourtant, en même temps, il est immobile. Cet état spécial suscite des illusions. L'auteur met en relief le mouvement du paysage, au lieu de parler du mouvement machinal. Cette description inverse fait ressortir l'animation et la vivacité du paysage, qui sont presque absentes dans l'expérience de la marche ou de la navigation. Au dehors, « tout fuyait vers la caverne brumeuse, loin, très loin » (LF 45), tout est « tombé dans une fosse profonde », tout s'amoncelle « dans l'immense dépotoir » (LF 45). Pour l'homme dans l'autobus, ce qui compte, ce n'est pas le roulement de la voiture, mais la fuite du paysage et la fuite de l'horizon. Cela est différent du cas du marcheur. Quand l'écrivain décrit le paysage pris dans la marche, il souligne le mouvement du regardant et l'état fixe du regardé. Quant à l'expérience de la navigation, verra-t-on, le navire et le paysage semblent rester tous les deux immobiles et inchangeables, à cause de l'immensité et de l'absence de tout repère sur la mer. Une certaine « immobilité » du passager dans l'autobus contraste avec les flux mobiles du paysage en dehors. Cela crée une impression intéressante. On est le « prisonnier(s) à l'intérieur de la carlingue de tôle, détaché de la terre peut-être » (LF 45), « on était pris dans le calme du mouvement, on marchait sans bouger » (DEL 235). Dans ce sens, il semble que l'homme en autobus soit un homme dans un hall du cinéma et que des paysages lui apparaissent comme des diapositives qui changent sans cesse. Hogan devant la fenêtre de la voiture considère des paysages du dehors comme « des séries de photographies qui voltigeaient en arrière, qui étaient emportées par le vent » (LF 46). La vitre encadre des paysages pour les transformer en des photographies, tandis que le mouvement relie des photos qui alternent pour constituer un fil du paysage. Tout cela souligne une certaine passivité et une immobilité du regardant, qui ne fait que recevoir le paysage.

Quand on marche ou quand on est sur un navire, on regarde le paysage sur un seul plan, plus ou moins fixe, immobile et apaisant. Quand on est en autobus, on regarde le paysage constitué par deux plans. Grâce au mouvement, le paysage proche et le paysage au loin surgissent simultanément dans un même cadre mais d'une façon différente. Le paysage proche apparaît et disparaît très rapidement, tandis que le paysage lointain apparaît lentement, il reste pour un moment devant les yeux du passager. Certes, le paysage au dehors change sans cesse ; sur le premier plan, le paysage change promptement, sur le grand plan, le paysage change doucement. C'est justement la superposition et l'enchaînement de ces deux plans qui rendent le paysage vu à travers la vitre intéressant et vivant. C'est une expérience très banale pour un homme moderne, pourtant elle suscite l'émerveillement des personnages lecléziens. Cela implique en effet un état intérieur ou un caractère spécial des premiers personnages lecléziens.

Besson regarde sans cesse le paysage passé, « qui défilait, très vite au premier plan, lentement, presque immobile, et peut-être même animé d'un mouvement inverse dans le lointain » (DEL 234). Le proche et le lointain, la rapidité et la lenteur, la mobilité et l'immobilité, ces contrastes se réunissent sur un même paysage encadré par la vitre en mouvement. Un tel enchevêtrement des plans attire les personnages lecléziens. Hogan en autobus prend conscience que le paysage au dehors se passe « à la fois très vite et très lentement » (LF 51), que « tout ne bougeait à la même vitesse » (LF 50). Avec l'apparition différente du paysage sur les deux plans, l'écrivain présente aussi différemment le paysage. Pour le paysage du premier plan, soit le paysage proche, l'écrivain choisit d'énumérer simplement les images assemblées, tout en leur rendant des qualités simples :

> Il y avait des terrains vagues, entre des palissades de bois, […] il y avait des tertres et des monticules, des alignements de villas basses gardées par des roquets. Des immeubles tout neufs, […] des roulottes de romanichels, des toits hérissés d'antennes, des poteaux télégraphiques, […] il y avait des jardins portagers, des bicyclettes abandonnées à la rouille, des camions en stationnement, des cimetières, des postes à essence […] un grand mur de briques […] une épicerie, un café […]. (DEL 234)

Ce paysage du premier plan semble simple, morcelé et découpé. On y ressent une certaine fugacité qui correspond à la grande vitesse de l'autobus. Cette fugacité n'efface pourtant pas l'existence plus ou moins complète du paysage. Il ne manque pas d'une épaisseur ni d'un étalement. Le paysage proche recule à grande vitesse le long de la vitre, « s'enchevêtrant, fuyant vers l'arrière en multipliant les lignes et les angles » (DEL 234). La fuite rapide du paysage sur le premier plan ne permet pas d'attraper le détail du paysage. Ce qui reste dans le regard, c'est ainsi des portraits généraux et ambigus. C'est ainsi que la présentation du paysage par les mots

est liée étroitement à la façon de l'apparition du paysage et qu'elle est conforme à la qualité du paysage. On voit aussi une présentation similaire du paysage proche sous le regard de Hogan :

> Il y avait d'abord, […] les talus qui *bondissaient* si vite […] les poteaux de ciment aussi […] les fils télégraphiques très courts […] ensuite, les maisons, les champs, les murailles. […] face blanche, face rouge, tas de pierres, arbre, […] les cimes des arbres *s'agitaient*, *tra înaient*, *faisant scintiller* leurs petits feuilles. Parfois une branche, plus haute que les autres, traversait dress ée vers le ciel, et on aurait dit un bras de noy é.[1] (LF 50)

Toujours une énumération qui ne manque pourtant d'aucun intérêt. La simplicité du paysage s'attache au regard fugace. Les verbes en italique qu'on souligne font ressortir la fuite rapide et l'agitation du paysage proche. Par rapport à la mobilité rapide du paysage proche, le paysage lointain se présente plutôt immobile. Il apparaît lentement, il demeure étendu, clair et stable. Le paysage du grand plan ressemble à celui qu'on prend en marchant. Voici ce que voit Besson sur le gros plan :

> Au loin, derrière les plans ambulants des maisons et les troncs des arbres, on voyait les collines qui flottaient, bleues, gonflées. De l'autre côté de la route, la surface de la mer tournoyait sur elle-même comme un disque. Et là-bas, quelque part vers l'avant, le but se précisait vaguement. Les montagnes se dressaient, les caps étaient étendus dans l'eau, et un léger nuage ratatiné ne bougeait pas. (DEL 234)

Rien n'est sautillant ni fugitif. Tout s'organise en ordre. Les niveaux sont clairs : le ciel, la colline et la mer. Les qualités du paysage sont aussi plus minutieuses. Puisque le paysage lointain se déplace très lentement, on a le temps de le reconnaître et de le retenir. Hogan prête aussi une attention au paysage lointain qui est tout différent du paysage proche :

> Encore plus loin, les collines immobiles, avec les cubes des maisons, les taches des champs. A partir de là, le paysage n'était plus immobile : il reculait. Enormes blocs de montagnes, falaises, citernes de la mer, caps, îles noires. Leur lent mouvement tordait la terre, déchirait les forêts et les promontoires. Enfin, au-dessus, dans le ciel, les nuages se métamorphosaient sur place, s'unissant et se quittant. (LF 50)

Le paysage lointain est plus étendu, il est aussi plus naturel, il disparaît très doucement, comme s'il était immobile. On voit les niveaux distincts dans le paysage : le ciel, la montagne et la mer. Le lointain signifie un paysage plus vaste, plus ouvert et plus libre. Tout se ralentit et se fixe. Quand le paysage proche se présente par une accélération, le paysage loin se présente par un ralentissement. Ces deux états du paysage se concentrent sur un même cadre pour donner une impression extraordinaire. Ce qui compte ici, c'est que l'écrivain coïncide le style de la description à la manière de voir pour construire la qualité propre du paysage. Ici on pense naturellement à une vue cinématographique. L'apparition fugitive, l'effacement brusque ou un saisissant arrêt sur une image en contrepoint d'une instabilité générale – « mouvements échevelés du paysage » traduits par la vitesse de l'autobus – expriment un « transfert de

[1] C'est nous qui soulignons.

perception qui anime le paysage autour du véhicule », ils doivent « aux procédés cinématographiques »[1].

Chaque moment, les deux plans apparaissent simultanément sous le regard du personnage. A la rapidité du paysage proche, correspond la douceur du paysage lointain, à la fugacité correspond la clarté. D'où se produit une allure syncopée qui réunit le ralentissement et l'accélération. Hogan en regardant par la vitre le sent dans son corps : « Tout cela donnait le vertige. Tous ces mouvements superposés, détruisant ainsi le paysage, étaient lourds, douloureux, tragiques, ils emplissaient les yeux et créaient des remous dans les entrailles. » (LF 50-51) Le mouvement de l'autobus fragmente le paysage, tandis que le mouvement du paysage crève le corps du regardant, il ébranle sa sensation et son sentiment. Dans la marche, tout apparaît lentement, on ne ressent pas la disparition du paysage. Avec le roulement de l'autobus, le paysage surgit et disparaît d'une manière rapide, il est éphémère. On se rappelle les flots de vagues qui affluent sans cesse vers le rivage et puis se refluent tout de suite. L'épanouissement du paysage est accompagné d'une mort immédiate. C'est ainsi que le personnage semble se trouver entre deux portes : « l'une, par laquelle tout entrait, l'autre, par où tout s'enfuyait. » (LF 49) L'impression d'être immobile du personnage et le « mouvement du paysage » (LF 48) entre les deux « portes » renvoient l'autobus à une maison, qui rappelle encore une certaine claustration du personnage. L'ouverture du paysage et la clôture de l'autobus se contrastent. Elles impliquent toujours une certaine distance du personnage avec le monde.

Pourtant, grâce à la grande vitesse, le passager se sent *traverser* le paysage. En regardant surgir une maison, Hogan se sent entrer dans cette maison ; en regardant un tunnel, il se sent engouffrer à l'intérieur de ce tunnel ; en regardant une plaine immense, il se sent répandu sur l'étendue des champs de terre. Le personnage prend *contact* personnellement avec le paysage, il n'est plus un prisonnier. En effet, le personnage se sent identifié à la voiture propre. Le sentiment d'être immobile est ainsi détruit. Quand le moteur dévore la terre mouvante, Hogan a l'impression de « racler avec son corps les formes de la terre », de « se frotter contre toutes les bosses » et d' « entrer dans tous les creux » (LF 49). Cette identification exprime le désir du personnage de pénétrer le paysage et de s'unir avec lui. Cela est différent de l'expérience de la marche ou de la navigation. En ce sens, pour Le Clézio, il semble que l'homme en marchant ou en navigation est plus libre que l'homme en voiture. On n'a pas l'impression de *traverser* le monde quand on marche et quand on navigue, puisqu'on est *dans* le monde et *dans* le paysage.

[1] Jeanne-Marie Clerc, « Le cinéma et les images modernes dans *Le Procès-verbal* », *Sud*, n°85/86, 1989, p. 54.

Alors que l'automobile semble emprisonner plutôt l'homme du paysage, il sépare comme une maison l'homme du monde réel.

« Le mouvement est la seule conscience » (LF 49). Le mouvement de la voiture change le sentiment d'être du personnage, qui tombe dans une « solitude du mouvement » (LF 52). On n'a plus besoin des mots, on se plonge dans un « mutisme » (LF 51). L'automobile ou l'homme, peu importe ; ce qui importe, c'est leur mouvement, la seule conscience au monde, la seule clé du paysage. Ce qui est impressionnant dans le mouvement de l'automobile, c'est que le paysage défait donne sans cesse des idées aux personnages. Cela aussi est absent dans l'expérience de la marche ou de la navigation. Ainsi Hogan obtient-il « des idées-nuages » et « des idées-fourmis » (LF 51) par les flux du paysage au dehors de la vitre. Pour lui, le paysage en mouvement, « c'était un livre, c'était un journal déployé qui racontait une histoire interminable » (LF 48). D'où vient cette impression fabuleuse ? La conscience du personnage sur le monde est réveillée par des courants violents du paysage en dehors de la vitre ou par l'entrecroisement de la mobilité et de l'immobilité de ces deux plans dans un même cadre. A travers la marche en ville, aucun des personnages se rend compte des idées ou des pensées du monde, il demeure presque toujours indifférent. La grande vitesse de l'automobile, toute différente de la douceur de la marche ou de la navigation, apporte un choc et une sensation violents. L'homme en autobus est obligé de heurter le monde, il y entre et en sort, infiniment. Grâce à ce passage et à cette traversée, l'homme prend des idées du monde. Le paysage devient pour le personnage ce qu'est une page du livre pour un lecteur, une pensée du monde. L'autobus préserve l'homme de sa ville, il l'« irréalise » en même temps qu'il permet de l' « appréhender »[1]. Le monde n'est pas gratuit, puisque le paysage donne toujours des signes à déchiffrer. C'est ainsi que le paysage pris à travers la vitre devient un livre ou un journal. L'autobus emporte l'homme « au-delà de sa condition ordinaire, lui donner l'*espoir* de se changer radicalement en changeant de lieu »[2].

Offrant une nouvelle perspective de voir le paysage, l'automobile peut constituer en même temps un paysage moderne. Le Clézio ne néglige jamais les voitures qui filent sur la rue urbaine ou s'arrêtent au bord de la rue. Il ne cesse de les décrire avec leur carapace éclatante, leur sirène et leur lumière. Les voitures, comme les rues, les fenêtres, les immeubles et les réverbères, font partie du paysage urbain. Les personnages s'intéressent à voir les voitures passer au bord de la

[1] Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 199.
[2] *Ibid*., p. 197.

rue. C'est « le fleuve des automobiles »(TA 128) avec « les flots »(DEL 22) « qui font la chaîne au fond du paysage » (PV 195). Le paysage urbain est souvent lié au paysage fluvial des voitures. « Regarder couler le fleuve de voitures »(GU 200) devient vraiment un divertissement pour les personnages lecléziens. Dans *La Guerre,* le narrateur décrit la passion de Bea pour la file des voitures sur les boulevards. Aux yeux de la jeune fille, ce n'est plus la file des voitures qu'elle voit, mais un fleuve, avec « des vagues de fer et de verre », des « vagues dures luisant au soleil » (GU 203). Il y a « le flot de métal » qui « coulait continuellement, minute après minute, emplissant l'espace de son mouvement régulier, poussant devant lui son troupeau de chromes et de capots, faisant défiler ses milliers de pare-brise et de vitres étincelantes » (GU 202). Les voitures et les rues disparaissent, il n'y reste qu'un « fleuve d'acier », qui avance à la fois vers les deux côtés de la terre et traverse le paysage de part en part. Le paysage du fleuve des voitures se présente étrange. Il s'agit à la fois d'« une coulée de lave brûlante qui miroitait à travers la ville » et d'« un glacier en marche qui charriait ses blocs de neige et ses tonnes de terre et de cailloux » (GU 202). Un paysage chaleureux et froid donne une impression fantastique. Il apparaît irréel et terrible. Cette étrangeté fait ressortir la déformation du paysage moderne et de la vie moderne. En regardant ce fleuve qui « avance continuellement d'un bord à l'autre du monde » (GU 204), Bea ressent un trouble et une perplexité. Elle y découvre une certaine beauté, mais elle ne peut pas comprendre cette beauté, puisque c'est une beauté pleine de violence et de menace. Les personnages de la ville restent toujours à l'extérieur de ce paysage urbain, ils ne peuvent pas s'unir à ce paysage comme les personnages Alexis et Fintan s'unissent au grand fleuve dans la nature. Dans ce cas, on dirait que le paysage de la file des voitures, à la fois beau et terrible, n'est pas si simple qu'on l'imagine. C'est un paysage contradictoire et complexe. On va découvrir que cette ambiguïté du paysage fluvial des voitures est inhérente au paysage urbain et moderne[1], à la fois « beau » et « horrible ».

Il faut noter que, quand les files des voitures deviennent un paysage pour les personnages lecléziens, l'écrivain préfère toujours le comparer à un paysage fluvial. Cette description comparative ou métaphorique traverse les œuvres de la ville. Elle crée une impression illusoire et perplexe. À nos avis, cette écriture souligne d'une part une « paysagisation » de la ville, soit une légitimité du paysage urbain par rapport au paysage naturel ; d'autre part, elle implique peut-être des réminiscences des personnages lecléziens, qui s'attachent à un paysage naturel, ainsi une nostalgie profonde mais indicible. Par ailleurs, une telle description métaphorique occupe une place importante dans le paysage urbain. On va approfondir notre analyse dans le chapitre suivant. Pour le moment on continue à parler du paysage rapporté par le mouvement.

[1] On va expliquer la caractéristique double du paysage urbain dans le chapitre suivant.

L'automobile s'arrête au bout de la terre, où on s'embarque sur un bateau, dont le mouvement amène le personnage vers un autre paysage et reconstruit la disposition du paysage.

3. Le paysage et la navigation

Habitants de la terre, les personnages lecléziens deviennent les aventuriers de la mer. Pierre Boncenne a indiqué deux itinéraires dans la création leclézienne : « la première parcourt le monde délimité de la ville, travaillé, burinée, ciselé par le modernisme » ; « la seconde décrit l'espace maritime, ouvert, balayé par la lumière »[1]. Le changement de l'itinéraire exprime un changement de l'espace et des paysages. On voit une démarche tournée peu à peu vers l'harmonie originaire de la nature et du cosmos. La marche et le roulement de l'automobile s'attachent à un paysage terrestre, alors que la dérive du bateau consiste en un paysage aquatique : paysage fluvial et paysage océanique. De plus, le mouvement du bateau ou du navire est aussi différent de celui de la marche et du roulement. L'homme sur le bateau ou sur le navire voit d'une autre façon que l'homme en marchant et en roulement. Ainsi la disposition du paysage se montre différente.

Les personnages lecléziens à bord du bateau semblent être conscients du paysage, puisqu'ils préfèrent rester sur le pont ou sur la passerelle pour laisser traîner leur regard. On voit Alexis demeurer presque toujours à la poupe, à la proue, à l'échelle, ou passer sa tête par l'écoutille ouverte, même dans la nuit, il se couche sur le pont pour se plonger tout à fait dans l'air libre. C'est le même cas pour Fintan et Maou, qui aiment s'appuyer sur le bois de la lisse du navire pour regarder le sillage, le ciel et l'horizon. Les personnages regardant en navire, différents de ceux qui marchent en ville et de ceux qui voient en automobile, n'apparaissent plus indifférents. Ils sont touchés par le paysage de l'eau, ils peuvent comprendre la beauté du paysage et atteindre même une force du cosmos.

Il faut tout d'abord parler des bateaux lecléziens. Il y a autant de bateaux dans les œuvres lecléziennes, anonymes ou nommés : la barque, la pirogue, le cargo, le navire… Il y a surtout de grands vaisseaux avec des noms mystérieux : Le *Zeta* qui conduit Alexis vers Rodrigues ; le *Surabaya,* « un navire de trois cents tonneaux, déjà vieux »(O 13) qui part pour Onitsha ; l'*Ava* qui navigue vers l'île de Maurice et le *Sette Fratelli* du port d'Alon qui emmène Esther à son pays rêvé. Pour l'écrivain, le navire se lie à l'arche d'*Argo,* il peut amener ses personnages à un nouveau pays. Le navire sur la mer apporte un paysage presque éternel, tandis que le navire qui ne bouge pas devient l'épave, qui confond avec le paysage aquatique ou ruiné, comme l'épave

[1] Pierre Boncenne, « Le Clézio au Nouveau-Mexique », « Le Clézio s'explique », *Lire*, avril, n°32, 1978, pp. 22- 49.

du *George Shotton* dans le récit d'*Onitsha*, qui est enlisée dans le sable, recouverte d'arbre et mêlée à l'île. L'épave comme un paysage en ruines est significative pour Le Clézio, puisqu'elle rappelle les souvenirs du passé. Mais c'est le navire sur la mer qui peut apporter un paysage extatique et libre, tout différent des paysages qu'on a parlé plus haut.

Le navire offre un nouveau point d'observation sur le monde et sur le paysage. Son mouvement sur l'eau influence aussi l'apparition du paysage. Pareil aux îles flottantes, le navire est un monde plus ou moins clos, c'est une terre ouverte d'observation au milieu de la mer, d'où on pourrait voir tout ce qui est alentour. On a une vue rayonnante et complète du navire. Cela est différent de celle qu'on a en marchant ou en auto, qui se montre plutôt linéaire ou latéral et qui se limite sur un seul côté et se concentre sur un seul fil. Au contraire, la vue sur le navire s'élargit et elle s'étend autant que possible.

Il y a surtout le balancement lent du navire, qui apporte une expérience exceptionnelle du paysage. Si le roulement de l'auto déforme le paysage, le mouvement du navire *balance* le paysage. Fintan sur le navire voit le ciel « se balancer lentement devant le mât du navire, et jamais aucune étoile ne s'en détachait. » (O 24), tandis qu'Alexis voit que « le ciel bascule entre les deux mâts, les constellations tournent, s'arrêtent un instant, puis retombent. » (CO 121) Le mouvement du navire berce le ciel et les étoiles pour créer un paysage tournant, qui nous rappelle peut-être le ciel étoilé de Van Gogh. Un tel paysage du ciel étoilé vu du navire en glissement se distingue de celui vu de la terre immobile. Le balancement est favorable à la rêverie du paysage et au repos du cœur. Ainsi que le paysage vu du navire s'attache presque toujours à un bien-être.

Quand on est sur un navire en mouvement, c'est comme si on était suspendu entre le ciel et la mer, il n'y a que le vide. Quand Fintan regarde sur le pont, « le vide de l'océan et du ciel montait dans ses yeux » (O 19). Rien ne peut empêcher le regard de s'étendre, rien ne peut séparer l'homme regardant du ciel total ou de l'horizon infini. Cela donne l'impression de l'immensité du paysage de la mer. On se plonge dans un rêve, puisque le ciel et la mer se ressemblent. La « mer transparente » est « pareille au ciel » (CO 134), on glisse sur la mer comme au milieu du ciel. Alexis sur le *Zeta* se rend compte de la différence entre le paysage vu de la terre et celui vu du navire *:* « sur terre, le ciel est mangé par les arbres, par les collines, terni par cette brume impalpable comme une haleine qui sort des ruisseaux, des champs d'herbe, des bouches des puits. Le ciel est lointain, on le voit comme à travers une fenêtre. Mais ici, au centre de la mer, il n'y a pas de limites à la nuit. » (CO 120) Le vide et l'infini entre le ciel et la mer apportent un paysage plus ample et plus immense que jamais, en laissant un espace à l'imagination de

l'homme. Ils conduisent aussi l'homme à un rapprochement avec le monde, ou un retour au monde.

En parlant du paysage sur la mer, on n'oublie jamais de grands écrivains comme Chateaubriand, Hugo ou Loti, sous la plume desquels on voit souvent un paysage océanique magnifique, plein d'histoires, de mythes et de légendes, qui se projette souvent sur les visions métaphysiques, fantastiques, psychologiques et symboliques. Chez ces écrivains, le paysage océanique se rattache en général à une couleur exotique, à une grandeur humaine et à un amour passionnant. Sur le navire de Le Clézio on voit néanmoins tout un autre paysage de la mer, qui manque d'une tension dramatique et d'une beauté exotique. Ce qui domine le paysage de la mer chez Le Clézio, c'est la simplicité, la pureté et la force primitive. Dans une certaine mesure, la mer leclézienne ressemble beaucoup au désert, où on ne voit que le ciel, le sable et l'horizon infini. La nudité du paysage désert correspond à la pureté du paysage océanique.

Sur le navire, l'agitation des vagues près de la coque contraste avec l'étendue presque immobile au loin. L'espace océanique est tout différent de l'espace terrestre. Quand on marche sur la terre, on a des repères. Il y a toujours de nouvelles choses, de nouveaux objets et de nouveaux paysages qui vont apparaître. On y ressent réellement un changement des lieux et des paysages. Pourtant sur la mer, il n'y a plus de repère. Il y a partout la même eau, le même ciel et le même horizon. Quand on regarde sur le navire, « il n'y a que l'eau profonde, imprégnée de lumière, et le ciel où les nuages semblent immobiles, légères fumées nées de l'horizon. » (CO 113) Partout on voit « simplement la folie de ce ciel bleu, de cette mer qui donne le vertige, du vent qui emplit les oreilles » (CO 157). Par rapport à cette route statique en apparence, le navire, bien qu'il avance, semble toujours immobile. L'impression du mouvement devient ainsi très faible grâce à l'étendue invariable. Ainsi le paysage semble-t-il rester toujours le même. Il y a une certaine in-différence dans ce paysage sur la mer. Tout est « immobile comme le ciel », « avec seulement cette mer dure, l'air qui bougeait à la vitesse du navire, le cheminement du soleil sur les plaques de tôle » (O 24). L'immobilité illusoire du navire et du paysage donne un sentiment spécial sur l'espace et sur le temps. Il semble que tout soit si lent et si long qu'on entre dans un infini.

Il n'y a pas d'agitation. Tout ce paysage se forme autour des éléments limites. Quand Alexis prend son premier voyage sur la mer, il retient déjà ce paysage extraordinaire : « je ne vois rien d'autre, je ne pense à rien d'autre : la mer profonde, bleu, l'horizon qui bouge, le goût de la mer, le vent. » (CO 50) Le voyage vers Rodrigues lui semble une continuation de son premier voyage sur la mer et le paysage demeure ainsi presque le même : « Sans rien d'autre à voir que le bleu

de la mer et du ciel, et les nuages qui font glisser leur ombre sur les vagues ». (CO 157) Quand il est à bord du navire, il est « occupé à regarder la mer et le ciel, chaque creux d'ombre entre les vagues, et les lèvres du sillage qui s'écartent » (CO 115). Ce qui est répétitif et permanent dans le paysage pris sur le navire, c'est ainsi le ciel, la lumière, le vent, l'eau et l'horizon, dépouillés de tout adjectif ou qualifiés par de mêmes adjectifs. C'est cette simplicité et cette pureté que l'écrivain met en relief toujours dans ses œuvres. On se souvient que le paysage qu'on prend en marchant ou en autobus est toujours varié. L'abondance et l'alternance des choses frappent sans cesse le personnage. Sur la grande mer, ce qu'on voit se présente plutôt « monotone ». Il n'y a pas de changement ni de variété. Le paysage semble statique et immobile. La simplicité et la pureté créent néanmoins une force violente qui projette facilement le personnage à la rêverie.

Il y a avant tout un paysage de l'eau, qui constitue la vue fondamentale du navire. Alexis en parle ainsi : « aussi loin que je puisse voir, il n'y a que cela : la mer, les vallées profondes entre les vagues, l'écume sur les crêtes » (CO 112). Les sillages et les fleurs des vagues attirent sans cesse les personnages, ils sont liés au mouvement du navire, ils apportent aussi une certaine vivacité à ce paysage qui reste toujours le même. « Il n'y a que les vagues, accourant vers nous, pareilles à des bêtes, tête dressée, crête étincelante, puis cognant la coque du navire et se glissant sous elle. En me retournant, je les vois fuir, à peine marquées par le tranchet de la quille, vers l'autre bout du monde. » (CO 114) Les vagues brisent la monotonie du paysage. Les bruits des vagues font ressortir le silence de la mer. Particulièrement, le va-et-vient des vagues provoque aussi celui des souvenirs et des pensées. Les flux de l'eau s'associent pour les personnages aux flux du temps et aux flux des idées. Alexis en écoutant le bruit des vagues sent que les pensées « se heurter » en lui, « suivant le rythme des vagues » (CO 114) ; Fintan en écoutant le craquement du navire se souvient de sa vie passée. Les souvenirs sont emportés par les vagues et hachés dans les sillages. Il existe une concordance entre le paysage extérieur et le paysage intérieur. Le spectacle des vagues qui avancent et se refont à la même place implique aussi une certaine immobilité du temps, qui correspond à l'immobilité de l'espace et à l'uniformité du paysage.

Sur l'eau infinie et la mer étendue, c'est la lumière aveuglante, pareille aussi aux flots d'eau, qui coule du ciel pour se répandre sur l'eau et puis retourner dans l'air. La lumière brûlante dans la journée et la lumière tiède des étoiles dans la nuit, toutes deux font ressortir le paysage sur la mer, qui devient plus vivant et plus charmant. La lumière fait étinceler les sillages, en jouant avec l'eau, elle crée des paysages magnifiques, comme des peintures impressionnistes, où les couleurs s'estompent. C'est le jeu entre la lumière et l'eau qui intéresse l'écrivain. Tout d'abord,

« il y a le bleu de la mer surtout, ce bleu profond et sombre, puissant, plein d'étincelles. » (CO 113) Quand on s'approche de l'eau qui s'étincelle sous le soleil, on voit changer la couleur. Alexis voit sur la pirogue « l'eau profonde » « d'un bleu qui donne le vertige » (CO 51). Avec la brûlure du soleil, « peu à peu, devant l'étrave, la couleur s'éclaire. On voit des reflets verts, des nuages d'or. » (CO 51) Du bleu, du vert et de l'or, l'eau joue avec la lumière pour créer une mer fabuleuse. La lumière va et vient entre le ciel et la mer, elle tombe du ciel pour entrer dans l'eau, puis elle jaillir de l'eau, du fond océanique, comme s'il y avait un soleil sous la mer, c'est « une lumière aveuglante qui enivre » (CO 52). Le paysage leclézien vu du navire est « plein de lumière » (CO 52). Sur le *Zeta* vers Rodrigues, Alexis prête aussi une attention au jeu entre la lumière et l'eau. Le soleil brûle tout, « il a allumé ses étincelles à la crête des vagues, dessinant des arcs-en-ciel dans les embruns » (CO 117). La lumière vient à la fois du ciel et de la mer, « du plus profond de sa couleur » (CO 117), « le ciel est clair, presque sans couleur » (CO 117), Alexis tombe dans un « vertige » (CO 117). Mais c'est au moment du crépuscule que le ciel et la mer sont extraordinaires. Le soleil descendant donne toutes les couleurs. « Lentement le soleil descend vers l'horizon, illuminant les crêtes des vagues, ouvrant des vallées d'ombre. Comme la lumière décline et se teinte d'or, les mouvements de la mer se ralentissent », la mer « d'où la lumière ne sort plus » « a pris une couleur violette » (CO 117) Sur le *Surabaya* Fintan voit pour la première fois le rayon vert, une lumière magique, un miracle. On ne rate jamais sur le navire ce moment où « le ciel se voilait, les crépuscules sont jaunes. » (O 31-32). Le jeu entre la lumière et l'eau crée un paysage merveilleux, qui apparaît à la fois réel et onirique. Grâce aux points lumineux, on ressent un certain impressionnisme dans ces paysages.

En plus de l'eau et de la lumière, le paysage du large s'attache presque toujours à l'horizon, qui lie le ciel vide et l'eau étendue. On a déjà dit que l'horizon se présente comme une qualité inhérente du paysage immense de Le Clézio[1]. Les personnages sur la mer préfèrent scruter l'horizon. En voyage vers Rodrigues, cette ligne attire sans cesse Alexis. Le navire flotte lentement et « l'horizon est immobile, coupant » (CO 157), « mince filet de boue perdu dans l'immensité bleue » (CO 115). Fintan sur *le Surabaya* voit avec passion l'horizon où s'accrochent les îles et les pays inconnus. L'horizon signifie le désir pour un pays rêvé : l'île du trésor pour Alexis, l'Afrique pour Fintan, l'île de Maurice pour Léon. Mais on ne peut jamais atteindre l'horizon, ainsi, cette ligne symbolise une certaine hallucination à venir.

[1] Voir la première partie, chapitre 1, « paysage de frontières ».

Le navire sur la mer est enveloppé par un paysage simple où les vagues vont et viennent sans cesse, les lumières alternent toujours et l'horizon encercle l'homme à chaque moment. L'abondance et la violence des éléments naturels constituent un paysage éternel. Alexis en navire se rend compte que sur la mer « le vent ne vieillit pas, la mer n'a pas d'âge. Le soleil, le ciel sont éternels. » (CO 157) Le paysage de la mer, quand il est pris sur le navire, est « à la fois différent et toujours le même » (O 47). Le temps devient aussi plus lent et plus long. L'éternité du paysage renvoie à une éternité du temps. « Chaque jour est semblable à l'autre, chaque nuit se recommence. » (CO 148) Cette ressemblance des jours et des nuits plonge les personnages dans un temps infini. D'après Fintan, c'est « à cause de la lumière de l'été » ou « de l'horizon si loin » que les jours sont si longs. Quand on regarde le paysage par la fenêtre, ou en marchant, ou à travers la vitre, on ne cesse pas de ressentir le découlement du temps. Pourtant, quand on regarde sur un navire au milieu de la mer, le temps semble s'arrêter, puisque tout reste le même. Le vide de l'espace renforce aussi la longueur et la lenteur du temps. Une journée y est « pareille à des mois, à des années » (CO 54), elle dure toujours. Alexis change aussi son idée du temps quand il contemple l'eau, le ciel et l'horizon :

> […] c'est un temps très long, des jours sans nombre, et pourtant tout cela me semble aussi très fugitif. C'est une seule interminable journée que j'ai commencé quand je suis monté sur le *Zeta*, une journée pareille à la mer, où la lumière des étoiles les remplace celle du soleil, mais où le vent ne cesse pas de souffler, ni les vagues d'avancer, ni l'horizon d'encercler le navire. (CO 129)

« Une journée pareille à la mer » ! Le temps invisible et insaisissable devient pourtant un paysage propre à la mer, à la fois long et fugitif. La mer infinie abolit toutes les limites du temps et de l'espace. Alexis, en regardant le paysage de la mer, pense que « peut-être qu'on n'a plus ni raison, ni temps, ni lieu. » (CO 148) Dans l'éternité du paysage et l'infini du temps se cache le destin de l'homme, qui « est marqué dans la mer, sur l'écume des vagues, dans le ciel du jour, dans le dessin immuable des constellations » (CO 162). Traversant ce paysage éternel, on peut « vaincre la destinée » (CO 124). Il y des gens qui connaissent leur destin dans les combats, dans la gloire de l'amour ou dans la mort. Les personnages lecléziens arrivent à reconnaître leur destin par le voyage sur la mer, par la contemplation sur le navire et par la violence du paysage infini. Sur le pont du navire, Alexis comprend enfin que « l'avenir c'est la mer, le vent, le ciel, la lumière » (CO 132). L'avenir se trouve dans la pureté et l'éternité du paysage. Ainsi le paysage ouvre-t-il une nouvelle voie aux personnages lecléziens.

Conclusion du chapitre

Dans les œuvres lecléziennes, le paysage se présente souvent à travers le mouvement du personnage : marcher à pied, rouler en automobile et naviguer sur le bateau. Les mouvements s'attachent en général aux espaces différents. Leurs rythmes créent les perspectives différentes.

Regardant la création leclézienne dans l'ensemble, on découvre que sa première création (la création sur la ville) est dominée par la marche et le roulement de l'auto, tandis que la création à partir des années 80 est dominée par la marche et la navigation. Pour un personnage donné, tel que Besson ou Alexis, il marche souvent au début, puis il prend l'autobus et enfin il s'embarque sur le navire. On y voit ainsi un changement de l'espace et une évolution intérieure des personnages. Quand on marche, on n'est pas très loin de sa chambre, ce qu'on voit, c'est surtout le paysage quotidien de la vie, un paysage banal et bruyant de la ville ; quand on prend l'autobus, on va un peu loin, en quittant le centre-ville, on passe par la banlieue pour arriver aux campagnes désertes et même au bord de la mer, à la limite de la terre ; puis on est sur le navire, s'éloignant de la chambre, du pays, de la terre, on atteint l'autre côté du monde, le bout du monde. De la ville aux campagnes, de la terre à la mer, de l'artifice à la nature, de l'âge moderne à l'âge sauvage, le paysage change à mesure du mouvement. Avec le changement du mouvement et du paysage, le personnage se transforme aussi. Le vertige du mouvement rend les personnages leclézien plus conscients, il leur fait découvrir le monde, le paysage et il leur fait aussi se reconnaître. Le vertige du mouvement est vraiment un vertige de la vie.

La mobilité du personnage décide dans une grande mesure le style de la description ambulatoire du paysage leclézien, soit un «stylo-caméra» ou un procédé cinématographique du «travelling». Le Clézio fait défiler des séries d'images fugitives et contrastées, il adopte l'énumération, le catalogue, l'inventaire… pour présenter les choses indépendamment de toute recherche de signification. Il préfère « «scanner» le monde dans l'immédiate matérialité de ses éléments, capter les images sans discrimination à la manière d'une vidéo de surveillance »[1]. On va éclairer cette question dans la troisième partie.

L'évolution du mouvement est accompagnée d'une évolution de l'espace urbain à l'espace naturel. Le paysage leclézien tend à dépasser la ville pour arriver à la nature. Pourtant le paysage urbain et le paysage naturel ne sont pas totalement séparés ou distincts. Ce serait aussi très naïf de dire que Le Clézio apprécie seulement le paysage naturel tout en critiquant le paysage urbain. Ce serait aussi une pensée trop simple si on considère que le paysage naturel remplace enfin le paysage urbain chez Le Clézio. Il faut réfléchir bien sur le rapport du paysage urbain avec le paysage naturel. On va ouvrir cette question dans le chapitre suivant, afin de comprendre le monde leclézien et sa pensée sur la modernité.

[1] Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du Monde*, Paris, Calliopées, 2008, p. 45.

Chapitre 3

Le paysage :

entre la nature et la modernité

Quand on parle du paysage, on pense du premier coup à la nature. On sait que le paysage naît avec la peinture de paysage, qui se concentre pour longtemps sur la nature. Pourtant au fur et à mesure que les villes se développent, le paysage urbain est peu à peu reconnu, surtout par les artistes et les écrivains. Ainsi voit-on tout d'abord chez le poète Baudelaire le paysage de Paris avec l'ombre de la modernité : un paysage recentré, où les clochers, les tuyaux et l'atelier se mettent sous le ciel de l'éternité. Le paysage moderne de Baudelaire intègre bien le nouveau à l'ancien, mais il prédit un détournement fatal de la nature vers la ville et vers la modernité. Depuis les années 60, c'est un paysage moderne ou surmoderne qui domine la ville. Le paysage leclézien connaît une évolution inverse : c'est le paysage urbain qui domine ses premières œuvres, même s'il n'y manque jamais d'éléments naturels ; et puis, l'écrivain se tourne peu à peu vers la grande nature pour plonger presque tout l'espace du récit dans un paysage naturel et sauvage. Cela dit, il existe dès le début une relation et une tension entre le paysage urbain et le paysage naturel dans la création leclézienne. Leur existence n'est pas séparée mais plutôt unie. Ces deux paysages reflètent bien sûr des visions différentes, ils s'opposent le plus souvent, pourtant ce n'est pas une opposition si simple qu'on l'imagine. On verra que même quand l'écrivain décrit le paysage urbain, il ne cesse pas d'évoquer les souvenirs et les pensées sur le paysage naturel. Sa description de la ville nous rappelle souvent la nature. Quant au paysage naturel, même dans les œuvres où le paysage urbain semble dominant, on voit toujours ses ombres et ses reflets. A cet égard, on dirait qu'il existe une orientation permanente du paysage leclézien : on retourne à la nature. C'est cette relation entre le paysage urbain et le paysage naturel qui nous intéresse dans ce chapitre. Par ailleurs, il faut aussi connaître et reconnaître la multiplicité des paysages urbains, qui ne sont pas tellement péjoratifs chez Le Clézio et qui peuvent présenter de vrais charmes ou de vraies beautés.

1. *Paysagiser* la ville

La ville, pour bien des écrivains, de Victor Hugo à Michel Butor, se transforme, mais aussi son paysage. « Les villes sont des bibles de pierre. »[1] Pour Hugo, la ville est ainsi un espace profondément lisible. Pour Baudelaire, la ville s'attache à un paysage urbain, morcelé et aggloméré, où dominent des spectacles du quotidien. A l'époque moderne ou postmoderne, il n'est plus possible de considérer la ville comme un livre lisible, mais « une collection de feuilles détachables sans unité d'ensemble »[2]. Réduit aux lumières, aux couleurs et aux bruits, « le paysage urbain est une *impression* – aléatoire, subjective et contingente »[3]. Le paysage urbain devient une forme institutionnalisée, qui touche au fondement de la civilisation moderne. Chez Le Clézio, la ville se présente aussi comme un texte illisible et un espace d'apparence. Le paysage urbain sans profondeur suscite la tentation des personnages lecléziens de l'éloignement, de l'écart et de l'élévation.

L'expression poétique de la ville et de ses réalités quotidiennes est fréquente dans les œuvres contemporaines. Le Clézio comme bien des écrivains modernes fait de la ville « une source d'émotions poétiques » et « un sujet romanesque »[4]. Pour lui, la ville n'est jamais une simple décoration. Elle se transforme comme la nature en paysage sous le regard désirant des personnages. Les sensations et les sentiments incluent la ville dans un certain cadre invisible mais vivant, où tout ce qui se sépare se relie et s'unit pour constituer quelque chose de signifiant, d'esthétique et de métaphysique. Le regard *paysagise* la ville, en y découvrant à la fois la beauté et l'horreur.

1.1. La ville devient un paysage

Les personnages lecléziens sont très sensibles à ce qui les entoure. Ils marchent sans cesse et regardent sans cesse. La ville semble à la fois familière et étrangère à leurs yeux. Les premiers personnages lecléziens paraissent expulsés depuis longtemps du pays naturel. Les montagnes, les collines, les fleuves, la mer, les champs, tout cela leur devient des souvenirs confus et étrangers. Ce qui les hante désormais, c'est un paysage *nouveau*, à la fois beau et troublant.

On voit la *paysagisation* de la ville par la vue de Bea sur un carrefour de la ville. Le regard décide de la naissance du paysage urbain. C'est un regard avec toutes les forces, toutes les passions, tous les rêves, toute la curiosité. Le regard qui ne cesse de contempler le carrefour

---

[1] Victor Hugo, *Paris*, Introduction à *Paris-Guide de l'exposition universelle de 1869*, in *Œuvres Complètes Politique*, Paris, Laffont, 1985, p. 37.

[2] Françoise Chenet-Faugeras, « La ville, « bible de pierre ». Hugo et Baudelaire, lecteurs de la ville », *Lire l'espace*, Jean-Jacques Wunenburger et Jacques Poirier (éd.), Bruxelles, Ousia, 1996, p. 167.

[3] *Idem*.

[4] Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 14.

met en relief un paysage presque « naturel ». Bea regarde le carrefour « comme s'il s'agissait d'un coucher de soleil sur la mer, d'une banquise, d'un champ de blé par-dessus lequel volent des corbeaux, ou de quelque chose de ce genre » (GU 62). Par cette ressemblance, l'existence du carrefour comme un paysage apparaît évidente. Pourtant ce n'est pas un paysage *naturel* mais un paysage fabriqué. Les tourbillons, les surfaces et les signes constituent le paysage présent, qui donne un dépaysement à la jeune fille. D'après Jean-Luc Nancy, le paysage moderne a une puissance *dépaysante* qui « donne à penser l'absence de dieux, de satures ou de nymphes, l'absence des mondes païen et divin, l'absence du prince des livres d'heures et du paysan. »[1] Le carrefour devant Bea est certainement quelque chose sans mythe et sans légende. On n'y voit aucune sacralité. C'est un paysage banal et monotone, bruyant et inquiétant, qui serait incompréhensible et illisible pour la jeune fille. L'auteur ne cesse de rappeler le paysage de la nature pour ressortir ainsi l'étrangeté du présent paysage. Par rapport à ce paysage de carrefour, « la mer ce n'est rien. Personne ne l'a jamais vue. L'infini noir, les forêts, les déserts, cela ne peut exister ». (GU 63) La « négation » de la mer et l'absence des forêts soulignent un monde plutôt artificiel. Le paysage urbain chasse le paysage naturel, il dévore le paysage naturel pour dominer le monde humain.

Si le carrefour est un paysage, c'est surtout parce qu'il ressemble au fleuve aux yeux de la jeune fille. Cette comparaison rend le paysage du carrefour significatif. Toute la description de ce paysage se répand autour de l'image du fleuve et le narrateur répète plusieurs fois cette impression similaire. L'écrivain établit une équivalence totale entre le paysage des rues et le paysage du fleuve. On lit une série des descriptions métaphoriques. Il y a « les quatre fleuves de macadam » (GU 64), sur lesquels souffle le vent, alors que les files de voitures se trouvent comme les courants d'eau. Il y a le « rivage » des fleuves : « des bandes de ciment gris qui bordent la chaussée à environ un pied d'altitude » (GU 64). On voit « les objets immobiles dans le paysage » (GU 64), ce sont « les poteaux d'interdiction de stationner », ils sont « pareils à des arbres ou à des rochers » (GU 65). On voit aussi l' « île » au milieu des fleuves : « cette espèce d'île étrange, long rectangle de ciment qui nage sur la chaussée noire » (GU 65). Par toutes ces analogies et toutes ces comparaisons, le carrefour perd son artifice pour devenir « naturel ».

Ainsi, le paysage de ce carrefour, « c'est mille fois plus beau que la mer, mille fois plus grand, avec des profondeurs insensées, et des éclats de lumière qu'on ne peut pas regarder en face. » (GU 63) L'admiration pour le paysage du carrefour ne serait pas négligée. En général, les critiques font remarquer la laideur ou le dégoût de la ville dans les œuvres lecléziennes. Pourtant,

[1] Jean-Luc Nancy, *Au Fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 112.

d'après nous, le paysage urbain, malgré le chaos, la menace et l'horreur, peut vraiment avoir un charme pour les personnages lecléziens. C'est peut-être grâce à leur regard qui *sait* découvrir la beauté. En fait, l'écrivain lui-même est sensible à la beauté de la ville. Il a avoué ainsi dans un entretien : « quand je regarde les villes, elles me donnent l'idée d'une beauté possible »[1]. Le paysage urbain ne chasse pas la beauté, il n'est pas obligatoirement hideux. Au milieu de la laideur des blocs d'immeubles en ville, pourrait surgir « un paysage de beauté », quand on se promène ; tandis qu'écrire, c'est juste pour faire apparaître ce « mirage » ou bien pour « fixer par les mots cet instant fugitif »[2]. Ainsi, le paysage du carrefour apparaît vraiment comme un paysage de beauté pour Bea. Ainsi on ne peut pas associer Le Clézio à un purisme écologiste qui aspire à un âge d'or impossible. Il faut tenir compte de son goût pour la ville moderne. Pourtant, ce goût n'est pas naïf, puisqu'il ne néglige pas l'aspect obscur du paysage urbain. Pour Bea, le beau paysages du carrefour s'abstrait enfin pour devenir « toutes ces lignes, toutes ces volumes, toutes ces couleurs » (GU 65). Cette réduction implique en effet une incompréhensibilité du paysage, malgré sa beauté sensible. Le « charme » du paysage du carrefour n'efface pas la violence, le danger et l'horrible. Dans le fleuve du carrefour, « tout est extrêmement pur, violent, simple » (GU 65). Il y a aussi « l'imagination, l'espoir, la violence, tous les secrets de la guerre » (GU 64). Beau et paisible aux yeux de la jeune fille, ce paysage se trouve au centre d'« un champ de bataille » (GU 63), il est entouré par des paysages explosifs de la ville guerrière. Comme on le devine au titre du récit : « La Guerre », le paysage du carrefour fait partie du paysage guerrier qui donne partout la menace, le danger et l'excitation. Le Clézio présente une caractéristique plutôt paradoxale du paysage urbain, à la fois séduisant et effrayant. Le paysage du carrefour apparaît de plus en plus troublant et tumultueux pour devenir un paysage du bout du monde :

> Sur la chaussée noire, bombée, naissent des rides imperceptibles. Le ciel, au-dessus des immeubles, se couvre de nuages. Les larges raies jaunes peintes sur le goudron se mettent à étinceler. Les poteaux de fer sont plantés dans le sol, ils dégagent des étoiles d'incompréhension et de douleur. Les plaques d'égouts, les carrés sur le trottoir, toutes les cicatrices, les excréments, les vieux crachats séchés, les mégots se sont multipliés. (GU 68)

Tout le paysage est en train de vibrer, de troubler et d'exploser. On entrevoit une destruction à venir. Il semble que la réalité se déforme sans cesse sous une puissance extraordinaire pour devenir une certaine surréalité. L'agitation dans la description annonce une atmosphère apocalyptique. Bea « ne voit pas le carrefour », « elle voit l'avenir » (GU 68). Le paysage à la fois calme et vibrant se lie ainsi au destin du monde, il devient un signe du monde. Ce paysage,

[1] J.M.G. Le Clézio, *Le Monde*, 24 mai 1969. Cité par Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 21.
[2] Jean-Claude Lamy, « Entretiens avec Le Clézio qui publie *Trois villes saintes et Désert* », *France soir*, 12 août 1980, p. 14. Cité par Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 21.

« il a englouti tous les autres paysages terrestres. Il a englouti des plages immenses devant la mer, des déserts, des falaises grises, des plaines de blé et de maïs. Tout cela a disparu. » (GU 68) Le paysage du carrefour devient une miniature du paysage des métropoles modernes, qui détruit la beauté de la nature et l'habitat poétique de l'homme. La modernité semble renouveler le monde, en apportant quelque chose de nouveau, de brillant et de charmant, mais elle étouffe et détruit le monde par une force machinale, indifférente et froide. Il n'y aura que les bruits, les lumières, les couleurs, les moteurs et les matières. Cette tendance du paysage urbain révèle l'essence de la modernité.

On n'a pas besoin d'indiquer la contemplation de Besson, de Hogan, de Tranquillité, qui transforme vraiment la ville en paysage. La qualité paradoxale du paysage du carrefour appartient aussi à tout le paysage urbain. Ce qui est remarquable, c'est que le paysage du carrefour fait penser au paysage naturel qui disparaît déjà dans la ville moderne. L'auteur écrit ainsi une présence absente du paysage naturel. Cette écriture est distinctive et intéressante par rapport à celle des autres écrivains qui se passionnent aussi pour le paysage urbain.

1.2. Décrire le paysage urbain par un paysage naturel : l'analogie paysagère

Chez Le Clézio, le paysage urbain est généralement constitué par les carrefours, les rues labyrinthiques, les quartiers et les monuments. Les personnages leclézіens le contemplent souvent comme s'ils contemplaient un paysage naturel. L'écrivain décrit le paysage urbain comme un paysage naturel et par un paysage naturel. Cela veut dire qu'il projette des images de la nature dans le paysage urbain, il décrit la ville par des images de la nature. L'analogie entre ces deux paysages est très significative chez Le Clézio. Michel Labbé indique que dans les œuvres de Le Clézio, les paysages sont « juxtaposés en vertu d'une analogie immédiate, envisagés de façon identique en dépit de leur radicale différence d'origine : nature et technologie »[1]. Cela exprime bien un certain enchaînement du paysage urbain et naturel chez Le Clézio. Dans cette analogie on voit non seulement un contraste mais aussi une tension entre la nature et la ville. Il nous faut ainsi repenser le rapport de la ville avec la nature chez l'écrivain, qui fonderait certainement la poétique de son écriture du paysage.

Les personnages marchant en ville se sentent souvent au fond de la mer ou au centre du désert. Ainsi, le paysage urbain rappelle un paysage sous-marin ou un paysage désertique. Cette impression trompeuse rend le paysage urbain moins artificiel et plus poétique, mais en fin de

[1] Michel Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque,* Paris, l'Harmattan, 2000, p. 129.

compte, on verra que cette analogie ne souligne que la rigidité, l'artifice et l'aliénation du paysage de la ville, tout en exprimant une nostalgie ardente de la nature chez les personnages, qui sont des « naufragés » dans les villes mais qui n'oublient jamais leur pays natal : la mer et le désert.

Le Clézio tend à prendre des lieux typiques de la ville pour présenter le paysage urbain. Il s'agit à la fois d'une métaphore, d'une métonymie et d'une synecdoque. Le paysage du carrefour dont on a parlé est une telle miniature du paysage urbain. C'est dans le supermarché qu'on voit une autre miniature, qui ressemble à un paysage du fond de la mer. Quand la jeune fille Tranquillité entre dans le Hyperpolis, elle reconnaît tout de suite ce paysage qui est dominé par la lumière cruelle et féroce. Elle sent qu'« elle était dans un espèce d'aquarium, probablement, loin sous la terre, une caverne d'eau sombre peuplée d'animaux phosphorescents » (GE 59). Sous son regard tout l'intérieur de Hyperpolis devient un monde au fond de la mer, c'est « le paysage sous-marin » (GE 59), qui semble bizarre, irréel et même surréel. Toute la vue de la fille est transfigurée. « Il y avait beaucoup d'êtres inconnus, nouveaux, des coquillages rares couleur de platine, des crabes d'or, des bernard-l'ermite. » (GE 60). On y ressent quelque chose de fantastique. L'auteur abandonne la description du bâtiment pour se concentrer sur le paysage sous-marin. « Les mollusques glissaient sur le fond de vase, très lentement. Les méduses descendaient, en agitant leurs parachutes effilochés. Dans les trous noirs, il y avait des pieuvres avec leurs tentacules enroulés, prêts à fouetter en avant. L'eau était lourde, épaisse, sans courant et sans tourbillons. La lumière la traversait avec peine et par endroits il y avait des poches d'ombres, des taches de vide obscur où tout s'anéantissait comme dans un estomac. » (GE 60) Est-ce que c'est une imagination de la jeune fille ou un rêve enfantin ? Ce changement de la vue dévoile une impression fantasmagorique et une vision surréaliste. On a dit que les personnages lecléziens *savent* voir et qu'ils *savent* voir *autrement*. C'est aussi leur propre manière de voir qui décide de l'existence particulière du paysage urbain. En ce sens, les personnages lecléziens sont ainsi des personnages a-typiques. La jeune fille entend même « les bruits courir dans l'eau » (GE 60). Toute la description met en relief une atmosphère étrange de Hyperpolis, qui exprime un paysage qui donne à la fois le fabuleux et « l'horreur » (GE 60). Le fond de la mer est un monde noir et silencieux, où tout est fermé par une lourdeur et un étouffement. Par la description analogique entre le paysage intérieur de Hyperpolis et le paysage sous-marin, l'auteur montre davantage la déformation et l'étrangeté, le noir et le froid, la tension et l'étouffement. Le paysage urbain semble noyé par l'eau, où on ne peut respirer. Ce n'est pas un paysage pour la vie mais pour la mort. La première impression du charme finit ainsi par un effroi. C'est justement ce que connaît Bea devant le paysage du carrefour.

On voit aussi un tel paysage par l'expérience de Hogan. La ville où il erre ressemble pour lui à « une mer où les vagues avançaient les unes derrière les autres, sans jamais rien changer » (LF 14). Les objets les plus banals en ville comme les trottoirs de ciment, les chaussées de goudron, les arbres debout, les réverbères, les immeubles verticaux, les fenêtres, les magasins pleins d'écritures, deviennent des êtres au fond de la mer, à cause des lumières blanches. « Pareille à une fine pluie de poussière de mica » (LF 16), la lumière pénètre et engloutit le paysage. On avance « comme sur un fond sous-marin, avec, silence épais, bulles bourdes montant des cachettes des solfatares, glissement des nuages de vase, cris des poissons, crissements des oursins, grognements des requins-baleines. Et surtout, la masse de l'eau, invincible, pesant de ses milliers de tonnes. C'était tout à fait cela. » (LF 16) Ici, on découvre un autre élément qui décide de la déformation du paysage urbain : c'est la lumière abondante qui occupe la ville comme si l'eau l'engloutissait. La lumière déréalise le paysage vu pour donner un autre paysage plutôt fantastique, constitué par des ruines des portiques, des cathédrales, des grottes, autour desquels nagent tous les êtres sous-marins. On sait que le paysage de la mer, comme on le verra dans les dernières œuvres lecléziennes, est en effet un paysage presque positif, plein de beauté et de douceur. Pourtant, ici, quand la mer devient un comparé du paysage urbain le comparant, elle montre des qualités péjoratives. L'écrivain inverse le rôle de ses paysages préférés. On n'y voit rien de gai ni de joyeux. L'obscurité et l'horreur, c'est cela qui domine ce paysage sous-marin.

Dans cette transformation, c'est la lumière qui joue le rôle essentiel pour que le paysage urbain devienne un paysage aquatique. La lumière, c'est l'eau du soleil, tandis que l'eau, c'est la lumière de la mer. Ainsi, la lumière submerge la ville comme l'eau dévore le monde, pour créer un paysage aquatique. Pour Bea dans le supermarché ou Hogan dans la ville inconnue, ce sont les lumières blanches qui transforment le paysage urbain en paysage sous-marin, alors que pour Chancelade, c'est aussi grâce aux jeux entre les lumières et les ombres qu'il voit que la ville dans la nuit devient un monde sous-marin : « tout a disparu, presque, et pourtant tout est encore là. On est au fond de la mer, dans les replis de l'océan glacé qui pèse et paralyse. » (TA 185) La lumière et l'ombre font flotter le paysage, elles troublent la perception et créent des impressions ambiguës, comme la vapeur enfouit le paysage. Entre la lumière et l'ombre, les immeubles et les rues perdent leur existence précise, ils ressemblent aux plantes et aux animaux au fond de la mer. On y voit un paysage magique :

> Ces *montagnes* sont des montagnes englouties, fendues d'*abysses* abruptes aux pentes couvertes d'*algues* sombres. Sur le sol de vase qui bouge d'un lent va-et-vient frissonnant, rampent les files d'*animaux* aux corps couverts de verrues et de tentacules. Les *reflets noyés* se répercutent encore, mais si longuement qu'on peut les voir avancer à travers l'espace opaque, retournant sur leur passage des milliers de petits *miroirs* mobiles qui luisent brièvement, d'une

> lueur humide de bave. Il y a des *traînées de bulles*, des traînées sanglantes qui filent vers un but inconnu, disparaissent au fond de l'obscurité. (TA 185)

L'auteur pratique une description plutôt métaphorique. Le noir plus ou moins illuminé se projette à l'eau, les montagnes se lient aux immeubles, les algues signifient peut-être les fils électriques… Le personnage supplante les objets de la ville par les objets du sous-marin pour constituer vraiment un paysage au fond de la mer, qui ressemble à un rêve ou à une illusion. Il y a quelque chose d'enfantin ou de féerique dans ce paysage. C'est comme si on arrivait à un monde merveilleux des contes. Le paysage perd la réalité. Malgré la merveille, le fantastique finit par quelque chose de terrible. Chancelade ressent « un danger qui menace » (TA 185) dans ce paysage sous-marin – c'est aussi l'expérience de Bea et de Tranquillité. La métamorphose du paysage urbain en paysage sous-marin dévoile le visage double de la ville. L'étrangeté n'efface pas une certaine beauté, l'horreur n'expulse pas une certaine attirance. L'écrivain crée ainsi « un fantasme sécurisant » et « régressif » et il donne à voir un « aspect cauchemardesque »[1]. On a raison de dire qu'une telle description exprime un besoin primitif de refuge de l'homme moderne, en soulignant sa solitude dans une ville qui l'expulse.

C'est presque pour la même raison et suivant le même parcours que l'écrivain établit une analogie entre le paysage urbain et le paysage désertique. Dans la scène de la naissance de la ville au début du récit *Le Déluge*, on voit « un paysage donné », « un curieux désert glacial » : « quatre cents mètres carrés de terre bétonnée, structurée en ciment et en poutrelles de fer » (DEL 9). La matière remplace le sable pour constituer un désert artificiel. L'immensité, c'est une qualité commune entre la ville et le désert, mais pour le reste, rien de commun. C'est « un désert plaqué sur le sol vivant, un désert planifiant, souple et revêche à la fois, clos » (DEL 9). C'est un désert qui possède « un système absolu et personnel » (DEL 9). Voici le paysage dévoilé :

> […] mouvement de bicyclette + dédale répercutant les pas de femmes + égout suintant dans sa rainure de macadam + perspective de grilles + […] + air froid bloqué comme une dalle de marbre et trépidation de la pluie artificielle à odeur de polyester », tout cela donne « les mesures exactes », « les mesures à suivre » et « les règles du jeu inhumain. (DEL 10)

On ne voit que l'addition infinie dans cet espace, tout est mécanique, machinal, ainsi tout est froid et sans vie. Produite par les idées des hommes et de leurs plans, la ville est en fait inhumaine. On voit que tous les objets s'y superposent, entre lesquels il faut ajouter des signes plus (+) pour les réunir, pour leur donner quelque relation et quelque unité. Le système de la ville se présente beaucoup plus dur que celui du désert. Avec les matières et les objets la ville

[1] Isa Van Acker, « La fuite ou le voyage mis en question », *Carnets de doute : Variantes romanesques du voyage chez J.-M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 31.

est beaucoup plus pleine que le désert où on ne voit que le ciel et les dunes. Pourtant le plein de la ville multiplie au contraire le désarroi du paysage urbain : « il n'y avait rien dans l'air que la solitude et le vide » (DEL 91), « rien que la sécheresse et l'envers du désert, la dureté cristalline, la transparence opaque, le vide, le vide, le diamant » (DEL 148). Le trop-plein de la ville augmente le vide du paysage. Ce paradoxe exprime l'horreur du paysage urbain. Le désert de la ville est tout différent du désert de la nature. Dans le paysage du désert naturel, malgré la dureté, on peut voir une douceur, une beauté et surtout une liberté. Dans le paysage urbain, on ne voit que la dureté et l'étouffement. Le vide du désert naturel apporte une liberté, tandis que le vide ou le trop-plein de la ville apporte une solitude absolue et une désolation infinie.

La ville est occupée comme le désert par les lumières, les bruits et les mouvements. Pourtant, ce ne sont jamais les lumières charmantes du soleil, les bruits chantants des insectes ou les mouvements vivaces du vent. Ce sont les lumières terribles, les bruits inquiétants et les mouvements mécaniques. Tout cela ne fait qu'augmenter le trouble et le chaos du paysage de la ville. Chancelade regarde la ville de la nuit et il ressent que « c'était le désert, ou quelque chose de ce genre » (TA 189), la ville qu'il habite n'est qu'un « désert noir, désert blanc, désert de verre, profond, immense » (TA 197). A cause des matières artificielles : ciment, goudron, acier, verre, les lumières en ville deviennent beaucoup plus brûlantes et brillantes et elles donnent une chaleur vertigineuse. Cette chaleur n'est plus celle du désert, elle ne fait que menacer, détruire et tuer. Dans ces lumières offensantes, on voit les cubes blancs se resserrer, s'entasser, les immeubles angoissants, les voitures luisantes, qui sont tellement intenses, odieux et horribles. Ce qui est paradoxal, c'est que cette chaleur n'apporte qu'un froid terrible au paysage urbain, où souffle « un vent glacé qui va sans bruit », « vrai vent de pierre » (GE 196), où on voit le ciel « de gelée noir » (GE 196), on voit l' « éclair en boule glacé froid suspendu dans le vide » (GE 196). La ville déserte est bizarrement dominée par un froid extraordinaire. La chaleur de la ville est en fait un froid glacé, comme le trop-plein n'est qu'un vide plus effrayant. Les lumières dans le désert, elles sont aussi brûlantes et dures, elles pénètrent les peaux des hommes, elles sèchent la terre, pourtant, elles donnent en même temps une puissance favorable, qui fait dissiper le froid, le mal et le noir. Ainsi assimilant la ville au désert, l'écrivain renverse l'image du désert et il prend plutôt des aspects péjoratifs du paysage désert : le vide, le froid, le dur et la désolation, tandis que l'ivresse et la liberté dans le paysage désert disparaissent totalement.

Aux yeux des personnages lecléziens, le macadam ressemble au fleuve, la ville sous les lumières électroniques ressemble à l'aquarium, la ville sous le soleil ressemble au désert : en

un mot, tous ces paysages urbains touchent à un paysage naturel. Il semble que l'écrivain essaie de découvrir ce qui reste après l'invasion de la modernité technologique, ou qu'il essaie de retrouver les souvenirs du paysage naturel dans le paysage urbain. La naissance du paysage urbain est dans une certaine mesure une dévoration du paysage naturel. Par ces analogies, l'écrivain cherche sans doute à nous rappeler la situation dangereuse du paysage naturel et la menace qui va détruire la vie humaine. L'homme est tombé dans le piège du paysage moderne :

> La terre est une plaque de goudron, l'eau est de la cellophane, l'air est en nylon. Le soleil brûle au centre du plafond d'isorel, avec sa grosse ampoule […] les faux ciels peints en bleu, les fausses montagnes de duralumin, les fausses étoiles en filaments de verre. Les arbres de caoutchouc oscillent dans le souffle des ventilateurs. Leurs feuilles vertes ne meurent jamais. Dans les corbeilles, les fruits ne peuvent pas pourrir. (GU 31)

La description continue à établir un rapport du paysage urbain aux choses naturelles. En juxtaposant « forêts », « pylônes » et « poteaux télégraphiques », « plages », « nickel » et « goudron », « vagues », « métal »et « verre », « plaines »et « tôle ondulée », l'auteur confond le paysage urbain avec le paysage naturel. L'homme est enveloppé par un paysage factice, perdant son intimité avec la force cosmique, soit une décosmisation moderne. Le paysage urbain est *naturalisé*. Cela ne fait que renforcer une impression d'aliénation. Ces descriptions qui reflètent la dissociation et la séparation de l'homme avec la terre prédominent dans le paysage urbain. Dans ce cas, si les personnages ne cessent de voir dans le paysage urbain des ombres ou des fantômes de la nature, c'est parce que le paysage naturel leur manque. Ces expressions analogiques mettent en relief ainsi une nostalgie de la grande nature, soit une « rêverie terrienne »[1] et une aspiration tellurique. Cette nostalgie fondamentale occupe les premiers personnages leclézïens et elle se trouve comme le point de départ de leur errance ou de leur quête. Cette rêverie continue toujours et elle devient de plus en plus claire dans les œuvres suivantes. On a besoin de se souvenir de ce paysage perdu, partout et à tout moment, pour retenir peut-être une force de la vie en ville. Cette nostalgie implique aussi que les personnages leclézïens restent toujours des enfants de la nature et qu'ils s'enracinent pour toujours dans un pays de la nature. Machines (personnage dans *Les Géants*), tout en regardant la montée et la descente de l'ascenseur, semble voir les vagues sur la mer ou l'écoulement d'un fleuve. Cela lui donne une ivresse inconnue comme s'il était « debout sur un rocher, devant la mer », et qu'il était en train de « voir le flux et le reflux des marées »(GE 148). Il faut relier en effet le paysage urbain et moderne àun paysage naturel, comme se relier àune source de la vie. Rien qu'avec cela on peut se débarrasser de la menace, de l'étouffement et de l'angoisse pour obtenir un repos et une paix. Les personnages leclézïens sont vraiment des errants de la réalité,

[1] Anne-Marie Bonn, *La Rêverie terrienne et l'espace de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1976.

ou plus précisément, ils sont des rêveurs de la vie. Ils savent constituer des illusions fabuleuses pour s'encourager et pour échapper à la détresse. En même temps, cette nostalgie exprime d'une manière claire la passion extraordinaire des personnages pour la nature et pour le paysage naturel. L'écrivain a avoué que même s'il décrit un paysage urbain, c'est toujours aux nuages, aux rivières, aux lumières qu'il pense tout d'abord. Ainsi le rôle du paysage naturel est toujours important dans sa création.

L'abondance du paysage urbain dans la première création leclézienne s'attache presque toujours à une implication et à une reviviscence du paysage naturel, qui semble très implicite et très discrète au début. D'après Marina Salles, les métaphores géologiques ou géographiques qui assimilent les villes aux paysages naturels offrent « à l'imagination des repères concrets » pour apprécier la « démesure » de la ville[1]. Pour nous, une telle description se charge davantage de « résonances poétiques et mythiques » : décrire le paysage moderne par la nature, c'est faire ressortir une nostalgie du paysage naturel et revivre le paysage naturel disparu, tout en cherchant peut-être les mythes enfuis.

Concave et convexe de l'estampe, le paysage urbain et le paysage naturel se font écho et se contraste. Les premiers personnages lecléziens vivent dans une époque post-paysagère, un monde après un incendie ou un déluge. Tout est détruit, pourtant les souvenirs restent. L'écrivain cherche à faire revivre les mémoires de ses personnages, citadins modernes, sur le passé, sur le temps d'un paysage bienveillant, où ils pouvaient vivre paisiblement et poétiquement. « Que tout redevienne comme avant, soleil, air pur, calme, mer, force, beauté » (TA 217) Avec cette nostalgie, les personnages lecléziens se mettent en route en sens inverse, ils n'aspirent jamais au futur, ils remontent le temps et l'espace dans le but de retourner peut-être à l'époque paysagère, où dominent le vrai ciel, la vraie mer et la vraie terre, où on ne voit que le vent, la lumière et l'horizon, où l'homme s'harmonise avec le monde.

De nos jours, chez beaucoup d'écrivains, la ville moderne devient une étendue homogène et isotrope. L'uniformisation et la banalisation du paysage de la ville ne sont pas absentes de la description leclézienne. Pourtant, la ville leclézienne n'est pas toujours homogène. Elle est séparée par des lieux différents, qui s'associent aux paysages différents. Il faut bien distinguer ces lieux pour mieux connaître le paysage urbain de Le Clézio.

[1] Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne », op. cit.*, p. 34.

2. Les lieux et les non-lieux : paysages, lieux et espaces

Pour bien des critiques, la ville leclézienne n'évoque que « la cruauté », « l'insensibilité » et « la mort ». Elle donne surtout un paysage urbain désacralisé[1]. La création humaine élimine le pouvoir de la nature et la magie surnaturelle. L'urbanisation et la planification géométriques suppriment la différence de l'espace urbain pour qu'il devienne homogène. Pourtant il faut noter que la ville leclézienne n'est jamais un espace homogène et ne présente jamais des paysages uniformes. Chez Le Clézio comme chez les Surréalistes, il existe une poésie dans les grandes métropoles. Il existe des lieux différents dans la ville, qui apportent des paysages différents. En plus des grands magasins, des parkings et des gares, il y a souvent des fontaines, des petits jardins et des plages, qui sont dans les coins secrets de la ville ou à la périphérie de la ville. On peut facilement distinguer les premiers lieux des lieux derniers. Les premiers sont les lieux plus modernes qui se détachent de la nature et qui se lient à un paysage moderne. Les derniers sont plutôt les morceaux naturels, qui apportent un paysage paisible et reposant, en s'ouvrant sur le cosmos. Avec ces deux sortes d'espaces tout différents, le paysage urbain de Le Clézio se présente ainsi ambivalent. Cette distinction de l'espace résonne avec l'investigation anthropologique de Marc Augé sur la ville contemporaine.

Dans son œuvre, Marc Augé différencie le « lieu » du « non-lieu », tout en regardant des aspects de la société contemporaine qui apparaissent comme « relevant d'une investigation anthropologique »[2]. Cette étude concerne une organisation de l'espace ou du lieu, qui détermine l'identité et la relation d'une certaine société. Marc Augé réfléchit sur la parenté, l'alliance et l'échange dans la ville moderne, tout en se référant à l'espace plutôt archaïque, pour avoir ainsi une telle distinction du lieu et du non-lieu. Le lieu, soit « lieu anthropologique », indique une « construction concrète et symbolique de l'espace »[3], il peut « se définir comme identitaire, relationnel et historique »[4]. « Identitaire » et « relationnel », le « lieu » fonde l'origine ou l'identité du groupe, il le rassemble et l'unit. « Historique », le lieu est souvent imprimé des signes ancestraux. C'est ce que Starobinski exprime par la « marche de basse », qui évoque en effet les lieux et les rythmes anciens, soit « des indicateurs du temps qui passe et qui survit »[5]. L'homme s'enracine dans le lieu, il appartient au lieu qui lui offre une identité géographique et

[1] Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 42.
[2] Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 25.
[3] *Ibid*., p. 68.
[4] *Ibid*., p. 100.
[5] *Ibid*., p. 99.

culturelle. Marc Augé attache au lieu la maison, la résidence, l'autel, le cimetière… qui correspondent pour chacun à « un ensemble de possibilités, de prescriptions et d'interdits dont le contenu est à la fois spatial et social »[1]. En un mot, le « lieu », « lieu anthropologique », signifie une liaison intime entre l'homme, l'espace et l'histoire.

Le non-lieu s'oppose en général au lieu. C'est « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme rationnel, ni comme historique »[2]. Il correspond à un excès de l'espace dans la ville moderne. Cela veut dire qu'il est caractérisé par la superficie, le volume et la distance et qu'il est privé souvent de caractéristiques et de symboles. Différent de l'identité du lieu, le non-lieu se présente anonyme, solitaire et dépouillé de toute histoire. Anonyme, le non-lieu implique une ressemblance et une réplication qui efface toute identité. Solitaire, le non-lieu exprime une distance entre l'homme et l'espace et une distance entre les hommes. Le non-lieu lié étroitement à la « surmodernité » exclut aussi le passé, il se condense dans le présent. Autrement dit, il manque de toute origine. Marc Augé parle des non-lieux comme l'autoroute, le supermarché, l'aéroport, la gare… soit les espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir), qui se produisent au titre de la surmodernité. Différent de la culture et de l'histoire du lieu, le non-lieu se lie spécialement à la matérialité, à la fonctionnalité et à l'utilité. Avec tout cela, l'homme se sent généralement étranger au non-lieu. En étudiant le lieu et le non-lieu, Marc Augé met l'accent sur la relation entre l'homme et le monde. Cela ne manque pas de signification pour notre pensée. Même s'il ne parle pas du paysage du lieu ou du non-lieu, cette distinction résonne forcément avec la description de l'espace urbain chez Le Clézio qui est très conscient de l'hétérogénéité de la ville. On découvre une distinction claire de l'espace dans les œuvres lecléziennes. Les fontaines, les petits jardins, les terrains, le port, la plage, le cimetière, tous ces lieux appartiennent au « lieu anthropologique », auquel les personnages lecléziens aspirent toujours et où ils sont bien à l'aise. Les autoroutes, les supermarchés, les magasins, les gratte-ciel, les aéroports, ces lieux sont conformes au « non-lieu » de Marc Augé, qui crée une angoisse et une inquiétude chez les personnages. Ce qui est impressionnant, c'est que chez Le Clézio, ces deux catégories de l'espace correspondent radicalement à deux catégories du paysage. Le lieu anthropologique est lié à un paysage plutôt naturel : paysage doux, calme et bienveillant, qui est tout le contraire de celui apporté par le non-lieu : paysage dur, tumultueux et angoissant. Il faut ainsi examiner des paysages différents dans ces deux sortes de lieux chez Le Clézio.

[1] *Ibid*., p. 69.
[2] *Ibid*., p. 100.

Le Clézio préfère toujours les « *no man's lands* », qui sont justement les lieux anthropologiques. Ce sont les lieux comme le terrain vague, le littoral, la plage, ou les endroits qui ressemblent au désert. En un mot, ce sont les lieux de lisière, de frontière et de marge, qui donnent « un sentiment d'abandon »[1]. Le « lieu » ressemble au désert dans le sens qu'il est dominé par le silence et le vide et qu'il est occupé par la force des éléments naturels. Le « lieu » est l'île isolée qui flotte en ville. Il se cache dans un coin secret, en haut ou en marge. C'est le petit jardin, la fontaine, le port, le cimetière ou les promenades au bord de la mer, qui sont récurrents dans les œuvres lecléziennes. Ces « lieux » offrent des morceaux du paysage naturel, qui s'insèrent ou « s'effacent » dans le paysage moderne de la ville. L'écrivain avoue que « ce qui m'attirait dans les villes, c'étaient les terrains vagues, tout ce qui était en marge de l'urbanisation, tout ce qui semblait oublié par l'urbanisation. »[2] Le rapprochement de la nature rend l'état différent au « lieu », où apparaissent très souvent la lumière, le vent et la terre. C'est « une zone unie »[3] qui préélude aux paysages autres que ceux des non-lieux. Le paysage dans les « lieux » est plutôt doux et tranquille, comme le jardin d'olivier dans *Révolutions*. « Avec ses arbres vieux de cinq cents ans et le tapis de feuilles pourries et de graines incrustées dans la terre, pareil à une vieille peau d'odeurs » (R 213), ce jardin est « le seul coin qui échappait complètement à la violence » (R 147), « le seule endroit paisible » (R 213), « le dernier espace libre de cette ville » (R 213). C'est un endroit qui échappe à la modernité. Dans ce jardin, on est replongé dans la nature, « il y avait l'éclat dur de la mer, le vent avait soufflé en tempête, chassant du ciel toute trace d'humidité, et de temps à autre la mer jaillissait par-dessus la digue quand une vague cherchait à grimper les brisants » (R 99). On y obtient « une grande paix », « immuable et fort, comme les paroles d'Héraclite et d'Anaxagore». C'est « quelque chose de mystérieux et tout près du silence, comme le poème de Parménide d'Elée » (R 207). C'est un foyer pour l'âme et l'esprit, loin de la violence et de l'obscurité de la vie en ville. On voit clairement que le paysage de ce jardin est simple, calme, mais dominé par le soleil, le vent et l'eau – tous les éléments naturels. Il reste à part, séparé de la ville, comme un jardin secret. Créant une intimité avec les éléments, le paysage du « lieu » permet aux personnages de maîtriser l'univers et de revenir à l'origine.

C'est le port qui joue un tel rôle pour Lalla, quand elle est à Marseille. Au bord de la ville, le port ouvre un espace tout différent, qui est proche du désert, pays natal de la fille. Quand on arrive au port, « le vent tourbillonne en liberté », « la lumière vient d'encore plus loin, au-delà de l'horizon », « tout d'un coup, c'est le silence » (DES 275). Toute cette impression est différente de celle que Lalla a du centre-ville. Le « lieu » avec son paysage amène les

[1] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 48.
[2] *Ibid.*, p. 47.
[3] Michel Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, *op. cit.*, p. 152.

personnages à une rêverie, comme s'il n'était pas « un endroit pour la réalité », mais « un endroit pour se souvenir, pour se laisser aller à la rêverie, même au sommeil » (R 215). Lalla, plongée dans le paysage du port, oublie tout le sombre de la ville labyrinthique, elle se sent devenir « comme un morceau de rocher, couvert de lichen et de mousse, immobile, sans pensée, dilatée par la chaleur du soleil » (DES 276), elle tombe dans un rêve où elle retourne à son pays natal : le grand désert. On voit que le lieu, endroit identitaire, relationnel et historique, relie le personnage aux souvenirs et aux sources de la vie.

Les non-lieux lecléziens se concentrent dans les magasins ou les grands magasins, l'aéroport, la gare et le parking[1], qui donnent des paysages tout différents. Ce sont des paysages attachés à la modernité et à la technologie. On se rappelle le carrefour vu par Bea, qui est sans doute un non-lieu très typique de la ville. Son paysage se montre déformé et incompréhensible. Les grands magasins, surtout les supermarchés, qui sont tellement récurrents dans les œuvres leclériennes, constituent avec les rues, les réverbères et les files de voitures un paysage urbain du non-lieu. Quand Adam vagabonde en ville, il regarde sans cesse ces magasins ouverts, sur leurs murs sont encastrés « des flots d'odeurs chaudes ou fraîches », « des couleurs », « des parasols en toile effilochée », de même que « des affiches, des lambeaux d'affiches » (PV 99). L'auteur décrit toujours les lumières, les enseignes et les affiches sur les magasins, puisqu'aujourd'hui « panneaux, écrans, affiches (qui) font partie intégrante du paysage contemporain »[2]. Les non-lieux, bien qu'ils soient privés de l'histoire et de la culture, peuvent donner des paysages sombres et inquiétants, qui expriment bien une rupture entre l'homme et le monde. On a parlé du paysage sous-marin à l'intérieur de Hyperpolis, non-lieu sans aucun doute, qui se trouve dans un paysage urbain et moderne. En examinant le Hyperpolis, on peut bien saisir le paysage typique du non-lieu moderne.

Le supermarché Hyperpolis fait partie du paysage urbain avec tous les motifs à l'entour. Il se trouve sur « un immense terrain plat, à l'embouchure d'un fleuve ». Au près, il y a « une sorte de plage de galets devant la mer » (GE 37). Le narrateur met dès le début l'hypermarché au milieu d'un « paysage très dur et très blanc, avec le vent qui souffle et la mer qui creuse ses vagues. Le ciel est bleu, d'un bleu extraordinaire, intense, presque noir à force d'être bleu, et le

[1] Les lieux et les « non-lieux » qu'on dit font rappeler « les marges intra-urbaines » dans les études de Claude Cavallero. D'après lui, ce sont les espaces « entre parenthèses urbaines ». Les unes concernent « terrains vagues », « chantiers de construction, esplanades » ; les autres « les ports », « les aérogares » (p. 62.). Si ces espaces de marge offrent des « lieux de l'asile temporaire » (p. 63-69) et qu'ils « conditionnent l'accès et la fuite potentielle – hors de l'empire urbain » et « tendent une passerelle aux voyages de l'intérieur » (p. 62-63), il faut pourtant distinguer les uns des autres et déchiffrer leurs paysages différents. Ainsi, il faut noter des nuances entre notre opinion et celle de Claude Cavallero. On différencie le lieu du non-lieu pour présenter la différence de leur paysage, ainsi celle de leur essence par rapport à l'existence humaine, sans nier pour autant leur fonction spatiale pour l'expérience des personnages ni leur fonction narrative pour la disposition du récit.

[2] Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité, op. cit.,* p. 121.

vent souffle dans le ciel. Au loin, tout le long de la côte, il y a des maisons rabougries, des herbes, des détritus, des routes, des sortes de campements de nomades. » (GU 37) Tout ce paysage-ci ne donne qu'une impression rigide, désertique et inquiétante. On y voit à la fois le fleuve, la mer, aussi les maisons et les détritus : ainsi on devine un paysage de métissage de l'artifice et de la nature. Pourtant même la nature comme le vent, la lumière et le ciel dans ce paysage semble dénaturalisée. Elle se montre aussi dure et violente que le terrain vague et la blanche Hyperpolis. En même temps, on voit aussi quelque chose d'âpre et de triste dans ce paysage par les « détritus » ou les « campements de nomades ». On pourrait imaginer facilement ce non-lieu vide et terrible, qui est occupé par une force destructrice qui s'associe à une certaine modernité :

> C'est la blanche Hyperpolis qui brille au soleil, avec ses quatre parkings de goudron autour d'elle. Le vent souffle sur les parkings entre les roues des voitures, et il arrive de temps en temps à arracher un peu de poussières. Le vent qui vient de la mer fait du bruit en passant sur le sol de goudron, un drôle de bruit qui ressemble au silence. Le soleil est très haut dans le ciel, au centre du ciel. Il est tellement haut qu'on ne le voit même pas. Il écrase les ombres sous les pieds des gens, il ne bouge pas. (GE 37)

L'auteur relie toujours Hyperpolis au soleil et au vent, comme si ce supermarché était vraiment un élément ou un motif fondamental du paysage de ce terrain. Le vent souffle sans cesse, le soleil écrase sans cesse, par cela le trouble de Hyperpolis devient plus impressionnant. Tout est immobile dans ce paysage : le supermarché, la plage et aussi la mer. Le soleil et le vent ne sont plus naturels, ils deviennent des éléments urbanisés qui écrasent comme les matières modernes. Hyperpolis, « comme une baleine échouée » (GE 38), semble exister depuis toujours sur ce terrain vague, vide et désert. On voit un paysage de ruines et de fossiles. Tout se fige comme des objets dans les vitres. Malgré le ciel et la mer, la lumière et le vent, la force de Hyperpolis semble dominer la nature à l'entour, elle l'emporte sur la force naturelle. Ou bien, on pourrait dire que le bâtiment est en rupture avec la nature. C'est ainsi que tout ce terrain apparaît tellement inquiétant et désertique. Ce paysage blanc et brûlant efface l'existence et l'identité de l'homme. Si « Hyperpolis était un visage, un corps » (GE 56) et qu'il fait partie du paysage pétrifié, à l'intérieur de ce corps il existe encore un autre monde ou un autre paysage. Le monde intérieur de Hyperpolis est « une ville fermée sous son toit invisible » (GE 118). Dans ce cas, Hyperpolis, comme le carrefour, est une miniature de la ville. Le plafond se montre comme le ciel, les lampes étincelantes deviennent le soleil. Les lumières et les bruits renvoient tout cela à des tourbillons qui font sans cesse les « petits nœuds d'air » (GE 115). On voit bien que dans le non-lieu domine sans cesse une force indicible qui pourrait pourtant tout détruire. D' « une douceur terrible et effrayante » de ce paysage jaillissent « des forces extrêmes », « sous forme de flèches, de barres, de torsades » (GE 115). C'est ainsi que le paysage du non-lieu semble

presque toujours tourbillonnant, troublant et angoissant. Les autres non-lieux, comme les autoroutes, les gares ou les aéroports, ressemblent dans un sens au supermarché : enveloppés par les lumières blanches et les bruits tumultueux, ils sont détachés des milieux ; étendus et déformés, ils deviennent des déserts sans aucune vie. Le paysage du non-lieu apparaît en rupture avec le monde et avec l'homme, sans histoire et sans qualité.

Le lieu s'oppose au non-lieu dans les dimensions de l'identité et de l'histoire. Ils se distinguent par leur rapport avec la nature et la modernité, ils reflètent aussi des rapports différents de l'homme avec le monde. Il faut prêter une attention au contraste entre les paysages de ces deux espaces différents. Tout d'abord, le lieu, espace plutôt ouvert, a un paysage aussi ouvert et libre. Le jardin, le port et le cimetière, sont tous en pleine air. Autrement dit, ils se lient à la nature. Ils ne se séparent pas du milieu, en donnant les paysages libres et frais. Au contraire, le non-lieu est souvent un espace clos, qui se lie ainsi à un paysage intense, plutôt imaginaire et fantasmagorique, transformé par la rêverie du personnage.

L'ouverture du lieu décide d'une intimité avec les éléments naturels. Le lieu est souvent proche de la nature, il est peu occupé par les matières modernes. L'équilibre des éléments rend le paysage du lieu harmonieux. Même si les éléments naturels comme le soleil et le vent sont aussi violents dans le lieu, ils ne manquent jamais de douceur. Leur force est plutôt une force créative, qui fait vivre le paysage. La lumière et la pierre sur la plage, le vent et l'eau du port, tout cela apporte une liberté aux personnages. Au contraire, le non-lieu, espace clos, est souvent une création des hommes. Il se détache des éléments naturels pour être dominé par les éléments artificiels. Il est construit par les matières modernes, telles que le ciment, l'acier et le béton, qui décident de la dureté et du froid du paysage dans le non-lieu. Même les éléments naturels autour du non-lieu perdent leur qualité naturelle à cause de la matière moderne. La lumière solaire y devient dangereuse et menaçante, le vent le devient aussi. Comme on l'a dit, dans un « non-lieu », les éléments naturels sont urbanisés et modernisés. Ce sont surtout les lumières artificielles qui occupent le non-lieu. On se rappelle les lumières blanches, éblouissantes et vertigineuses des magasins et des supermarchés. Ainsi, le paysage du non-lieu se transforme et se déforme pour être des points, des lignes et des volumes, il est incompréhensible et illisible.

Enfin, le lieu est un espace plutôt silencieux. Il s'éloigne de tous les bruits de la ville. S'il y a des bruits, ce sont le souffle du vent, des feuilles et le chant des insectes. Le paysage du lieu se présente aussi calme et tranquille. Les non-lieux sont souvent pleins de bruits. On entend les brouhahas partout. Les bruits dans les grands magasins, dans les gares et dans les rues sont tellement abondants dans le paysage urbain. Même s'il est dominé par un silence, ce silence est

tout différent de celui du lieu. C'est plutôt un silence froid et mortel. C'est ainsi que le paysage du non-lieu se montre toujours inquiétant et angoissant.

Dans les œuvres de Le Clézio, le lieu et le non-lieu coexistent en ville pour constituer ensemble le paysage urbain. Les personnages lecléziens aspirent au lieu, ils se dirigent vers le lieu pour échapper au tourment du non-lieu, pour obtenir un soulagement et une consolation. Avec les allers-retours entre le lieu et le non-lieu, l'écrivain produit à la fois un équilibre et une tension du paysage urbain. La ville moderne est dominée par le non-lieu, qui représente souvent le portrait essentiel du paysage urbain. Pourtant cela ne peut jamais refuser l'existence significative du lieu en ville. Bien que le lieu soit morcelé, discret ou fragmentaire dans la première création leclézienne, il ne manque jamais d'importance. Tout au contraire, c'est toujours le lieu qui attire les personnages et c'est aussi toujours le paysage du lieu qui leur apporte le repos, la paix, même la révélation et l'initiation[1]. L'obscurité et l'illisibilité du paysage dans les non-lieux contribuent à une certaine abstraction du paysage urbain, qui exprime le mieux une rupture et une perplexité des personnages citadins devant le monde surmoderne.

Comme Marc Augé le dit dans son œuvre, aujourd'hui, le lieu et le non-lieu « s'enchevêtrent et s'interpénètrent »[2] dans notre ville moderne. Ils s'y recomposent et les relations entre l'homme et le monde s'y reconstituent sans cesse. Si la modernité baudelairienne intègre encore les lieux anciens, soit l'histoire et l'identité, la « surmodernité » distingue davantage la frontière entre un paysage nature et un paysage fabriqué. Le paysage du non-lieu se présente plutôt anonyme, répétitif et violent, il impose en particulier aux consciences individuelles des expériences et des épreuves très nouvelles de solitude.

Les premiers personnages lecléziens sont des hommes solitaires. Dans le dialogue silencieux qu'ils ont avec le paysage du non-lieu, il n'y a que des visages et des voix d'une solitude. « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude. Il ne fait pas place non plus à l'histoire… »[3] C'est ainsi qu'à travers le paysage du non-lieu on ne voit que l'individualité semblable et indifférente. L'expérience du non-lieu devient ainsi une composante essentielle de toute existence moderne et elle fait voir surtout la mode du *repli sur soi* – tendance remarquable et dominante chez les premiers personnages lecléziens. C'est le paysage du non-lieu qui donne à voir que « nous vivons dans un monde que nous n'avons pas

[1] On verra que les premiers personnages lecléziens comme Adam, Besson, Chancelade ou Bogo n'obtiennent la paix du cœur que dans le « lieu » comme le terrain vide ou la plage, où ils sont aussi plus ou moins initiés. On va l'étudier dans le chapitre 4 de cette partie.

[2] Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 134.

[3] *Ibid*., p. 130.

encore appris à regarder. Il nous faut réapprendre à penser l'espace. »[1] - Le Clézio est très sensible à ce réapprentissage de l'espace urbain. L'abondance et la prédominance du paysage du non-lieu dans ses premières œuvres font ressortir le sentiment d'être « étranger » et d'être solitaire dans le monde moderne.

Le Clézio est un peintre de la vie moderne et du paysage moderne. Il met en relief une liaison secrète entre la ville et la nature, entre le paysage urbain et le paysage naturel. Il s'intéresse aux détails et aux minuscules. Il y a des milliers de dessins et de traces dans le paysage lecléziens : les petites herbes, les insectes sur les sables, les petites croix dans le ciel... L'écrivain l'avoue à Lhoste : « tout ce qui est signe me fascine »[2]. Cette attention aux signes se lie en effet à une tendance spéciale de Le Clézio qui préfère souvent abstraire son paysage.

3. L'abstraction[3] du paysage

Dans sa première création, Le Clézio se concentre sur la ville et sur le paysage moderne. Sous le regard avide de ses personnages, le paysage urbain devient de plus en plus flou et ambigu, pour se réduire à la matière et à la forme géométrique. Il est constitué par la lumière, la couleur et le bruit. On ne peut plus le saisir ni le comprendre. C'est pourquoi les personnages lecléziens restent souvent perplexes devant le paysage urbain. On se rappelle la vue du carrefour et celle du supermarché devant les personnages lecléziens, qui finit par se réduire aux points, aux lignes et aux formes. Le paysage s'éloigne peu à peu d'une certaine réalité pour devenir surnaturel. La ville est ainsi présentée « comme un espace entropique et chaotique dont le héros ne parvient jamais ni à saisir la logique ni à comprendre la structure. Elle apparaît comme un système d'objets et de signes qui ne tendent vers aucun but transcendant et qui ne renvoient à aucune réalité extérieure »[4]. On dirait un simulacre du paysage urbain chez Le Clézio, au sens que Baudrillard confère à ce mot. Tout se reflète, en perdant une réalité. Selon Jean-Luc Nancy, le paysage moderne « ne figure donc ni métaphore ni analogie ; il n'est pas plus contenant que contenu, pas plus forme que matière, mais entièrement là pour lui-même et non signe d'autre chose que lui-même. »[5] Le paysage moderne perd une profondeur et une épaisseur, il se présente comme quelque chose de neutre et de clos, perdant toute signification et toute relation. C'est ainsi qu'on parle de « l'illisibilité des paysages urbains »[6].

---

[1] *Ibid*., p. 49.
[2] Pierre Lhoste, *Conversations avec J. M. G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 82.
[3] Il y a des critiques qui ont prêté attention à l'abstraction de la ville sous la plume de Le Clézio. Voir Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 30.
[4] Bruno Thibault, *J. M. G. Le Clézio et la métaphore exotique*, *op. cit.*, p. 19.
[5] Jean-Luc Nancy, *Au Fond des images*, *op. cit.*, p. 266.
[6] Claude Cavallero, « Sur les traces de J.-M.G. Le Clézio », in Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (dir.), *Lectures d'une œuvre : JMG Le Clézio*, Paris, Le Temps, 2004, p. 33.

3.1. Un paysage géométrique : entre la matière et la forme

Le paysage urbain de Le Clézio tend à être géométrique. Il se réduit à la matière et à la forme, signes scientifiques et techniques. Si les petits signes dans la nature conduisent les personnages à un vrai paysage, en ville, tout au contraire, les signes du paysage urbain empêchent de connaître le vrai paysage. Figés et usés, les signes géométriques rendent le paysage de la ville identique, mécanique, monotone et mortel.

Dans la création de Le Clézio, quand le personnage voit le paysage de la ville, ce qu'il note toujours, c'est la matière comme l'acier, le ciment, le goudron et le verre. La matière est tellement indiquée qu'elle l'emporte sur le paysage propre. Les rues *en goudrons,* sur lesquelles défilent les voitures *en acier*, s'étendent entre les monuments *en ciment* et *en verre*... Toutes ces matières constituent le paysage moderne et influencent sa qualité. On fait face à une artificialité écrasante et un dépouillement de la nature.

Un paysage de la ville est un paysage urbanisé. Urbaniser, cela veut dire planifier et diviser la ville. Ainsi, le paysage urbain devient régulier et en ordre. Il se conforme à des formes géométriques : les rues sont *rectilignes*, les immeubles *rectangles*, le carrefour *rond*... Tout se divise en points, en lignes, en surfaces, soit en formes géométriques. La naissance de la ville est une production des jeux de cubes. Au début du récit *Le Déluge,* le narrateur décrit un paysage urbain naissant :

> L'univers était construit comme une pyramide inversée ; chaque élément produisait son angle. […] chaque objet, chaque être animé ou mort sur cette surface, était un point d'où jaillissaient deux lignes vers le ciel. […] en certains endroits, les maisons et les jardins dessinaient leurs géométrie jusqu'à la nausée. […] D'énormes blocs éblouissants appuyaient sur le sol, carrés. Les fils s'allongent sans cesse, les tuyaux sillonnaient le ciment, le long des trottoirs, tels des racines. (DEL 20)

Dans ce paysage urbain, on ne voit qu'apparaître les formes. Les mots, tels que « la pyramide », « l'angle », « le point », « la ligne », « la géométrie », « les carrés », « les fils », renvoient sans cesse à un paysage géométrique et mécanique. On devine les superpositions des formes et des cohésions entre les matières. Tout est trop régulier et rigide. Chancelade, assiégé dans la voiture sur l'autoroute, voit se transformer le paysage sous le soleil. Il n'y reste à la fin que « le spectacle des angles purs, des pointes, des arêtes, des épines » (TA 129). La déformation de la vue fait de la réalité une surréalité. C'est la chaleur ou la lumière qui produit en effet une telle transfiguration de la vue. On dirait que la description du paysage urbain est une « d-écriture », qui « récuse à la fois le pittoresque et le paysage »[1]. La géométrie du paysage urbain renvoie

[1] Bruno Thibault, *J. M. G. Le Clézio et la métaphore exotique, op. cit.,* p. 34.

ainsi à l'image du labyrinthe de la ville. Cela souligne la démesure et le manque de lisibilité du paysage urbain. Dans ce cas, Le Clézio fait écho à des écrivains modernes tels que Butor, Borges ou Calvino, qui préfèrent lier la ville au labyrinthe.

La géométrisation contribue à l'écriture fragmentaire de Le Clézio, qui donne une étrangeté au paysage urbain et qui représente une vision abstraite du monde. En même temps, une telle description crée une impression picturale. La multiplication des lignes, des angles, des surfaces et des volumes fait penser naturellement à des tableaux. L'écriture fragmentaire et morcelée de Le Clézio est « en accord avec les procédés picturaux des années soixante », elle n'embrasse la réalité que par fragments », elle « dépasse le premier degré du regard sociologique pour une perspective plus existentielle » et « retranscrit le réel par petites touches, par bribes, à travers le prisme du regard de toute forme de sociabilité, c'est-à-dire dans des circonstances favorisant la distance critique mais aussi la perception de la poésie. »[1]. Le Clézio se rapproche ainsi volontairement ou involontairement de l'expression artistique de son époque. Cette écriture picturale mérite notre réflexion et elle serait discutée dans la troisième partie de ce travail.

Le paysage urbain chez Le Clézio est constitué par le point, la ligne, l'angle et la facette. Cette géométrisation laisse voir facilement une répétition et une monotonie du paysage urbain. Besson se plaint qu'il entre « dans une ville semblable à l'autre », qu'il est « cerné par des murs pareils, écrasé par les mêmes couleurs, les mêmes sons, les mêmes désirs » (DEL 32). L'identité des villes devient aussi ambiguë. C'est pourquoi le paysage urbain devient ennuyeux et morne. Ce qu'on voit souvent dans le paysage urbain, c'est « la symétrie et l'uniformité des rues, des maisons, de toute l'organisation de la vie, l'ordre excessif, l'excès de planification, la géométrisation excessive et le cloisonnement de la ville, un labyrinthe de la ville »[2]. On tombe dans un monde similaire ou simulacre : tout se répète et tout se ressemble jusqu'à l'infini. Hogan, errant d'une ville à une autre, d'un pays à un autre, ne voit que le même paysage : seulement « un collage de villes, de pays et de paysages que rien de relie entre eux, un montage de lieux tous équivalents et totalement dénués de pittoresque »[3]. C'est une réalité de nos jours : toutes les villes sur le monde se rapprochent et se ressemblent. Il n'y a pas de différence entre New York, Paris ou Beijing. Hogan en fuite ne connaît qu'« une expérience de la répétition »[4]. Le narrateur *du Livre de fuites* refuse le pittoresque, les paysages détaillés, il « offre à la lecture un assemblage de lieux et de trajets que rien ne relie, un montage de scènes brutes et de signes

[1] Christelle Sohy, « Notes de lecture », *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio,* n °1, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (coords.), « À propos de Nice », Paris, Complicités, 2008, p. 190.
[2] Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs : l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 115.
[3] Bruno Thibault, « Les « Équipées » de J.-M.G. Le Clézio et la déconstruction de l'aventure », *op. cit.,* p. 134.
[4] Bruno Thibault, *J. M. G. Le Clézio et la métaphore exotique, op. cit.,* p. 30.

vides »[1]. On ne voit plus une poésie de différences, mais une « frustration des répétitions »[2] : des répétitions des matières et des formes. Quand il ne reste qu'un seul paysage au monde, comment la vie peut-elle continuer ? Puisque la vraie vie s'appuie en fait sur une diversité. La géométrie du paysage efface la diversité du monde et de la vie. Elle étouffe aussi la diversité culturelle qui dépend de la diversité géographique et historique. De ces répétitions se produit une force terrible, qui va détruire le monde et l'homme. C'est ainsi que le paysage urbain chez Le Clézio semble souvent apocalyptique.

Le paysage géométrique fait ressortir une pensée scientifique et une raison technologique, qui sont à la mode à l'époque moderne. Dans la création leclézienne, « en l'absence de déterminants et de caractérisation, s'accroît l'effet d'abstraction, de stylisation et se dessine l'archétype de toute grande ville »[3]. La répétition écrase l'identité et étouffe la pensée de l'homme. C'est ce qu'on appelle « une urbanisation contagieuse »[4]. La géométrisation empêche néanmoins une compréhension du paysage urbain et elle en dépouille une signification profonde. Le paysage unitaire des villes fait voir l'avenir gris du monde humain. C'est cela qui inquiète l'écrivain, pour qui, l'essence de la vie consiste en diversité, qui concerne aussi la géographie que la culture.

3.2. Le paysage : la lumière, la couleur et le bruit

La passion de Le Clézio pour le dessin explique peut-être l'abondance de la description géométrique du paysage urbain dans ses œuvres et surtout une sensibilité aux lumières et aux couleurs. Pareil à un peintre, l'écrivain ne néglige jamais le jeu de la lumière et de l'ombre quand il voit le paysage. Cela renforce dans une certaine mesure le style pictural ou l'effet tableau dans la description du paysage. Particulièrement, en ce qui concerne le paysage naturel, la présence des couleurs met évidence une beauté idyllique du paysage, qui rappelle certainement les peintures de paysage. Quand l'écrivain décrit le paysage du désert, du ciel et de la mer, il tient toujours à présenter toutes les couleurs, le bleu particulièrement. C'est ce dont on a parlé sur la vue prise de la mer[5]. Le Clézio s'intéresse aussi à présenter la variation ou l'évolution des couleurs dans le paysage, surtout dans le paysage du soleil levant et du soleil couchant[6], deux paysages préférés de l'écrivain. Pourtant, quelquefois, une telle description présente quelque chose de négatif. Le paysage est *réduit* aux couleurs, à cause des lumières. Cette réduction comme la géométrisation concerne en effet une abstraction du paysage. Dans ce cas, les couleurs ne visent plus à présenter la beauté du paysage mais un chaos et un désordre.

---

[1] *Ibid*., p. 32.
[2] Bruno Thibault, « Les « Équipées » de J.-M.G. Le Clézio et la déconstruction de l'aventure », *op. cit.*, p. 134.
[3] Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 33.
[4] *Ibid*., p. 34.
[5] Voir la première partie, chapitre 2, « Le paysage et la navigation ».
[6] Voir la deuxième partie, chapitre 1, « Un paysage de dualité ».

Plus précisément, le paysage perd son image, tandis que les couleurs deviennent les entités insignifiantes. Cette réduction des couleurs existe surtout dans le paysage urbain, elle met l'accent sur la qualité angoissante de la ville moderne.

Il faut distinguer les lumières différentes. La lumière du soleil et des étoiles se distingue de la lumière des lampes. Même la lumière du soleil joue un rôle différent dans la nature et dans la ville. Le désert et la mer s'attachent toujours aux belles lumières qui rendent un paysage magnifique. Pourtant la ville est en général sous les lumières terribles qui écrasent le paysage et le dévorent même.

Les premiers personnages lecléziens sont tous très sensibles à la lumière, solaire ou électrique, qui disloque souvent la forme du paysage et modifie sa dimension. C'est ainsi que le paysage urbain semble être en mutations. La lumière soumet le paysage au vertige des métamorphoses, elle le transfigure et le déréalise. Elle crée la blancheur du paysage qui exprime la violence et l'angoisse du paysage urbain.

Le soleil en ville ressemble à « un feu gigantesque » et à « un incendie sans fin » (GU 77), il ravage la terre. Voici ce que Bea voit : « Les flammes plus hautes que des immeubles dansaient sur le sol, et la chaleur transformait tout en eau, puis en gaz, puis en rien. » (GU 77) La brûlure et la violence des lumières changent la forme de la ville. Tout se réduit à la couleur blanche : « le trottoir blanc, la rue blanche, l'air débordant de la lumière blanche ». (LF 14) On dirait que le paysage s'enflamme pour devenir des cendres. Tout est recouvert de « cette poudre, cette neige, ou ce sel, et les tonnes de grains étincelaient ensemble » (LF 14). Les lumières sur la ville sont pareilles aux sables du désert, mais elles sont plus cruelles, elles visent à créer des paysages incendiés en ville, pleins d'angoisse et d'inquiétude.

Si la lumière du soleil domine la ville du jour, c'est la lumière des lampes qui occupe la ville de la nuit. C'est une lumière plus terrible que celle du soleil. On a déjà parlé des lumières du non-lieu, qui reconstruisent son paysage. La lumière électrique est si terrible qu'elle calcine le paysage urbain. Les lumières ont une vie :

> […] elles brillaient avec des éclats sauvages, elles lançaient leurs appels, elles s'ouvraient et se refermaient sur place. C'étaient des astres bizarres, immobiles sur le fronton des bars et des magasins, des étoiles rouge sang, des comètes vertes, des nébuleuses, des soleils à pattes. […] Sous la nappe obscure de la nuit, toutes les lueurs dansaient, tremblant dans l'air humide, changeant de couleurs, écartant leurs rayons convulsifs. (LF 69)

Dans la nuit, les lumières électriques ne donnent pas la douceur, mais la folie, le vertige du vide et les tourbillons de la mort. Elles ne chassent pas la peur du noir, elles n'apportent pas de paix ni de repos. Au contraire, elles rendent le paysage nocturne infernal.

Le jeu des lumières crée la variation des couleurs, qui influence sans cesse le paysage urbain.

La présence fréquente des lumières peut « susciter l'illusion de l'abstrait » (DEL 11). Elle fait des objets les volumes de couleurs, comme si tout se fondait dans une chaleur extraordinaire. Chancelade voit l'autoroute sous le soleil de midi, avec toute la brûlure, le paysage devant ses yeux se transforme. Les files des voitures, les rues, le ciel, la mer au loin, tout devient ambigu. Le paysage est indécis et il se réduit en fin aux couleurs qui flottent :

> Les couleurs torrides se heurtaient, se collaient, glissaient par nappes molles. Les couleurs brûlantes fonçaient vers vous comme des balles. Elles étaient toutes présentes, agglutinées telles des bulles, ou bien dressées, menaçantes, de véritables lames d'acier prêtes à vous éventrer. […] Sous l'étincellement des lumières, le ciel et la mer étaient devenus durs comme des plaques linoléum. (TA 130)

Le paysage de l'autoroute devient enfin un « paysage aux couleurs contractées » (TA 132). Cette transformation se lie certainement à la force des lumières du soleil, qui sont capables de tout fondre. La fusion des couleurs offre une vue étrange. Le chaos et l'inquiétude sont mis en relief. On n'oublie pas le paysage dans Hyperpolis, où « les vagues de couleur arrivent serrées les unes contre les autres, en faisant des multitudes d'arc-en-ciel » (GE 117). Les couleurs quittent « les tubes d'aluminium, les affiches, les feuilles de papier des journaux » (GE 118) et elles « volent dans l'air », elles « nagent sur la terre, la mer, la peau » (GE 118). Avec les lumières, les couleurs semblent devenir vivantes. Leur écoulement efface l'existence propre du paysage, qui perd sa forme normale. Le paysage réel devient plutôt irréel ou fantasmagorique. La réduction du paysage aux couleurs en ville présente souvent un aspect négatif. Elle s'attache souvent à une horreur. Le paysage de la ville diluvienne où Besson erre présente dans la nuit de nombreuses couleurs : il y a « des jaunes hideux », « des jaunes d'urine ou de peaux mortes, des rosés, des blancs lactés, des grisâtres et des verdâtres traçaient leurs chemins et leurs canaux » (DEL 216). Ces couleurs sont « plaquées à ras de terre », elles sont « sales et tristes » et elles coulent « lentement les unes sur les autres avec des mouvements de taches » (DEL 216). Toutes ces couleurs, avec les traces des pluies, les bruits du fleuve, l'ombre grise de la ville, disent l'effroi et la mort. Le paysage pluvieux de la ville nocturne se montre tragique et terrible.

Les lumières et les couleurs déréalisent le paysage urbain. Ce n'est plus une chose précise, mais une masse éclatante et chaotique, quelque chose d'ambigu, de désordonné, de confus et d'incompréhensible. D'où se produisent la gêne et l'angoisse du personnage. Il y a des cas où le paysage est réduit aux bruits, signes invisibles et insaisissables. C'est ce que Raymond

Murray Schafer nomme « le paysage sonore »[1]. Les bruits avec la « tonalité »[2] variée peuvent apporter des paysages différents. La tonalité, qui « est fonction de la situation géographique et du climat »[3], décide l'effet esthétique et imaginaire du paysage sonore. Dans la première création, les paysages constitués par les bruits se montrent banals, monotones, menaçants et dangereux. Ce sont les bruits agaçants de la ville. Les personnages à l'écart du monde urbain imaginent les paysages urbains par les bruits. Adam dans le café fait une attention spéciale au bruit « multiple quoique de sa diversité même », qui « parvienne à former un ensemble riche et d'une tonalité sensiblement monophone, comme, entre autres, le bruit de la mer, ou le froissement continu de la pluie […] ; talons des femmes, klaxons, moteurs des autos, motos, et autocars. » (PV 195) L'acuité de l'ouïe d'Adam nous frappe. Le paysage de la ville se forme à travers ce concert. On dirait « une tentative de transcription visuelle des faits acoustiques »[4] chez les personnages lecléziens. On voit une ville sous les pluies, où les rues s'étendent vers tous les sens, jusqu'à la mer ; sur les rues mouillées découlent la foule et les files de voitures... En écoutant, on peut tout voir. L'auteur ne cesse de présenter les bruits de la ville : gémissements, coups sourds, grincements, ronflements, trompes, chocs de bouteilles, ébranlements lourds, raclements, grelottements inconnus, chute bruyante d'un caillou, vibration des vitres, chuintement des pneus, gargouillis d'une plaque, détonations des portières claquées, toux d'un démarreur... Tous ces bruits dessinent « le paysage postindustriel »[5]. On ne peut pas les compter, ni les toucher, ni les voir, pourtant, ils ne cessent de raconter et de dessiner le paysage. Ils sont les indices abstraits du paysage urbain. On se rappelle la claustration des premiers personnages, qui décide cette façon de *voir* la ville sans sortir de leur chambre, en se protégeant du danger de l'extérieur. Construire le paysage par les bruits correspond ainsi à la façon de vivre des premiers personnages lecléziens.

Il faut aussi remarquer une répétition des mêmes bruits en ville, comme glissement de pneus de voitures, ronflement des moteurs, coups de klaxons, claquements des talons, chute des gouttes d'eau. Cette répétition résonne avec celle des matières et des formes géométriques. Elle présente aussi la monotonie et le chaos du paysage urbain. Les bruits de la ville deviennent de plus en plus intenses, pointus, lourds et prompts. Les bruits des moteurs, des avions, des

[1] Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, traduit de l'anglais par Sylvette Gleize, Paris, Lattès, 1979. L'auteur situe les études du paysage sonore aux confins de la recherche scientifique, de l'observation des sociétés humaines et de l'art. « L'art, et surtout la musique, témoigne de ce paysage sonore idéal que l'homme crée pour cette vie autre, qui est celle de l'imagination et de l'univers psychique. »(p. 16) Le paysage sonore se projette sur « l'esthétique acoustique »(p. 16). Dans nos études, c'est en effet l'aspect artistique, imaginaire et psychique du paysage sonore qui nous intéresse le plus.

[2] *Ibid*., p. 23.

[3] *Ibid*., p. 24.

[4] *Ibid*., p. 177.

[5] *Ibid*., pp. 107-150. L'auteur analyse le paysage sonore avec la révolution industrielle et la révolution électrique. « Les bruits de la technologie » comme le roulement des trains, le moteur à combustion interne et la dislocation des voix naturelles, sont récurrents sous la plume de Le Clézio, quand il s'agit du paysage urbain de la modernité.

bétonnières et des trains deviennent de plus en plus violents, ils forment une force mortelle qui transforme le paysage de la ville :

> […] le bruit éclate tant de violence que soudain plus rien n'est sûr […] la rue de goudron s'est ouverte, elle s'est répandue comme une piste d'aéroport. Les silhouettes des immeubles se sont enfuies jusqu'à l'horizon, et maintenant, il n'y a plus que ce grand désert gris qui miroite au soleil. […] L'air est bousculé. Le sol dérape. Les couleurs changent brutalement […] Les formes changent aussi. (GU 113)

Les bruits comme les lumières déforment la ville et font fondre le paysage urbain. Tout vibre pour disparaître enfin. On dirait que les bruits urbains détruisent le paysage de la ville. Les bruits peuvent constituer le paysage, tandis que le paysage pourrait se transformer en bruits :

> […] la rivière noire de la chaussée est un grondement permanent sur lequel glissent les grondements des autos et des camions. Les arbres vibrent avec leurs branches étendues. Les immeubles blancs hauts de cent mètres sont des clameurs verticales, chaque fenêtre est un bruit éclatant qui s'ouvre dans l'air qui marmonne. (GU 116)

On ne peut pas distinguer le paysage du bruit. Au début le bruit constitue le paysage, puis, il détruit le paysage pour le remplacer, enfin, le paysage devient le bruit. Par cette transformation, on perçoit le chaos du paysage moderne.

Pourtant, à partir de *Voyages de l'autre côté*, l'écrivain montre que même les bruits de la ville peuvent apporter des paysages merveilleux. Il faut *savoir* écouter les bruits pour les *poétiser*, comme on *voit* le paysage naturel dans le paysage urbain. C'est ce que Naja Naja nous enseigne. « Le petit bruit de l'eau qui tombe » donne un paysage magnifique d'« un drôle de pays inconnu » (VAC 257) : « une grotte fraîche, obscure, couleur d'aigue-marine, avec toutes ces gouttes d'eau qui se détachent du plafond et tombent sur le tapis de mousse », on voit « des flaques, des mares, des lacs » (VAC 256). Le bruit [re]construit un paysage. Même les bruits odieux de la ville, tels que ceux des machines, peuvent conduire à de beaux paysages. Le bruit des pneus sur l'asphalte, « ça dresse des arbres réguliers entre les lacs, de hauts arbres au tronc lisse », alors que le grondement des moteurs fait « des frondaisons, des sphères de feuilles vertes et grises qui vibrent en haut des fûts » (VAC 257). Les avertissements des camions apportent un paysage avec « des oiseaux gras perchés dans les branches des arbres », et « il y a une route de sable blanc qui va droit jusqu'à l'horizon. […] voilà une très haute montagne, blanche et noire, debout à l'horizon, une montagne abrupte avec des couloirs d'avalanches. Elle est immobile au-dessus de la terre, énorme, nue. » (VAC 257) Tous ces bruits, qui se montrent terribles, deviennent pourtant des clés mystérieuses vers des paysages fabuleux. Pour Naja Naja, les bruits ne *présentent* pas le paysage, ils l'évoquent, ils ne donnent pas à voir, mais à imaginer. Cette expérience est différente de celle d'Adam ou de Besson, pour lesquels les bruits urbains font partie du paysage urbain. Autrement dit, il existe une relation naturelle et directe entre les

bruits de la ville et le paysage urbain. Pourtant pour Naja Naja, le bruit et le paysage qu'il crée ne se lient pas naturellement. Le bruit des pneus et le paysage des forêts qu'il fait voir n'ont aucun rapport transitif. Il faut ainsi avoir recours à une imaginaire pour voir ces paysages cachés dans les bruits.

Le Clézio présente aussi le paysage naturel par les bruits. Mais c'est différent. La distinction des « bruits de la nature » et des « bruits mécaniques »[1] est très claire dans les œuvres leclézziennes. Les bruits de la nature sont privilégiés par l'écrivain, qui perçoit consciemment l'envahissement des sons technologiques et la disparition du calme et du silence en ville. Les cris des insectes que Chancelade et Fintan entendent dans la nuit, le chant du vent que Lalla entend sur le plateau, le souffle de la mer qu'Alexis entend au Boucan, le murmure de l'eau courante que Esther entend dans la vallée, tous ces bruits sont contraires aux bruits machinaux de la ville. Doux et chantants, ces bruits impliquent un paysage paisible et tendre. Tous ces sons de la nature sont investis d' « une valeur d'archétype », ils ont « si profondément pénétré la vie de l'homme », et ils peuvent même « influencer le mode de vie d'une société »[2]. Dans la création de Le Clézio, le son est perçu de façon consciente pour devenir « figure ou signal »[3] dans les mots de Murray Schafer. Les sons de la nature, comme « les voix de la mer », « les transformations de l'eau », « les voix du vent », « le chant des oiseaux » et des « insectes », deviennent des « signaux sonores »[4] codés et élaborés pour transmettre des messages et ils constituent « les premiers paysages sonores »[5] pour l'homme. Avec le contraste des sons en ville et des sons dans la nature, Le Clézio met l'accent sur les « sons archétypes », « sons anciens et mystérieux, souvent porteurs d'un symbolisme heureux, hérité de la plus haute Antiquité ou de la préhistoire »[6], qui appartiennent certainement à des paysages aussi archaïques et sauvages.

Le paysage sonore fait voir aussi un rapport de l'homme avec le monde. Dans le cas où le paysage est décrit par les bruits, les personnages sont souvent à l'écart du paysage, ils ne peuvent pas le voir avec les yeux. De plus, le paysage présenté par les bruits s'attache surtout à la nuit, nuit de la grande nature, où le noir engloutit le monde et il n'y a aucune lumière artificielle. « Entendre est une manière de toucher à distance »[7]. L'écart et le noir déterminent

[1] Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, traduit de l'anglais par Sylvette Gleize, Paris, Lattès, 1979, pp. 197-199.
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Ibid*., pp. 31-82.
[6] *Ibid*., p. 23.
[7] *Ibid*., p. 26.

que l'ouïe offre une meilleure façon intime de percevoir le paysage. Ainsi Chancelade, protagoniste de *Terra Amata*, *écoute* le paysage nocturne devant la fenêtre de sa chambre :

> Les crapauds aboyaient de l'autre côté du vallon, se répondant à des certaines de mètres de distance. Les grillons sifflaient à la folie, complètement ivres. […] De partout montaient les craquements mystérieux, les détonations, les raclements, les bourdonnements, les frottements d'ailes […] Et quelque part dans le jardin, enfoui au centre d'un arbre, un rossignol lançait toutes les six secondes environ son cri inventé. (TA 33)

L'auteur ne décrit pas directement le paysage de la nuit. Ce sont les petits bruits de la nature qui l'intéressent. Pourtant, ces bruits dévoilent d'une façon métonymique un paysage paisible et vivant de la nature. On peut *voir* des lacs, des herbes, des arbres, et toute une campagne tranquille et sereine. Malgré le noir et la distance, le personnage *regarde* clairement le paysage nocturne. Ces bruits de la nuit se présentent comme « une sorte de doux langage obscur » (TA 33) qui raconte « la très longue histoire de la vie vivante » (TA 33). Les bruits ne *dessinent* pas comme les lumières le paysage, ils *chantent* le paysage. Par rapport au paysage pictural, le paysage musical paraît plus vivant et plus lyrique.

Le paysage du Boucan qu'Alexis chérit est souvent présenté par la beauté de l'eau, la clarté de la lumière et l'étendue de la terre. Pourtant, il se dévoile tout d'abord par les bruits et il se fait ressortir par les bruits. Au début du récit *du Chercheur d'or*, le protagoniste Alexis le déclare affectueusement : « du plus loin que je me souvienne, j'ai entendu la mer. Mêlé au vent dans les aiguilles des filaos, au vent qui ne cesse pas, même lorsqu'on s'éloigne des rivages et qu'on s'avance à traverser les champs de canne, c'est ce bruit qui a bercé mon enfance. » (CO 13) Le souffle de la mer se mélange avec le bruit du vent pour chanter tout le paysage du Boucan. Le bruit berce l'enfance d'Alexis, il réserve le visage du Boucan, pays paradisiaque, à l'intérieur d'Alexis. Jusqu'à la fin du récit, Alexis entend aussi le bruit de la mer, qui devient un bruit intérieur : « il fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le bruit vivant de la mer qui arrive » (CO 333). Cela dit, le paysage du Boucan devient une partie de la vie du protagoniste. Il ne disparaît jamais, à condition que la mer ne cesse jamais son chant. Il semble que le bruit soit plus durable que l'image avec la fuite du temps et qu'il soit plus vivant que l'image pour conserver le paysage[1].

Pour Esther dans *Étoile errante*, le bruit de l'eau courante retient un paysage très beau et très heureux de la vie d'enfance à Saint-Martin. Le ruissellement de l'eau signifie la venue du printemps et ainsi un paysage plein de vitalité et d'espoir. « L'eau descendait de tous les côtés, en faisant cette musique, ces chuintements, ces sifflements, ces tambourinades. » (EE 15) Dans

[1] On va approfondir le rapport du paysage avec la sonorité dans la troisième partie, chapitre 1.

ce bruit de l'eau se montre un paysage aquatique qui est tellement joyeux : « l'eau commençait à couler goutte à goutte de tous les rebords, de toutes les solives, des branches d'arbre, et toutes les gouttes se réunissaient et formaient des ruisselets, les ruisselets allaient jusqu'aux ruisseaux, et l'eau cascadait joyeusement dans toutes les rues du village. » (EE 15) La chanson de l'eau implique un bonheur de la vie d'Esther et aussi du paysage calme de Saint-Martin, qui n'est pas touché par l'ombre de la guerre.

« Les sons de l'environnement ont des sens référentiels »[1]. Il y a des sons qui ont une puissance symbolique et qui peuvent évoquer des symboles archétypiques. La voix de l'eau se situe justement parmi ces sons qui se lient souvent à un paysage mythique. On écoute en lisant Le Clézio la pluie, le ruisseau, la fontaine, la rivière, le fleuve, la cascade et la mer : autant de sons uniques, qui relèvent d'un symbolisme d'après Murray Schafer. La continuité et la discontinuité de l'eau, en configurant un paysage puissant et régulier, impliquent un rythme cosmique. Dans une certaine mesure, tous les bruits de la nature, évoqués par Le Clézio dans sa création, signifient la beauté du cosmos et la poétique du monde. Le son semble pouvoir mieux conserver la forme du pays et son paysage que l'image. Il s'attache ainsi à un instant de nostalgie de la vie.

Il ne faut pas négliger le silence, son calme, qui est aussi capable de présenter des paysages. Il existe en effet chez Le Clézio un silence de mort et un silence de vie, qui impliquent deux paysages différents. Quand il concerne la ville, le silence ressort un caractère négatif du paysage moderne, en contrastant avec le trop-plein. Le silence en ville donne souvent à voir un paysage pénible. Il n'a rien à voir avec le bonheur ni la plénitude. Pourtant, le silence dans la nature est différent. Le paysage au fond des bois, celui au large de la mer, celui d'en haut du plateau ou celui du ciel où un oiseau s'envole : tous ces paysages dominés par le silence signifient une paix de l'âme. Dans ce cas le vide et la tranquillité constituent un paysage sacré où l'homme peut réaliser une renaissance. Il s'agit d'un paysage de retrait et de repos, où l'homme ressent un arrêt du temps et une éternité de la vie.

4. La beauté du paysage urbain

En parlant de la paysagisation de la ville, de la distinction du lieu et du non-lieu et de l'abstraction du paysage, il nous faut réfléchir sur la beauté du paysage de la ville, qui représente en effet une idée de l'écrivain sur la modernité. Dès sa naissance, le paysage se lie étroitement à la beauté de la nature. C'est en général une beauté pittoresque, exotique, paisible et

[1] Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, *op. cit.*, p. 234.

romantique, comme on lit dans les œuvres idylliques. Pour Le Clézio, il n'y a pas de doute que le paysage naturel a une grande beauté. Quant au paysage urbain, on se demande s'il est aussi beau pour l'écrivain.

Il paraît qu'on est habitué à expulser la beauté de la ville et du paysage urbain, qui n'est que sombre, gris ou même laid à nos yeux. Pourtant d'après l'écrivain, la beauté n'appartient pas seulement au paysage naturel, elle peut appartenir à un paysage urbain. C'est cela qui distingue le paysage urbain de Le Clézio de celui des autres écrivains modernes. Les personnages lecléziens savent observer le paysage urbain tel qu'il est, sans idées préconçues. Ils le considèrent comme un phénomène naturel, ils sont attirés comme des hommes primitifs par la forme et la couleur du premier monde, qui leur semblent tellement nouveau et frais. Ce qui compte, c'est peut-être un regard ou une perception qui sait découvrir la beauté. Cela rompt notre impression banale sur le paysage urbain. Bea marchant dans les rues se demande : « Comment faire pour arriver à dormir quand tant de beauté vit et bouge partout ? » (GU 140) La ville offre au personnage une beauté avec la lumière blanche, le sol dur, les murs hauts, les rues disparues dans les brumes. Le regard passionnant des premiers personnages lecléziens est ainsi très significatif. Il saisit le monde toujours comme pour la première fois. Son innocence et sa passion décide dans une grande mesure de la beauté. Cela exprime aussi pourquoi les personnages enfants occupent presque toujours une place fondamentale dans la création leclézienne. Le regard d'un enfant serait un regard dépouillé de toute empreinte culturelle ou idéologique, ce serait un regard pur et naturel. Un tel regard embrasse le monde comme au premier moment de la naissance, il s'appuie sur la sensation intuitive et il est privilégié pour découvrir l'état originel des choses et du monde[1].

Pour Le Clézio, la beauté existe partout, non seulement dans la nature mais aussi dans la ville. Chancelade regarde le pays qu'il habite, il ressent la beauté venir de partout à la fois. « On est accablé par les coups de la beauté, de la grande beauté cruelle et jouissable ». (TA 16) Où se trouve cette beauté ? Où on pourrait la trouver ? Non, on n'a pas besoin de la chercher, mais c'est elle qui nous cherche. La beauté nous « retrouve » dans « les villes », dans « les maisons des hommes », sur « les plages », dans « les voitures », et aussi sur « les chemins creux qui serpentent entre les collines », dans « les gouffres des torrents bruyants » (TA 16). Il s'agit clairement des lieux naturels et aussi des lieux urbains, qui pourraient tous les deux donner de beaux paysages. « Sur l'autoroute, le goudron fond au soleil, et les voitures s'arrêtent, le moteur bouillant. C'est elle. C'est la beauté. » (TA 17) Pour l'écrivain la beauté du paysage urbain est parallèle à celle de la nature. Autrement dit, la ville moderne n'expulse pas la beauté du paysage.

[1] Voir l'analyse plus détaillée de ce regard caractéristique dans le chapitre 4 de cette partie.

C'est pourquoi on lit souvent un émerveillement des premiers personnages devant le paysage de la ville. Ils n'hésitent jamais d'admirer le paysage urbain. Les autoroutes et les supermarchés leur apportent une vraie beauté. On dirait que les premiers personnages lecléziens ont une conscience d'une beauté moderne.

Mais qu'est-ce que cette beauté? Est-ce une douceur infinie ? Une aise simple ? Une joie sans risque ? La réponse serait négative. On comprend mieux l'idée de la beauté de Le Clézio par une comparaison qu'il donne dans *Terra Amata*. L'auteur y décrit la beauté comme un personnage, qui «vient doucement, sans pitié, vous arracher pour vous replonger dans le tourbillon vivant »et qui «a des ongles », «des rocs », «sa voix impérieuse et tranquille »(TA 16). Celle qui «vous fait du mal quand elle vous fait du bien », «c'est la beauté »(TA 16). Pour Le Clézio, la beauté n'est pas une princesse innocente, elle a un visage double et une force paradoxale. Elle n'apporte pas seulement une joie mais aussi une douleur, elle ne donne pas seulement une douceur mais aussi une rigueur. Depuis toujours, l'écrivain préfère intégrer des contradictions dans un même paysage. La beauté du paysage urbain ne refuse pas son aspect négatif.

La beauté du paysage urbain semble complexe et illisible. Les personnages lecléziens sont souvent perplexes devant la beauté urbaine. Bea devant un paysage où il y a des «forêts de pylônes », «lacs », «cubes de verre », «plages de nickel, plaines de tôle ondulée »(GU 166), se rend compte que « jamais aucun paysage au monde n'avait été si vaste, si profond. »(GU 166) Le personnage admire la beauté du paysage urbain. Pourtant c'est une «beauté incompréhensible »(GU 166), une beauté inconnue et étrange. Il existe toujours une distance entre le personnage regardant et la beauté attrapée. L'étrangeté du paysage urbain implique peut-être une impression d'aliénation dans la société moderne. Elle signifie à juste titre une rupture entre l'homme moderne et le monde qu'il habite.

Ce qui est plus remarquable, c'est que le personnage finit presque toujours par ressentir quelque chose d'*autre* derrière la beauté charmante du paysage urbain. Ainsi en reconnaissant tant de beauté dans le paysage urbain, Bea finit par y ressentir quelque chose de terrifiant. La beauté ressemble à un monstre et qui «creuse ses puits vertigineux, la puissance, la haine, la faim, le désir »(GU 267). Ce n'est pas une beauté « douce »(GU 167). Dans la ville «la beauté n'est pas belle, elle est âpre et triste »(LF 218). La beauté du paysage urbain «porte une grande cuirasse noire pleine d'étincelle », elle est «bardée de fer et de cuir comme un samouraï »(GU 220). La monstruosité de la beauté urbaine est ainsi mise en évidence. A travers cette beauté cruelle et féroce, on voit surtout une violence, qui essaie de tout détruire. Presque tout le

paysage moderne dans les œuvres lecléziennes est occupé par une telle force violente, qui le rend tourbillonnant et chaotique. Comme le titre *La Guerre* l'implique, le monde moderne est en guerre et tout le paysage explose comme des bombes. Dans un tel monde, « la beauté n'existe pas. Ce qui existe, c'est la force. » (GU 172) Ainsi, toute admiration de la beauté urbaine se réduit à une horreur. L'attirance de la beauté semble un appel de la mort.

« Fascination du monde moderne : la laideur. La peur. La violence. La beauté. » (LF 170) Le paysage moderne est complexe. Il suscite les émotions contradictoires : l'émerveillement et l'effroi, le plaisir et la peur. Dans tout pays, sur toute terre, il existe « tant de contradictions naturelles, de sérénité et de violence, de saleté et de beauté. Ces contradictions sont réelles. » (LF 140) Pour Le Clézio, la contradiction est une qualité inhérente de tout être sur le monde. « La terre n'est pas fabuleuse, ni paradisiaque. Elle n'est donc pas l'enfer. » (LF 140) Aussi la ville est-elle dans la même situation. Elle n'est pas fabuleuse, son paysage n'est pas négatif pour toujours. La ville a un visage magique, qui est à la fois laid et beau. Comme Hogan le ressent, le paysage de la ville a une « beauté pourrie », « mais l'odeur de la pourriture est une nouvelle beauté » (LF 170) ; il a en même temps « une netteté, une beauté indicible » (DEL 13). En effet, cette contradiction du paysage moderne est liée étroitement à la distinction des lieux et des non-lieux, dont on a déjà parlé en plus haut.

Conclusion du chapitre

Dès la première création, Le Clézio prête attention à la fois à la ville et à la nature. Si le paysage urbain domine ses premières œuvres, le paysage naturel n'est pas tout à fait absent. En décrivant le paysage moderne, l'écrivain ne cesse d'éprouver une nostalgie du paysage naturel. Même en ville, il faut aussi distinguer le lieu du non-lieu, il faut reconnaître la différence des paysages dans ces deux espaces. Le paysage de la ville leclézienne est ainsi plus complexe qu'on ne l'imagine. Il se débarrasse aussi d'un stéréotype de la ville. En décrivant le paysage urbain, Le Clézio critique subtilement la société moderne, où la technologie change totalement le rapport entre l'homme et le monde. L'écrivain ne cesse pas de montrer le contraste entre le paysage moderne et le paysage naturel. Par les dessins du paysage moderne, l'écrivain fait ressortir la valeur précieuse du paysage naturel, où se trouve le salut de l'homme moderne.

Pour l'écrivain, le bruit peut créer un paysage aussi que la lumière. Cela exprime que le paysage ne se limite pas à une expérience visuelle. Le paysage concerne en effet tout le corps de l'homme. De l'état du corps à l'état de l'âme, le paysage extérieur fait écho au paysage intérieur. Le paysage perceptif conduit le personnage à une initiation qui le transforme totalement.

Chapitre 4

Le paysage entre la perception, la sensation et l'initiation

C'est le regard qui fait naître le paysage. Comme Gérard Wajcman le dit : «l'artialisation de la nature est tout d'abord et tout simplement la visualisation de la nature. Ce qu'on nomme le paysage, c'est en premier lieu l'entrée de la nature dans le visuel ; la nature prendrait une valeur visuelle, une valeur en tant que visible. »[1] Le regard *artialise* la nature et la ville pour les transformer en paysages. Cela implique la place nécessaire de l'homme ou du sujet pour l'existence du paysage. Pourtant, la perception n'est qu'un commencement. Elle stimule le sentiment et l'émotion de l'homme pour lui faire comprendre le paysage. Il faut une intériorisation du paysage pour mettre en lumière la valeur du paysage et la pensée de l'homme. Si le paysage a toujours un sens, ce sens s'appuie sur l'homme regardant et il s'éclaire par l'homme regardant. En même temps, le paysage offre une fenêtre pour comprendre l'âme de l'homme, puisqu'il a une valeur subjective et une signification ontologique. « Seule l'émergence du moi permet la naissance d'une esthétique réelle du paysage, comme reflet d'une émotion artistique »[2]. Ainsi ce n'est pas par hasard que les personnages lecléziens sont toujours les personnages de sensation et d'émotion. Ils éprouvent toujours une passion avide pour percevoir et sentir le monde.

La perception, la sensation et l'émotion sont étroitement articulées l'une avec l'autre dans la trame des œuvres lecléziennes. Elles mettent en relief la valeur et la signification du paysage. C'est pourquoi on parle d'un rapport intime entre le personnage et le monde chez Le Clézio. Percevoir, sentir, pénétrer, pour que le paysage sorte du plan du monde et qu'il s'unisse enfin avec l'homme : l'expérience paysagère chez Le Clézio est une expérience phénoménologique. «Après une ouverture par un regard porté sur le monde […] la contemplation se métamorphose en participation, et la saisie d'abord statique d'une surface laisse le plus souvent place à un

[1] Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, *op. cit.*, p. 237.
[2] Odile Gannier, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001, p. 120.

déchaînement opératique des éléments. »[1] Cette expérience phénoménologique du paysage implique que les personnages lecléziens essaient de s'unir avec le monde.

1. Le paysage ou l'éveil des sens

Dans les œuvres lecléziennes, les verbes perceptifs et les verbes de l'action comme « regarder », « voir », « sentir », « marcher », « vibrer » l'emportent sur les verbes cognitifs comme « savoir », « connaître ». L'ouverture des sens décide l'apparition du paysage. Il ne suffit pas de regarder avec les yeux, il faut regarder avec tout le corps, il faut écouter, toucher, goûter et sentir, pour avoir une perception synesthésique du paysage. La vie, c'est « la possibilité de percevoir totalement. » (IT 302) On examine ainsi le rôle de la perception pour l'apparition du paysage leclézien.

1.1. Le regard : la clé du paysage

Dans la création de Le Clézio, le regard est sans aucun doute le premier instrument pour faire naître le paysage. « La naissance du paysage consiste dans un changement de regard sur le pays, dans la naissance d'un regard sur le pays. »[2] Ainsi, parler du paysage, c'est en effet « impliquer la possibilité de jouir du monde par les yeux »[3].

Presque à travers toutes ses œuvres, l'auteur souligne sans cesse la posture de regarder. Ainsi, les verbes comme « regarder », « voir », « contempler », « considérer » sont abondants et récurrents, ils impliquent la naissance du paysage. Des premiers personnages citadins aux personnages plutôt dans la nature, ce qui est permanent, c'est leur regard, qui se présente comme « le seul lien »(LF 89) entre l'homme et le monde. L'écrivain est très conscient du rapport entre le regard et le paysage. Il en parle dans *L'Inconnu sur la terre* : « la montagne si belle, sans le regard n'existe pas. »(IT 53) Le regard ressemble à la lumière, il éclaire le paysage comme si la lumière éclairait le monde. Avec le regard, le pays n'est plus un rassemblement monotone des objets, il est organisé et reconstruit, il est limité par des confins, il est tiré d'un plan général pour devenir un paysage. Le personnage leclézien est un « personnage-regard », « c'est souvent à travers lui que se dessine la forme des villes, des paysage »[4].

Le regard de Le Clézio n'est pas un regard neutre ou indifférent, mais un regard plein de force. « Le regard donne son mouvement au monde. Il le façonne. Il tâte les angles, suit le contour

[1] Régis Salado, « L'univers démesuré. Sur l'esthétique des premiers textes de J.M.G. Le Clézio », in Elena Real et Dolores Jiménez (dir.), *J. M. G. Le Clézio: Actes du Colloque International*, *op. cit.*, p. 47.
[2] Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, *op. cit.*, p. 237.
[3] *Idem.*
[4] Dolores Jiménez Plaja, « L'écriture en fuite », in Elena Real et Dolores Jiménez (dir.), *J. M. G. Le Clézio: Actes du Colloque International*, *op. cit.*, p. 58.

des lignes, des arrondis, des droites. Il se pose, il goûte les couleurs. »(EM 113) La force du regard consiste en « une faculté d'établir une relation »[1] qui décide forcément l'apparition du paysage. « Voir est presque toucher physiquement, en silence »[2]. Le regard met *en relief* le paysage du monde. Ainsi chez Le Clézio, « regarder est une action » (EM 113), plus précisément une action de *paysagiser*. « On voudrait bien tout voir. »(IT 301) Ce désir violent se lie à un désir de construire le monde. Le personnage leclézien ne tourne presque jamais son regard devant le monde, il regarde sans cesse, à chaque lieu, à chaque moment. Adam regarde « intensément », « soigneusement », « avec les yeux fixes »; Besson regarde, avec « les yeux grands ouverts », « fixes et brûlants », il regarde « longtemps », « attentivement », « avidement », « avec curiosité », « avec passion »; Chancelade regarde « avidement », « avec attention ». C'est aussi le cas de Hogan, Bea, Bogo ou Machines. A travers le désir et la force du regard, on ressent une passion des personnages qui semblent essayer sans cesse de construire ce qu'ils voient. La forme de la ville devient plus claire et plus ordonnée sous ces regards puissants. Le paysage urbain est aussi dessiné. Dans la grande nature, la violence du regard s'accorde à la violence des éléments. Le désert se montre comme un grand paysage sous « les yeux grands ouverts »de Lalla, qui voit toujours « de toutes ses forces » à tous les endroits et à tous les moments. Alexis au Boucan aime regarder sur l'arbre, sur la pierre ou dans le grenier, d'où tout le paysage déferle devant lui ; quand il est sur le navire, il ne cesse de regarder la mer, le ciel et l'horizon, il regarde « intensément », « interminablement », « de toutes ses forces », « sans se lasser », « jusqu'au vertige ». Quant à Fintan et Maou, ils scrutent sans cesse sur le navire les vagues, les nuages et l'horizon ; leur seul besoin est regarder. On n'oublie jamais Léon sur l'île Plate, qui regarde sans « détourner » son regard, sans « se lasser », jusqu'aux « yeux éblouis ». Le regard puissant ressemble au couteau du sculpteur, qui travaille sans cesse la pierre pour en faire sortir les images. L'intensité du regard détermine dans une grande mesure l'intensité du paysage. Dans les œuvres lecléziennes, il y a « une forte tendance du regard à se déplacer minutieusement, délimitant les paysages, recueillant des images dans une sorte de tableau. »[3] C'est ainsi que les personnages arrivent à donner une syntaxe et une structure au monde, à lui donner une logique et une relation, à organiser des fragments et des morceaux, à reconstruire les motifs et les images, pour que tout se réunisse et s'enchaîne comme un tableau de paysage.

Le regard leclézien n'est pas satisfait d'ordonner ou construire le monde, il essaie même de le pénétrer pour s'unir avec le paysage. Dans les premières œuvres, le regard en action contraste

[1] Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 13.
[2] Ruth Amar, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 95.
[3] *Ibid.*, p. 93.

avec le personnage en inaction. Le personnage leclézien est nonchalant, pourtant, son regard très désirant semble indépendant du personnage propre. D'un côté, le regard cherche toujours à attraper le paysage, d'autre part, il n'arriver pas à le comprendre. Cette rupture dans les premières œuvres met en évidence l'obscurité et l'aliénation du paysage urbain. Elle correspond aussi à la distance entre l'homme moderne et son monde. Devant le « monde bétonné, blindé, à l'abri de ses carapaces », le regard de Bea « voudrait rejoindre le paysage réel » (GU 68). Besson prend conscience qu' « il faut que le regard fouille au plus profond de la matière, écartant, dans la douleur, dans la fièvre et les palpitations de cœur, des millions de molécules. […] il faut que le regard se fasse chiffre, et pénètre […] » (DEL 274) L'effort du regard exprime un désir de retourner au monde. La force du regard dépasse la conscience de l'homme dans les premières œuvres lecléziennes. A la fin de la vie de Chancelade, son regard « a pénétré le monde jusqu'au cœur, comme un javelot d'acier » (TA 218). La force du regard conduit l'homme à l'intérieur du paysage. A force de regarder, Chancelade entre enfin dans les troncs des palmiers, il glisse au fond des carapaces des insectes, il arrive aussi au centre des rochers, à l'intérieur des montagnes pleines, il a même le corps des fleuves, le corps des nuages et de l'air[1]. Cette pénétration du regard signifie en effet une fusion entre l'homme et le paysage. Le regardant n'est pas à l'extérieur du regardé, il est projeté dans le regardé. Le regard relie ainsi l'homme et le monde par l'intermédiaire du paysage. La force du regard peut quelquefois dissoudre le paysage. C'est l'expérience de Bea :

> 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 ont fui.
> Je regarde, et voici, la terre fertile est un désert, et toutes les villes sont détruites. (GU 251)

Ayant créé le paysage, le regard finit par le détruire. Comment comprendre ces deux mouvements contradictoires du même regard ? Il s'agit en effet de deux aspects de l'expérience du paysage. D'une part, la dissolution du paysage à travers le regard se lie à une abstraction et à une aliénation. Cela concerne le paysage urbain qui se réduit souvent chez Le Clézio à des matières et à des formes géométriques. D'autre part, elle s'associe à une illusion onirique du paysage dans la contemplation de la nature[2]. Dans l'expérience méditative, la force du regard va transformer la réalité du paysage pour donner un paysage plutôt onirique. Dans ce cas, la décomposition du paysage par le regard s'associe à une extase du personnage qui fusionne avec ce qu'il voit.

[1] On verra dans la deuxième partie (Chapitre 3) que cette force du regard s'attache étroitement à une expérience méditative et cosmique du paysage.

[2] On va mettre en lumière le rapport du paysage avec la rêverie dans la deuxième partie, chapitre 3. On verra que le regard joue un rôle essentiel dans la rêverie du paysage.

La violence du regard devrait s'associer à une certaine virginité, cela veut dire un regard qui peut s'émerveiller des objets les plus quotidiens de la ville. Le regard leclézien est un regard dépouillé de l'intelligence, de la pensée et de l'idéologie. Il reçoit le monde comme une boîte vide, il rencontre le monde comme pour la première fois. Il s'agit d'une « intelligence immédiate venue des sens », qui « se nourrit de réalité » (EM 52), qui seule pourrait aboutir à ce qui est ineffable, grandiose, vaste et vibrant. Le personnage leclézien n'est pas un être psychologique, il est un être plutôt physique qu'un être cérébral. Ainsi son regard reste plus ou moins matériel et impénétrable, malgré son désir et sa force. Il est aussi privé de toute psychologie pour devenir un regard vide et transparent. Autrement dit, c'est un regard intact et primitif, qui vise à embrasser le monde sans l'analyser, en refusant une introspection et une philosophie. Regarder, c'est « entrer directement en rapport avec le monde, sans l'exprimer, sans le morceler » (EM 116). Les personnages leclériens *savent* regarder le monde, cela veut dire qu'ils *savent* construire ou reconstruire leur vue du monde et découvrir ainsi l'état du paysage. Il faut remarquer une évolution du regard leclézien, qui se rapporte à un changement intérieur des personnages devant le monde et aussi un changement de leur relation avec le monde.

Dans les premières œuvres le regard du personnage leclézien, malgré la soif, reste indifférent et froid, même mécanique et machinal. Il est difficile de discerner à travers ce regard les idées, les pensées ou les émotions du personnage. Bea regarde « comme une caméra de télévision, laissant osciller sur l'écran plein de lignes les taches lumineuse » (GU 202). Quant à l'homme qui regarde dans la rue au début *des Géants* : « son œil est froid et figé […] son regard est tout à fait pareil à celui d'un grand poisson mort au milieu des blocs de glace. » (GE 25) Le regard ne montre pas la pensée ou l'émotion du personnage. Ce qui compte, c'est l'acte propre de regarder. « Plein de force », « paisible » et « innocent », le regard « accepte les faits tels quels, sans interrogation, sans besoin de comprendre »[1]. L'écrivain exprime aussi cette capacité absorbante du regard dans *Mydriase* : « les yeux immobiles ne résistent pas. Ils ne ferment pas leurs pupilles pour filtrer la violence. Tout dans le corps est ouvert, reçoit les coups des objets. » (M 29) Les yeux n'expriment rien, du moins rien de ce que les paroles laissent comprendre. « Ils ne veulent pas juger, ni séduire, ni subjuguer. Ils veulent seulement voir ce qu'il y a, et par les pupilles ouvertes, recevoir en retour le rayonnement de la lumière. » (IT 63) Ainsi, pour le personnage leclézien, regarder, ce n'est pas comprendre, c'est seulement recevoir. « On regarde,

[1] Ruth Amar, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 93.

on regarde, on ne se lasse pas de regarder. On ne sait rien, on ne veut rien, on n'attend pas de révélation, ni de métamorphose. » (IT 24) Cette expérience de regarder s'approche d'une expérience phénoménologique. Besson regarde tout ce qui est à l'entour « sans voir, sans chercher à comprendre » (DEL 64), Bea regarde la ville « sans comprendre », Tranquillité traverse la ville en regardant « sans chercher à comprendre. » (GE 111). Le premier regard leclézien est plutôt « un regard immobile et fixe qui surprend le paysage et non un regard mobile à la manière réaliste de Flaubert »[1]. C'est un regard « qui scrute à partir d'un centre » et qui est « privé d'action », « il est plutôt rivé sur un image. »[2] Le regard de Flaubert est néanmoins réaliste et humain, il est « intrinsèque », il réside « dans le regard du descripteur »[3]. Dans la création de Le Clézio, le regard est plutôt extrinsèque. Le personnage qui regarde se vide et perd toute conscience, il est maîtrisé par le regard, il suit le regard pour arriver d'un seul coup à l'essence du paysage.

La renonciation de la compréhension offre une autre façon de voir le monde et le paysage. On se rappelle le regard pongien : « le-regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle ». D'après le poète, ce regard « est une occupation à chaque instant en réserve à l'homme », il est « la remarque de ce qui l'entoure et de son propre état au milieu de ce qui l'entoure. »[4] Si l'écrivain met l'accent sur un regard sans chercher à comprendre, c'est parce que la beauté du paysage dépasse la raison et qu'elle s'éclaire seulement par la sensation et par la sensibilité. Le personnage leclézien est l'homme sensible plutôt que l'homme raisonnable. Il n'est pas l'esclave de l'intelligence ou de la métaphysique. C'est à condition de regarder sans penser, sans analyser qu'on découvre vraiment la beauté du paysage. L'écrivain exprime ainsi : « la beauté est dans le regard qui ne comprend pas. Elle n'est pas dans les mots intelligents qui rassurent les niais. » (IT 53) Le savoir du corps, soit la sensation, l'emporte sur le savoir de l'esprit.

Le premier regard froid qui ne cherche pas à comprendre devient un regard plus conscient dans les œuvres sur le paysage naturel. L'auteur dévoile désormais l'émotion du personnage regardant. Naja Naja regarde le paysage de la terre, du soleil, des étoiles, de la lune, des fleuves et des arbres en voulant savoir qui ils sont. Dans son regard on voit clairement l'amour et la joie. Le regard de Lalla dévoile le paysage immense et magnifique du désert et il montre aussi le grand bonheur de la petite fille. Dans le regard d'Alexis sur le navire, on ressent sans cesse

---

[1] Isabelle Daunais, « le regard décentré : carnet d'enquête, critiques d'art, récits de voyage du XIX ème siècle réaliste », *French Studies*, a quaterly review, V. LII n 2, Apr 1998, pp. 164-165.

[2] Ruth Amar, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 94.

[3] Isabelle Daunais, « le regard décentré : carnet d'enquête, critiques d'art, récits de voyage du XIX ème siècle réaliste », *op. cit.*, pp. 164-165.

[4] Francis Ponge, « Les façons du regard », *Proémes, Œuvres complètes Tome I,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 173.

une ivresse, qui fait un paysage onirique. Il paraît que les personnages se réveillent et que leur regard ne fixe plus seulement le paysage, il dialogue avec le paysage comme avec un vrai personnage. La force du regard est aussi violente, pourtant elle pénètre le paysage sans le détruire. Une fois qu'il rencontre le paysage, le regard peut immédiatement atteindre la beauté et le charme, qui sont aussi limpides et transparents que l'eau claire et le ciel bleu. Voir n'est plus seulement un toucher physique et silencieux, mais une communication idéale et chaleureuse. Dans ce cas, regarder devient contempler, tandis que la contemplation se métamorphose enfin en participation ; le regardant n'est pas satisfait de saisir le paysage, il défait le paysage en se défaisant pour s'unir avec les éléments, il va atteindre ainsi une extase matérielle.

Est-ce parce que le paysage change que le regard change, ou, à l'inverse, c'est parce que le regard change que le paysage change ? Leurs changements sont plutôt simultanés dans la création de Le Clézio. Comme Gérard Wajcman le dit, « le changement de regard n'est pas un acte purement cérébral, de pensée, un changement d'attitude intellectuelle ; il a un agent matériel qui l'incarne et l'opère. »[1] Le changement du regard et le changement matériel du paysage s'enchaînent et s'influencent. Cela explicite aussi l'interaction dynamique entre l'homme et le monde.

1.2. Regarder avec tout le corps : le paysage et la synesthésie

Il existe d'autres sentiers perceptifs qui conduisent au paysage. Dans les œuvres de le Clézio, le monde est « touché, respiré, vu, écouté avec une attention minutieuse » (DEL 68). Au verbe perceptif « voir », il faut ajouter les verbes « écouter », « sentir », « toucher », pour parler d' « une écriture-corps » de Le Clézio. La participation totale du corps, liée à une orchestration des notations sensitives, renforce la puissance poétique de l'écriture. Dans un entretien avec Claude Cavallero, Le Clézio déclare que « l'écrivain doit s'adresser aux sens, dans la mesure où il fonde lui-même sa propre expérience du monde sur une donnée des sens. »[2] On a déjà parlé des paysages constitués par les bruits[3]. L'ouïe, le goût et le toucher aussi que le regard peuvent faire *voir* le paysage. Ainsi le regard de Le Clézio ne se limite pas aux yeux. « Voir, c'est n'avoir plus d'yeux. » (M 38) Il existe pour l'écrivain un « *regard de tous les sens*, aigu, énigmatique, qui ne conquiert pas pour ramener dans la prison des mots et des systèmes, mais qui dirige l'être vers les régions extérieurs qui sont déjà en lui, et le recompose, le recrée dans

[1] Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, *op. cit.*, p. 237.
[2] Claude Cavallero, « Les marges et l'origine : entretien avec J.M.G Le Clézio », *op. cit.*, p. 33.
[3] Voir la première partie, chapitre 3, « l'abstraction du paysage ».

la joie du mystère devenu demeure » (EM 176). Le regard leclézien est en effet un regard « actif » (EM 176), un « regard immensément ouvert », qui fait communiquer le monde intérieur de l'homme et le monde extérieur. Regarder avec tout le corps, c'est la conscience la plus importante pour l'auteur qui écrit dans *L'Extase matérielle* : « Je veux toucher tout ce qui peut être touché. Goûter tout ce qui peut être goûté. Sentir tout ce qui se sent. Voir, entendre, recevoir en moi par tous les orifices, toutes les ondes qui partent du monde et le font spectacle. » (EM 240) Cette conscience décide l'attitude contemplative, l'acuité des sens et le mutisme des personnages lecléziens qui s'imprègnent du paysage.

Le corps sert d'intermédiaire dans la communication avec le paysage. « Tout le corps avait soif d'images, soif de lumière, soif de réalité. Tout le corps veut boire avec les pores de la peau, se jeter sur les couleurs, plonger, à toute vitesse, vers le sol, en criant. » (M 41) Comme Michel Collot l'explique dans son œuvre, « c'est par le corps que le sujet communique avec la chair du monde, qu'il embrasse du regard et dont il est enveloppé. »[1] Le désir du corps se lie au désir du monde extérieur, il décide aussi d'une existence paysagère totale et vivant. Le corps n'est pas clos, il veut se projeter vers le monde extérieur, en l'absorbant enfin. Voici le paysage dévoilé devant Besson quand il se promène au bord d'une rivière de la ville :

> Il *regarda* le long passage de l'eau à travers la ville, et la vallée creusée siècle après siècle au milieu des montages dures. Il *vit* toutes les couleurs flottant à la surface de la rivière, les petits frissons du vent, les touffes d'herbe dérivant rapidement, ou bien lentement. Les amoncellements des galets, les plages de gravier où l'écume jaunie était collée, les trous d'obus creusés par les crues, remplis par la pluie. Il *écouta* le chant lourd et colossal, la voix puissante et grave des eaux usant la cavité de la vallée ; il *entendit* aussi le chuintement régulier des tourbillons, l'espèce de pchchch provenant de certaines de cascades rebondissant les unes sur les autres. […] Il *observa* chaque recoin, les cachettes noires et humides, les cuvettes où pourrissent les détritus, les montages de cailloux polis que recouvrait la poussière. Il *sentit* aussi l'odeur triste funèbre, rampante, comme sortie d'un cadavre de lézard, des écoulements d'égout.[2] (DEL 157)

Par les verbes de sensation, l'écrivain rétablit une relation explicite entre l'homme et le monde, en reconstruisant d'une manière méticuleuse un paysage urbain. On dirait une porosité du corps, par laquelle le paysage s'insinue dans l'homme. Les verbes perceptifs abondants signifient une sensibilité éclatante du personnage, qui crée un paysage plutôt complet. Les images, les sons et les odeurs s'enchaînent pour présenter un paysage proche, réel, minutieux et vivant. On est tout à fait *dans* un paysage. Cet enveloppement implique une intimité du personnage avec le monde. On voit ainsi « un savoir de corps » chez Le Clézio[3]. On dirait une « magie », qui est « tout ce qu'on voit, tout ce qu'on touche, tout ce qu'on sent, et qu'on ne pourra pourtant jamais

[1] Michel Collot, *La Matière-Émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 32.
[2] C'est nous qui soulignons.
[3] Isabelle Roussel-Gillet, *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses, 2011, p. 8.

connaître », la magie est une « force des images », « une faculté de perception », la magie vit « dans le regard », mais aussi « dans les sens » (IT 56). La magie, c'est en fin de compte une stimulation de tous les sens du corps, un enchaînement de la vue, de l'ouïe, du goût et de la touche. Avec cette magie de la perception, le personnage leclézien peut saisir un paysage stéréoscopique, plein de vivacité et d'intérêt.

Le rapport du corps avec le paysage est très important pour l'écrivain. Non seulement en ville, mais aussi dans la nature, le paysage est souvent saisi par tout le corps du personnage. Quand Chancelade arrive à la mer, « il *regarda* la surface de la mer qui scintillait au soleil. Il *s'imprégna* de la *couleur* bleue, du *bruit* des vagues raclant régulièrement les galets, et de l'*odeur* fade qui arrivait dans chaque bouffée d'air chaud. » (TA 138) Le paysage est dessiné de tous les points et avec toutes les formes. Une telle esthétique de l'analogie synesthésique est soulignée par Baudelaire : « tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, correspondant. »[1] La correspondance entre les sens privilégie une forme totale du paysage. Le personnage ressemble à un sismographe, qui attrape tout message du monde avec tout le corps. On dirait que le corps *absorbe* forcément le paysage dans la création leclézienne. Cela implique une certaine ivresse du personnage au sein du paysage et son union avec le monde. Quand Alexis est sur le navire, le paysage de la mer se présente à la fois par sa vue et son ouïe : « je suis tellement occupé à *regarder* la mer et le ciel, chaque creux d'ombre entre les vagues, et les lèvres du sillage qui s'écartent, j'*écoute* avec tellement d'attention le bruit de l'eau sur l'étrave, le bruit du vent. » (CO 115) Le désir du personnage se montre à travers la concentration des sens. L'extase provient justement de cette plongée dans le paysage. Quand Fintan et Maou sont à Onitsha, ils regardent et écoutent les orages et les nuits. Ils regardent « le rideau de pluie », ils écoutent « le crépitement des gouttes et l'eau », les insectes de la nuit et les tambours du loin. Le regard et l'ouïe ouvrent tous les deux le paysage magnifique de la terre rouge. Ils conduisent aussi les personnages à une osmose avec le monde. Le Clézio est un continuateur des poètes et penseurs du XIX^e siècle, qui apprécient le savoir du corps, la sensation et le sentiment. Il affirme en outre l'héritage romantique en faisant du personnage un percepteur privilégié de la convergence de sensations propre à conduire dans un monde qui approche celui de l'harmonie originelle.

2. Le paysage, la sensation et l'extase

Tout en privilégiant la perception du corps, l'auteur accorde le primat à l'expérience sensible au détriment de la connaissance et du savoir rationnel. Les personnages leclériens sont des

[1] Charles Baudelaire, « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains - Victor Hugo », in *Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (1976), p. 133.

« sensualistes »[1] qui cherchent à « se rendre poreux »[2]. Cela veut dire qu'ils utilisent les sens aiguisés pour avoir un contact privilégié avec le monde et laisser le monde entre en eux. On se rappelle l'être « sensuel » apprécié par Jean Giono. Il existe une résonance entre la façon de voir leclézienne et la façon de voir gionienne. Tous ces deux écrivains proposent qu'il fasse connaître le monde par le corps, en se méfiant de la raison. La seule raison de l'homme s'attache ainsi à la sensualité du corps.

La sensation qui est un « support majeur du paysage »[3]. Elle concerne la totalité des contenus psychiques du personnage[4]. La sensation initiale, qui se lie davantage à l'intuition que le savoir, aide à découvrir la vérité du paysage. Le Clézio a reconnu l'importance de la sensation pour son écriture : « Toujours est-il que j'écris comme je sens les choses… je crois aux possibilités imaginaires et inversement à l'importance primordiale de la sensation initiale qui me donne le réel dépouillé de tout cliché et fantasmagorie. »[5] Une telle sensibilité est aussi évidente chez ses personnages leclézien. Ainsi, la cénesthésie aussi que l'esthésie et la synesthésie joue un rôle important dans l'appréhension et la compréhension du monde, en faisant voir l'émotion de ses personnages. L'existence pour l'écrivain est la « somme des sensations synesthésiques d'un homme » (PV 56). Les impressions de douleur, de chaleur, de froid et de vibration sont exprimées en termes de pénétration jusqu'au centre du corps pour donner l'extase. La cénesthésie indique « une porosité du microcosme corporel à l'action du macrocosme »[6]. Même les premiers personnages qui semblent indifférents n'échappent jamais à la cénesthésie. Le paysage extérieur entre dans l'homme pour devenir un paysage intérieur, qui se montre pour Le Clézio le vrai paysage du monde.

2.1. L'état du corps

Le paysage de Le Clézio n'est jamais un compte rendu exact du monde, mais une évocation sensuelle et émotionnelle. Les personnages leclézien ont l'« art d'exister par toutes les sensations »[7]. Le trouble et le refoulement affectifs des personnages devant ou dans le paysage

[1] « Entretien D'Yves Buin avec Le Clézio », *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio,* n° 1, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (coords.), « À propos de Nice », Paris, Complicités, 2008, p. 35.

[2] Danièle Henky, *L'Art de la fugue en littérature de jeunesse : Giono, Bosco, Le Clézio, maîtres d'école buissonnière,* New York, Peter Lang International Academic Publishers, 2004, p. 230.

[3] Georg Simmel, *La Tragédie de la culture, op. cit.,* pp. 240-241

[4] *Ibid*., pp. 240-241. « Chez un homme, nous entendons sous ce mot l'unité qui colore constamment ou actuellement la totalité de ses contenus psychiques, unité qui ne constitue rien de singulier en soi ni même n'adhère, dans beaucoup de cas, à quelque singulier aisément indicible, mais qui néanmoins représente le général où se rencontrent maintenant toutes ces particularités. Or, il en va de même pour la *Stimmung* du paysage ; elle pénètre tous les détails de celui-ci, sans qu'on puisse rendre un seul d'entre eux responsable d'elle : chacun en participe d'une façon mal définissable – mais elle n'existe pas plus extérieurement à ces apports qu'elle ne compose leur somme. »

[5] « Entretien D'Yves Buin avec Le Clézio », *op. cit.,* p. 37.

[6] Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, *op. cit.,* p. 232.

[7] Christelle Sohy, « Notes de lecture », *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio,* n° 1, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (coords.), « À propos de Nice », Paris, Complicités, 2008, p. 191.

sont tellement récurrents dans les œuvres : un chaos du corps, qui se rend à la chaleur, à la brûlure et à la dureté, font ressortir la force des paysages. Même dans les premières œuvres dont les personnages présentent moins clairement un sentiment ou une émotion, il ne manque jamais de la présence chaotique des sensations physiques qui est liée aux dérèglements du sens. L'agression du paysage sur le corps stimule une violence de la sensation, qui implique le sentiment et l'émotion des personnages. On dirait un flamboiement cosmique dans l'union extatique avec le paysage. « Je ne crois qu'aux valeurs sentimentales » (EM 74), déclare l'écrivain dans son essai. Ses personnages participent ainsi d' « un hymne à la sensation », en éprouvant toujours « les données sensorielles » et « les émotions synesthésiques » ; « leur ivresse sensorielle, poussée parfois jusqu'au paroxysme du vertige, constitue une modalité assomptive de leur être au monde »[1]. La façon de voir et de sentir prouve en fin de compte l'existence propre des personnages, tandis que la violence de la sensation fait écho à l'intensité du paysage.

Il y a tout d'abord la brûlure du corps sous le soleil. On a parlé de l'abondance des lumières dans le paysage leclézien. La brûlure du soleil produit souvent la sensation brûlante du corps, qui pourrait impliquer à la fois un aspect négatif et un aspect positif du paysage. La brûlure du corps serait liée à un paysage plutôt inquiétant et angoissant quand il s'agit de la ville ; elle exprime la douleur des personnages dans le paysage chaotique. C'est ce qu'éprouvent les premiers personnages de la ville. Pourtant la brûlure impliquerait un charme du paysage sauvage quand il concerne un paysage naturel ; elle explique une douleur physique qui conduit néanmoins à une liberté infinie. Cela concerne plutôt les personnages dans la grande nature. Dans ce cas, la brûlure du corps est attachée à la violence des éléments, qui joue un rôle essentiel pour la rêverie du paysage. La correspondance entre la brûlure du paysage et la brûlure du corps exprime en fait une pénétration de la force cosmique, ainsi une union entre l'homme et le monde. En plus de la brûlure du corps, les personnages ressentent souvent un battement très violent du cœur, qui reflète bien une excitation et une exaltation devant un paysage émouvant. Dans *Le Chercheur d'or*, Alexis, courant au fond du Boucan, ne cesse de sentir son cœur battre fort. Chaque fois qu'il est devant le paysage étendu du Boucan, il ressent cette vibration du cœur. « Le cœur battant, je marche sur l'allée qui va vers les collines, là où commencent les friches. » (CO 14) Dans la nuit, il scrute l'étendue du paysage sur l'arbre, « avec le cœur qui bat si fort que le cou résonne et fait mal » (CO 14) Quand il traverse les champs de cannes pour arriver à la mer, il écoute « le bruit du vent » et aussi « le bruit de son cœur » (CO 37). Avec le battement

[1] Claude Cavallero, « Les marges et l'origine : entretien avec J.M.G Le Clézio », *op. cit.,* p. 34.

du cœur, le narrateur exprime bien la beauté du paysage au Boucan et aussi l'amour d'Alexis pour ce pays édénique. Quand il quitte le Boucan et voit la dernière fois son paysage, il se dit que « mon cœur bat fort, comme si elles (les montagnes) étaient des personnages amies que j'avais perdues et que je retrouvais.» (CO 75) La tristesse et l'attachement du personnage au paysage du Boucan sont dévoilés. Quand il est sur le navire vers Rodrigues, son cœur « bat très fort » et ses yeux sont pleins de larmes (CO 112). On y devine le choc et l'ivresse du protagoniste au milieu du paysage libre de la mer. Et après plusieurs années quand Alexis revient au Boucan, c'est toujours le même cas. Avec le cœur battant, il voit l'étendue du paysage si familier mais étrange. Dans *Le Chercheur d'or*, le narrateur exprime peu directement les idées ou les pensées d'Alexis, il ne s'intéresse à expliciter la psychologie de son personnage ; pourtant « le cœur battant » exprime tout, en représentant le surpris, l'amour, l'attachement, la joie du protagoniste devant le paysage natal. « Le cœur battant » implique ainsi à la fois la qualité du paysage et l'émotion du personnage.

Le cœur battant d'Alexis dans le paysage nous rappelle la vibration en Léon sur l'île Plate. Cette vibration est comme « un désir, un élan de l'imagination, un rebond du cœur » (Q 30). Elle se lie tout d'abord à « une ivresse » que le personnage éprouve quand il est sur le point d'atteindre ce qu'il rêve depuis toujours. Elle se projette quelquefois sur l'onde ou le flux au fond du corps ou de la terre. Une fois arrivé à l'île Plate, Léon est troublé davantage par la vibration. En voyant l'île de mère et en devinant tout ce que Jacques lui décrit sur cette île-là, il sent « son cœur battre plus fort »et « l'enthousiasme remplir son corps »(Q 98). La sensation du corps explique l'exultation du personnage devant le paysage rêvé. Ce qui est remarquable, c'est qu'à la vibration intérieure correspond une vibration extérieure, qui a son origine dans les profondeurs du paysage. Ainsi en voyant la mer et en écoutant son bruit, Léon reconnaît une vibration sourde qui « vient du fond de l'océan, du socle de la terre »(Q 89), qui « semble sortir du socle de l'île »(Q 117), ou bien qui est « dans le socle de l'île »(Q 299). En un mot, cette vibration provient du noyau de l'univers : du fond de la terre et de la mer. C'est une force cosmique qui ressemble à « une électricité »et qui fait écho à la vibration intérieure de Léon. On dirait un message secret qui se transmet sans cesse entre Léon regardant et l'île regardée. La vibration du paysage fait penser à une personne vivante, « c'est bas et lent comme la pulsation d'un cœur, comme le murmure du sang dans mes artères. […] Cela n'a pas de nom. » (Q 376) On voit un certain anthropomorphisme qui met en lumière quelque chose de divin et de mystérieux dans le paysage insulaire. Il semble que le paysage insulaire soit dominé par quelqu'un de mystérieux et d'invisible, dont le battement du cœur est justement la vibration omniprésente. A la fin, quand le protagoniste plonge totalement dans le paysage de l'île, il

ressent ce battement plus nettement : la vibration est « unie à la lumière » (Q 168), elle est « pareille au vent. Elle vient du plus profond, du ventre de la terre. » (Q 347) On voit bien que, par la vibration liée à la force des éléments, l'île est anthropomorphisée et elle apparaît comme un corps féminin d'une Mère primordiale. Le paysage s'associe ainsi à une naissance ou à une origine. C'est ainsi que le paysage semble mythique et sacré.

La vibration à l'intérieur de Léon se confond avec celle de l'île pour devenir une seule vibration. L'auteur juxtapose les coups du cœur de Léon et les coups de la mer sur le socle de l'île pour matérialiser la cohésion entre l'homme et le monde. L'homme est intégré dans le paysage insulaire. Les deux vibrations, pareilles à deux langues, communiquent sans cesse, en montrant ainsi un rapport secret entre le protagoniste et l'île. Léon disparaît enfin sur l'île, on devine que cette vibration, dépassant une excitation de l'homme, présente à la fois l'appel de l'île et la réponse de l'homme. Ce n'est pas seulement un écho physique au paysage, mais aussi un écho spirituel. En fin de compte, c'est une consonance et une complicité entre l'homme cherchant un pays natal et le paysage minéral et éternel d'une île sauvage.

Le battement du cœur d'Alexis et la vibration en Léon, pour Lalla, c'est le vertige et l'éblouissement. Quand elle regarde en courant sur les dunes, quand elle regarde en haut du plateau, quand elle regarde au bord de la mer, elle est éblouie sans cesse par le paysage, elle est saisie par le vertige qui lui apporte l'ivresse du vent, de la lumière et de la mer. Le sentiment de l'ivresse est aussi présenté d'une manière récurrente chez Le Clézio. Il s'agit non seulement un état extatique du corps mais aussi d'un état exulté de l'âme. On verra aussi qu'elle prélude souvent à une révélation et une initiation. L'ivresse, c'est une union et une apogée de toutes les sensations. En regardant sans cesse la ville nocturne, Besson sent « une étrange ivresse monter en lui » (DEL 67). A ce moment-là, « les sensations s'unissaient dans ses organes, elles s'y logeaient avec précaution, se bousculaient, jouaient de la musique. » (DEL 67) On dirait un concert que jouent toutes les sensations dans le corps. Comme dans *Le Chercheur d'or*, la vibration de Léon s'unit enfin avec la vibration du paysage. Ici, le mouvement du corps fusionne aussi avec le mouvement du monde. C'est comme si les « pulsations profondes » de l'extérieur entraient dans le corps sensible et à travers le corps pour devenir le mouvement « lancinant et puissant » qui « mesure le temps » (DEL 67). C'est comme si un bouquet s'épanouissait joyeusement avec les éclats de lumière fusant. Tout en décrivant la sensation violente du personnage devant le paysage, l'écrivain met l'accent sur l'union entre les deux, exprimant une expérience cosmique du paysage.

Toutes ces expériences font du corps un lieu de passage propice au dessaisissement. On parle

souvent du dépouillement de la psyché des personnages lecléziens devant le monde et le paysage. À présenter directement ce que ses personnages pensent et ressentent, Le Clézio préfère à dévoiler leur émotion et leur pensée à travers la cénesthésie de leur corps. La sensation corporelle offre justement une voie vers une certaine psychologie du personnage. Le chaos du corps exprime d'une part le désir de prendre contact avec le monde et d'autre part la force du paysage propre. La correspondance entre le microcosme et le macrocosme exprime en effet une expérience extatique, soit une extase matérielle.

2.2. Le paysage et l'extase matérielle

La vibration, l'ivresse et le vertige, tout cela est lié à la force du paysage, surtout à la violence des éléments. Ils renvoient en effet à une expérience extatique chez Le Clézio, à travers laquelle « la réalité n'est plus extérieure à l'homme, elle est intégrée à la conscience. »[1] Le Clézio déclare que « la poésie pour moi naît toujours d'une extase »[2]. Cette extase se lie aux sensations et aux sentiments. Avec le chaos du corps, les personnages se fondent dans le paysage et le paysage pénètre en même temps dans les personnages. Par la sensation du corps, le paysage extérieur, soit paysage géographique, historique et culturel, s'intègre dans les personnages pour devenir un paysage intérieur, soit paysage personnel, psychologique et esthétique. L'homme atteint en effet l'extase matérielle qui est un moment de magie, où « le regard unit ce qui voit et ce qui est vu », où « la peau et la surface de la terre se ressemblent, se fondent, et frissonnent » (IT 57). C'est en fin de compte une communication et une union. Il s'agit d'une « musique qui va sans cesse de l'extérieur vers l'intérieur, puis de l'intérieur vers l'extérieur » (IT 57).

« La voie des certitudes » est la voie « de l'extase matérialiste » (PV 204). Dans ce cas, la frontière entre le dedans et le dehors, entre l'intérieur et l'extérieur, est supprimée. L'homme réalise une co-naissance avec le monde. Cette co-naissance ou cette fusion s'opère selon deux trajets différents : un trajet centrifuge et un trajet centripète. D'un côté le corps humain devient le foyer de l'harmonie de l'homme et du paysage, cela veut dire que le paysage entre dans le corps et le monde est absorbé par l'homme. On dirait que le paysage extérieur se condense dans un paysage intérieur. De l'autre côté, l'homme s'affranchit de son corps pour se répandre et se fondre dans le paysage. Cette expérience se rapproche d'une transe, où l'homme se dédouble. C'est ce que Claude Cavallero : « le double système de la multiplication et de l'identification »[3] de l'expérience extatique chez Le Clézio. Quand on intègre le paysage en soi, on s'identifie au paysage ; quand on s'intègre dans le paysage, on se multiple dans le paysage. Ces deux

[1] Michel Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque, op. cit.,* p. 74.
[2] « Entretien D'Yves Buin avec Le Clézio », *op. cit.,* p. 39.
[3] Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du Monde, op. cit.,* p. 161.

expériences extatiques visent définitivement à une union entre l'homme et le monde. Voici l'expérience de Besson devant la ville nocturne, qui concerne à la fois une intériorisation du paysage extérieur et une extériorisation du paysage intérieur :

> Les yeux ne verraient plus rien, les oreilles n'entendaient plus, la peau ne sentirait plus le froid ou le soleil, ni l'estomac la faim. Tout ce qu'il y aurait, c'est l'intérieur, l'intérieur où bougerait la mer, où filerait le vent, où passeraient les défilés du nuage. L'intérieur en train de respirer, ainsi, appliqué à sa tâche. Tout respirerait […] semblable à un très grand poumon, le corps se gonflerait, expirerait, sans cesse, en même temps que le paysage. C'était cela, le secret de la vie éternelle. Respirer, Ne jamais s'arrêter. […] respirer dans la mer, respirer au cœur des rochers, dans les nimbes des nuages, au milieu du vide noir où avancent les galaxies. Respirer selon *le rythme de la vérité*. (DEL 173)

Les sens s'ouvrent jusqu'à l'infini, ils deviennent les sens du monde. Tout ce qui est extérieur entre à l'intérieur, le paysage infiltre chaque pore du corps et il remplit le corps. C'est une identification. En même temps, le regard conduit à une contemplation profonde, où toutes les sensations et tous les sentiments se fondent pour qu'ils se répandent dans chaque morceau du paysage. L'homme se dédouble et se répand dans le paysage. C'est une multiplication. Avec ce double système, l'homme et le monde communiquent pour devenir un seul être disposant d'une seule respiration. Quand il voit la mer, quand il entend le vent, il se regarde et s'entend. L'homme ne cherche rien au dehors, il n'a plus de but ni de projet, puisque tout est à l'intérieur. L'auteur l'écrit ainsi dans *L'Inconnu sur la terre* : « le plus grand n'est pas au-dehors. Le plus grand, le plus vrai, le plus durable, c'est à l'intérieur. » (IT 61) La source de tout paysage se trouve à l'intérieur : « regardant vers l'intérieur des corps, j'aperçois alors le paysage si vaste que rien ne peut en donner l'idée » (IT 62) ; « dans la beauté réelle il y a surtout ceci : l'infini interne » (IT 63). D'où on voit une la tendance à l'introversion et à l'introspection de l'écrivain. Si on va vers le paysage du monde, c'est en fin de compte pour atteindre le paysage intérieur. Rencontrer le paysage, c'est se rencontrer.

Le paysage est en nous, tandis que nous sommes dans le paysage. Tout le monde vit sous un même rythme ; quand on fait « coïncider son rythme propre avec celui de la nature » (EM 130), on arrive à la beauté du paysage et on arrive à « renouer avec la terre extatique » (EM 131). Le Clézio est hanté « un furieux appétit de vivre avec son corps et par son corps, jusqu'à éprouver une sorte de transcendance par simple effet de sensation », cela rappelle « les fièvres baudelairiennes »[1]. L'extase consiste en effet dans cette transcendance sensualiste. Il n'y a pas de grande différence entre une plante et un animal, il n'y a pas de distinction entre l'homme et le monde, parce que, avec les perceptions et les sensations, l'homme pourrait arriver à tous les

[1] Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, p. 34.

endroits et à tous les coins du monde, il pourrait atteindre tout paysage. Cet état extatique, l'écrivain le souligne sans cesse dans ses œuvres. Comme Chancelade le dit à la fin de sa vie :

> La mer est plate, couleur de laiton, agitée de milliers de vagues identiques. Moi, c'est comme ça que je suis. Sur le ciel blanc, les nuages défilent comme ce qu'on voit d'une fenêtre. Moi, Chancelade, je suis dans chacun d'eux. Les fleuves traversent les murs des montagnes, les champs sont infinis, l'horizon sans cesse recule. Tout le temps avec eux, plus loin, plus loin, en marche. (TA 201)

L'homme est dans le paysage, il est dans la mer qui se gonfle, dans le ciel qui s'étend, dans les fleuves qui découlent, dans les champs qui s'amplifient, dans l'horizon qui aboutit à l'infini. Il grandit et avance dans chaque paysage, vers le plus loin, le plus haut, le plus profond du temps et de l'espace. Autrement dit, l'homme est bien intégré et incorporé dans l'univers et dans le cosmos. L'homme fait partie du monde, il ne pourrait se séparer du monde. Vivre, c'est vivre en harmonie avec le monde. On voit une pensée syncrétique de l'auteur qui se relie aussi à la croyance animiste archaïque dont on va parler dans la deuxième partie. Il ne s'intéresse pas à un au-delà métaphysique mais à une présence au monde et à un mystère de l'infini. Il préfère entrer en symbiose avec le monde pour avoir une extase au sein des choses. Dans *L'Extase matérielle* on voit aussi une telle expérience extatique devant le paysage :

> Les paysages sont vraiment beaux. Je ne m'en rassasierai jamais. Je les regarde, comme ça, le matin, à midi, ou le soir, parfois même la nuit, et *je sens mon corps m'échapper, se confondre*. Mon âme nage dans la joie, vaste, immense, dans la joie étendue de plaine jaune bordée de montagnes, arbres, ruisseaux, lits de cailloux, arbustes effilochés, trous, ombres, nuages, air dansant gonflé de chaleur. Plénitude ou vide total, je ne sais pas[1]. (EM 119)

L'auteur émotif est voué à la contemplation et au rêve. Tout le paysage est ainsi inscrit et lu dans la matière du corps. L'homme et le paysage se pénètrent. Se produit une grande joie, « la joie exultante des hommes-paysages, des hommes-animaux, des hommes-univers » (EM 148) L'homme est marqué parmi tout le paysage, il habite le paysage pour se confondre avec lui. En regardant la mer, Alexis ressent que « peut-être que l'on devient pareil à l'eau et au ciel, lisses, sans pensée. […] dans le ciel nu, le soleil brûlant, les dessins figés des constellations. » (CO 148) Ce désir de disparaître dans le paysage est un désir de s'unir au paysage ; il s'agit d'un point culminant de l'extase matérielle, où le corps se dissipe et se transforme. Cette expérience se lie étroitement à une expérience de la méditation, qu'on va étudier dans la deuxième partie. Par l'extase matérielle, l'homme peut rétablir son lien avec le cosmos. Pourtant l'extase ne se limite pas au corps, elle s'étend aussi au cœur et à l'esprit, soit une extase spirituelle, qui apporte enfin une révélation et une initiation aux personnages pour les faire devenir *autres*.

[1] C'est nous qui soulignons.

3. Le paysage et l'Extase spirituelle

D'après Jean Onimus, Le Clézio « ne prolonge guère ses expériences du côté des sentiments : il ne s'intéresse nullement aux correspondances et résonances spirituelles de la nuit, du feu, de l'océan, etc. Il ne s'agit chez lui que de sensations. »[1] Nous ne partageons pas ce point de vue. Chez Le Clézio, les sensations s'enchaînent avec les sentiments. Les perceptions du paysage sont colorées par les sensations et les sentiments, qui conduisent enfin à une extase, non seulement matérielle mais aussi spirituelle. Il existe vraiment des « résonances spirituelles » du paysage et de l'âme des personnages. L'union entre l'homme et le paysage conduit à une révélation, où le personnage reconnaît la vérité du monde et de la vie et il arrive à se reconnaître pour devenir un autre. Ce moment magique s'approche du rite religieux, où on se met en route vers l'illumination. Le monde semble s'ouvrir au personnage tout en montrant une fissure d'où jaillissent des lumières qui éclairent tous les secrets. L'extase spirituelle ou l'initiation signifie précisément une transmutation de l'être. Il s'agit d'un processus de mûrissement, en obtenant un habitat bénéfique.

Dans les premières œuvres sur la ville, l'initiation est plutôt fragmentaire, implicite, obscure et fugace. Le paysage fait voir quelque chose de nouveau ou de mystérieux en un instant, pourtant il ne transforme pas réellement le personnage. Une fois que le « voyage » est achevé, la « révélation » devient disparue. C'est le cas d'Adam, de Besson, de Chancelade ou de Hogan. Le paysage nocturne au bord de la mer qu'Adam contemple au point culminant de la route lui dévoile « sa propre intelligence dans l'univers, dont il était sûr à présent d'occuper éternellement le centre, sans relâche » (PV 80). Adam reconnaît dans un sens son intégration dans l'univers. A ce moment-là, il lui semble « faire face à une déflagration immense » (PV 80). Cette déflagration indique non seulement une expansion du corps, soit une extase matérielle et une union avec le monde, mais aussi un tremblement des pensées et des idées du personnage. La paralysie et la douleur du corps, soit une ascèse physique, créent enfin une lucidité de l'esprit. Adam atteint un sommet de la conscience, il touche une certaine initiation, mais incomplète et éphémère. Adam sort tout de suite de cette extase et il reste ce qu'il était. C'est aussi l'expérience de Besson à la grande campagne, où le paysage préhistorique lui montre une vérité de la mort. Pourtant, le protagoniste ne change pas, il continue à être le même et à aller vers la destruction. Les premiers personnages leclériens, bien qu'ils connaissent des extases et qu'ils obtiennent quelques messages secrets dans les paysages, ne deviennent pas un *Autre*. Ainsi on ne peut pas parler d'une initiation chez eux. La vraie initiation qui s'attache au

[1] Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op.cit.*, p. 122.

paysage apparaît depuis les années 80, soit dans les œuvres sur les pays étrangers et sur le paysage naturel. Particulièrement, elle existe dans des récits d'initiation comme *Le Chercheur d'or*, *Onitsha* et *La Quarantaine*. Dans ces œuvres, on voit que les protagonistes connaissent une vraie transmutation. A la fin du récit, ils ne sont plus ce qu'ils étaient, ils deviennent tous un *Autre*. Cette transformation s'attache à leur voyage à un pays inconnu et ainsi à un paysage sauvage. L'expérience du paysage fusionne avec l'expérience initiatique dans ces œuvres.

Toute initiation du paysage provient de prime abord d'une perception avide et d'une sensation violente. Le contact avec le pays « exotique » « éveille à une sensorialité particulière, largement décrite comme une expérience sensorielle qui souligne le caractère contemplatif des personnages et leur lien avec la nature, pouvant donner lieu à une initiation. »[1] Ainsi les protagonistes initiés sont tous des hommes sensibles au paysage, ils éprouvent tous une passion ardente pour voir, écouter, goûter, toucher, marcher et sentir. Alexis n'arrive pas à une initiation que dans son deuxième séjour à Rodrigues, soit quand il sait contempler le paysage autour de lui. Dans son premier séjour, il est hanté par la recherche de l'or et il est perdu dans sa folie en négligeant la beauté du paysage à l'entour. Pourtant, quand il revient à Rodrigues après la guerre, il commence à prêter attention au paysage. Il reste souvent immobile pour voir le paysage de la vallée se transformer sous les lumières du matin au soir. Il regarde tous les détails comme pour la première fois. La contemplation devient une participation, qui unit le protagoniste au monde réel et à la vérité de l'univers. En regardant le monde, Alexis se rapproche du secret du paysage et du secret de l'or. Fintan à Onitsha s'intéresse toujours à parcourir le pays, l'observer et le pénétrer. L'auteur souligne sans cesse la posture du garçon qui contemple le paysage orageux et le paysage fluvial du haut de la terrasse. En parcourant le pays, Fintan montre toujours son désir de voir et de sentir. Léon le Disparu dans *La Quarantaine* reste toujours un être sensible, qui ne cesse d'observer le paysage insulaire. Toute cette sensibilité implique la pénétration secrète du paysage dans le protagoniste. La synesthésie et la cénesthésie préparent une transmutation des personnages.

L'initiation du paysage se voit tout d'abord par une transformation physique des personnages. En regardant le paysage, les personnages s'y plongent et ils sont polis par la lumière, le vent et l'eau. Alexis à Rodrigues, à force de marcher sur l'île, ressemble à un Robinson et au Corsaire, avec le visage noirci par le soleil et les yeux brillants de fièvre. Fintan, imprégné de la force du paysage à Onitsha, devient un vrai enfant de cette terre brûlante comme Bony. « Il n'était plus l'enfant renfermé et fragile […], son visage et son corps s'étaient endurcis, ses pieds étaient

[1] Isabelle Roussel-Gillet, *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, *op. cit.*, p. 39.

devenus larges et forts comme ceux des enfants d'Onitsha. Il y avait surtout dans sa physionomie quelque chose de changé, dans le regard, dans les gestes, qui montrait que la plus grande aventure de la vie, le passage à l'âge adulte, avait commencé ». (O 153) L'expérience du paysage et le mûrissement de l'enfant vont de pair. Ou bien, on peut dire que la brûlure et la violence du paysage de la terre rouge favorisent l'agrandissement du corps et aussi le développement du cœur. Par le changement physique de Fintan, on peut attendre une révélation spirituelle. C'est le même cas pour Léon sur l'île Plate qui devient peu à peu un « sauvage »(Q 126). Son portrait se rapproche du portrait de l'île : son visage est « dur comme la pierre », le bruit du sang dans ses artères est « mêlé au flux et au reflux »(Q 375). Le changement physique exprime la force pénétrante du paysage et des éléments, ainsi une intimité entre l'homme et le monde. On voit que la vie de Léon suit le rythme du paysage insulaire. Cette correspondance prédit une transmutation radicale de l'âme à la fin.

A l'adaptation physique s'adjoint l'ouverture et l'accueil de l'âme. Le paysage apparaît comme un chemin vers l'autre et vers l'inconnu, il engage l'individu à renouer avec son inconscience, soit à se reconnaître. Pour les trois personnages Alexis, Fintan et Léon, le paysage inconnu et sauvage leur offre une voie vers l'altérité, soit un pays autre et une culture autre. Chaque paysage rencontré se lie à un personnage singulier – le plus souvent un féminin magique – qui représente une civilisation particulière[1]. L'homme, le monde et la culture fusionnent l'un avec l'autre pour devenir une unité. La connaissance du paysage accompagne de la découverte de l'autre, qui aide les personnages à se reconnaître et ainsi qui prépare une révélation à la fin. Le paysage de Rodrigues est lié à la fille Maou, celui d'Onitsha lié à Oya et celui de l'île Plate lié à Surya. La fusion entre le paysage et le personnage initiateur décide ou renforce la magie du paysage propre, qui détermine le réveil des personnages protagonistes.

Le paysage engage le personnage à faire la conjugaison des diverses parcelles de son être, sa propre synthèse, sur le modèle du cosmos, multiple mais ordonné, régi par une unité. En apprenant à vivre avec le rythme du cosmos que le paysage lui montre, le personnage recouvre une liberté primordiale et une densité d'être. Le monde lui apparaît dès lors non comme un chaos, mais comme une œuvre sacrée où la mort et la vie, le même et l'autre, le passé et le futur sont reliés.

La principale révélation de l'initiation est simple : il est indispensable d'acquiescer à l'éternité de l'être, à l'énergie de vie continuellement régénérée qui vibre partout dans la nature, depuis l'origine du monde. Les vraies valeurs sont celles de la vie. Alexis, en regardant sans cesse le

[1] On va étudier le rapport du personnage féminin avec le paysage dans la troisième partie, chapitre 2.

paysage de la vallée crie pour « réveiller dans ce paysage désert l'écho de sa (ma) vie » (CO 292). Le paysage lui donne enfin « une foi »(CO 294) de la vie : « foi dans ces blocs de basaltes, dans cette terre ravinée, foi dans l'eau mince de la rivière, dans le sable des dunes » (CO 294). Cette foi vient aussi de « la mer qui enserre l'île et fait son bruit profond, son bruit qui respire » (CO 294). Cette foi qu'Alexis découvre dans le paysage lui rend une nouvelle force de la vie, qui chasse la hantise et la folie pour l'or. Le protagoniste répare la rupture avec la vie. En se souvenant finalement du bonheur à Boucan, qui se concentre dans la beauté, la paix et la liberté du paysage, Alexis rétablit une relation avec le passé. Grâce à Ouma, il intègre aussi l'autre dans le même. C'est ainsi que le protagoniste se dirige pas à pas vers une initiation. A la fin, tout en contemplant le paysage terrestre et céleste, Alexis arrive à comprendre le secret de l'or et il trouve ainsi le sens de sa recherche. Il atteint enfin l'initiation : il se sent « libéré d'un poids », il peut désormais « vivre libre, respirer » (CO 299). Le vrai or c'est la vie du présent : c'est marcher, nager, prendre des poissons, semer des plantes, regarder le paysage sous les lumières changeantes. La conception du bonheur change aussi. Le vrai bonheur c'est « simplement un accord entre le monde et l'homme » (EM 156). Alexis se débarrasse de l'angoisse et de l'inquiétude pour obtenir une évidence et une sagesse. Il retourne au pays originaire et au pays rêvé. Ce retour signifie une lucidité de la conscience, une compréhension de soi et une renaissance de la vie. Le récit finit par une fusion entre le bruit de la mer et le bruit des coups du cœur, soit une harmonie entre l'homme et le monde, qui correspond au commencement du texte. Cela exprime au mieux l'état d'Alexis qui se transforme pour vivre autrement.

L'expérience de Fintan à Onitsha s'achève aussi par une initiation qui change totalement sa façon de vivre. Cette initiation est aussi longue et lente, elle est réalisée avec l'écoulement du temps et elle est constituée par plusieurs étapes clés. L'auteur montre le choc de Fintan au milieu du paysage à Onitsha, tout en décrivant le changement de sa physionomie, qui implique en effet un changement de l'âme. En quittant ce pays rouge, Fintan ressent en lui « une part de la force magique, une part du bonheur » (O 184), qui s'attachent bien à une révélation. La recherche de l'eau *mbiam* donne déjà à voir un rite de l'initiation. Dans un paysage plutôt sacré, Fintan, aspergé par l'eau froide, ressent qu'il y a « une paix en lui, comme le poids du sommeil » (O 161). Il lui semble que l'eau entre dans son corps et lave sa fatigue et sa peur. Ce rite du baptême exprime une certaine initiation. Enfin, devant l'orage, Fintan se plonge dans la pluie et il est enveloppé par l'odeur et le bruit de la pluie. Cette plongée dans le paysage orageux résonne aussi avec le rite du baptême, qui implique une transmutation chez l'enfant. Fintan devient un *Autre*, imprégné de la force de cette terre rouge, il se sent attaché au fleuve pour toujours. On

lit dans « Loin d'Onitsha » comment le paysage africain le hante pour toujours. Le chant du fleuve et les grondements des orages s'inscrivent dans son corps. Il n'a rien oublié après des années. En fermant les yeux, il voit le paysage de cette terre rouge : les plaines d'herbes, les rivières, les îles, l'orage… La vie loin d'Onitsha exprime bien une transformation radicale ou une rupture chez Fintan, qui est désormais un vrai enfant d'Onitsha. L'initiation se lie ainsi à une reconnaissance de l'identité et de l'origine, soit une renaissance.

Dans *La Quarantaine*, le paysage insulaire apparaît à Léon dès le début comme porteur des significations cachées, il joue un rôle déterminant dans l'évolution du protagoniste. En mettant le pas sur l'île, Léon est attiré par le paysage « magnifique » (Q 60) de ce pays à la fois inconnu et familier. Il déclare même ainsi : « aucun endroit ne m'a semblé aussi vaste, aussi mystérieux » (Q 61). Cette première impression du paysage insulaire annonce implicitement des changements à venir. La leçon secrète du paysage de l'île se donne lentement. Tout d'abord, le paysage insulaire apprend à Léon d'entrer dans un autre temps de la vie. Le protagoniste vit peu à peu au rythme du paysage naturel : « j'ai une autre mesure du temps, qui est le va-et-vient des marées, le passage des oiseaux, les changements dans le ciel et dans la lagune, les battements de mon cœur » (Q 125). L'harmonie entre la vie de Léon et le rythme cosmique exprime déjà le commencement du voyage initiatique. Enivré par le paysage brûlant et unifié avec la terre (Q 142-143), Léon se dit ainsi : « je n'ai plus d'inquiétude. Je n'ai plus peur du temps. » (Q 143) La vengeance n'est plus importante, le pays perdu ne l'obsède plus. Il se lie à une réconciliation avec l'histoire. Après une nuit sur la plage devant les bûchers, Léon, marchant sous un paysage de l'aube, ressent aussi quelque chose de nouveau qui l'éclaire : « j'ai un sentiment étrange, quelque chose qui s'est rompu au fond de moi, qui s'est libéré. Je sens dans mes membres une force nouvelle, une électricité qui vibre dans mes nerfs, dans mes muscles. Mes jointures sont plus souples. Je respire mieux, je vois mieux. » (Q 164) Léon est en train de se transformer. La fraîcheur du corps et le sentiment de la liberté signifient tous les deux une renaissance. En parcourant sans cesse le paysage insulaire, imprégné de la force de la lumière, du vent et de l'eau, Léon abandonne enfin le rêve de Maurice. La haine, la vengeance et le retour, tout cela lui devient « indifférent » (Q 178). Il n'a aucun besoin de partir, puisqu'il appartient désormais à ce « monde de pierre et de vent », de ce « monde sans parfum où ne bougent que les oiseaux au regard cruel. L'écorchure de la mer, du soleil. » (Q 329). Il obtient « une liberté âpre, pareille à cette terre desséchée, brûlante comme la fièvre, coupante comme les éclats d'obsidienne » (Q 230). Le protagoniste prend l'île comme sa terre natale, où se trouve sa vie et son origine. Ce sentiment d'appartenance montre aussi une rupture intérieure du personnage. Léon abandonne enfin la recherche de l'île maternelle et des ancêtres. Ses idées,

ses sentiments, même la façon qu'il a de regarder, de parler, de marcher et de dormir se défont et se reconstruisent. Il reconnaît la fugacité de la vie humaine par rapport à l'existence du cosmos et du monde. Le paysage insulaire lui dévoile que « la vérité est simple et belle, elle est dans la lumière qui étincelle sur les dalles de basaltes, dans la puissance de la mer, dans cette nuit illuminée le long de la baie des Palissades, comme un miroir de l'infini. » (Q 406) Cette vérité ressemble bien à la « foi » qu'Alexis saisit dans le paysage de Rodrigues. Elle dépasse la vie éphémère et l'histoire capricieuse. Ainsi, Léon comprend qu'il faut apprendre à se réconcilier avec le temps et avec l'histoire. Ce qui compte, c'est la vie présente. A la fin, Léon ressent une renaissance : « je porte sur moi les insignes de ma nouvelle vie […]. Mon regard est neuf. Je ne redeviendrai jamais celui que j'étais […] » (Q 392). L'initiation se présente ainsi éclatante. Léon devient un *Autre* et il a désormais une nouvelle existence. Enfant du rêve, il est libre et paisible, comme s'il avait connu une grande tempête.

Comme Baudelaire, le grand poète de voyage, qui « a découvert à travers les apparences la véritable unité du monde créé » et qui « a opéré la fusion du moi sensible avec les objets extérieurs », « grâce aux synesthésies »[1], les personnages lecléziens rétablissent la continuité du monde et du soi avec l'extase. Tous les paysages qui apportent une initiation aux personnages sont de dureté naturelle, bien qu'ils soient beaux et calmes. Cette dureté représente néanmoins « l'épreuve du dépouillement et de la libération du poids de la conscience qui permettent la renaissance à l'âge adulte et l'acquisition d'une nouvelle structure identitaire »[2]. C'est la qualité propre de ces paysages qui détermine leur force initiatrice. Le paysage dur, sauvage, beau et sacré rapproche le personnage de l'intelligence universelle, en le réconfortant dans sa situation. L'initiation donnée par ces paysages semble aussi résonante. Ce qui compte, c'est « d'être contemporain de [s]a vie » (EM 186), de « faire de l'ici, du présent, du déployé, notre vraie demeure » (EM 187), malgré le destin mortel et la fugacité de la vie.

Mircea Eliade indique que toute l'initiation, selon les coutumes primitives, « comporte généralement une triple révélation : celle du sacré, celle de la mort et celle de la sexualité »[3]. L'initiation leclézienne, partant d'une sensation brûlante du paysage, se constitue justement par le sentiment du sacré, la conscience de la mort et la découverte d'un amour harmonieux. Le voyage des personnages lecléziens commence souvent par un traumatisme, assimilé à une mort ; puis leur séjour dans un nouveau pays leur apporte diverses épreuves avec les chocs impressionnants, qui concernent à la fois le physique et l'esprit. La rencontre avec un *Autre*

[1] Diane Barbier, *J.-M.G. Le Clézio, Le chercheur d'or*, Paris, Bréal, 2005, p. 78.
[2] Maan Alsahoui, *La Question de l'autre chez J.M.G. Le Clézio,* Sarrebruck, Editions universitaires européennes, 2011, p. 252
[3] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane* [1965], Paris, Gallimard, 1987, p. 159.

féminin s'adjoint avec l'expérience du paysage, elle se lie à un amour. Ainsi l'initiation leclézienne est conforme à une initiation archaïque et mythique.

Conclusion du chapitre

La perception fait naître le paysage, la sensation lie l'homme au paysage, c'est vers l'émotion enfin que la perception et la sensation s'orientent. L'état du corps s'enchaîne ainsi toujours avec l'état de l'âme. Le paysage se montre comme un miroir des personnages, dans lequel, on pourrait voir non seulement leur apparence mais aussi leur fond. Ce qui intéresse Le Clézio dans l'écriture, c'est la sensibilité et l'émotion. L'écrivain évoque dans son essai que l'artiste, « c'est un émotif », « c'est un bon organisateur » (EM 206). « La vérité de l'art, est dans la sensibilité, non plus dans la technique. L'art n'est plus possible autrement que par l'émotion » (EM 207). Cela correspond avec l'avis de Deleuze, qui propose que tout l'art a pour but la sensibilité, les sentiments et l'émotion. C'est cette mise ne relief de l'émotion et de l' « évocation affective » (EM 207) qui distingue absolument Le Clézio de quelques nouveaux romanciers. Le paysage leclézien est toujours un paysage perçu, senti et ressenti par un homme. En décrivant le paysage il décrit en effet l'homme regardant. Ce qui est le plus important pour Le Clézio, c'est toujours l'homme lui-même et tout le reste se construit par cette conscience délibérément humaine.

Conclusion de la première partie

Dans la première partie, on étudie les *topoï* élémentaires, la relation entre la présence du paysage et le mouvement, la tension entre le paysage naturel et le paysage urbain, l'interaction entre la perception et la sensation dans l'expérience paysagère. On essaie de découvrir dans le paysage leclézien une cohérence pertinente et une caractéristique permanente tout en recherchant une évolution et un changement. C'est cet enchaînement de la constance et de la variation qu'on arrive à établir à propos des traits du paysage de Le Clézio. On pense que pour les personnages lecléziens, le paysage se trouve lieu et objet d'une expérience terrestre, à la fois géographique et psychologique. D'où on voit clairement le contraste et l'union finale entre l'intérieur et l'extérieur, entre le haut et le bas, entre le lointain et le proche, qui nous amèneraient vers le fond des œuvres lecléziennes. « Forme, couleur, goût, odeur, toucher, ce sont donc les idées de la vie » (IT 265), « l'âme n'est pas autre chose que la vie, elle passe par les yeux, les oreilles, les odeurs, la mémoire » (IT 86). La forme du paysage est liée à la forme de l'âme ; on voit le paysage, en faisant voir ses idées et ses pensées. Le paysage tresse des réseaux significatifs à travers les mots. Des mots aux sens, des structures aux signifiances, la poétique du paysage leclézien s'élargit et s'approfondit. Cette pensée-paysage serait éclairée dans la partie suivante.

Deuxième partie

Du paysage à la pensée-paysage

« Ma pensée est faite de cette terre et de cet air,
et mes paroles décrivent toujours le même recoin. »
L'Extase matérielle

Expérience terrestre, le paysage concerne non seulement le corps mais aussi l'âme de l'homme. C'est un moyen de dévoiler la pensée de l'écrivain. Il faut noter une intimité entre les idées leclézziennes et le paysage leclézien. Pierre Lhoste a indiqué que dans les œuvres leclézziennes depuis les années 80, « les idées, justement, sont produites par la nature »[1] prise par les personnages, soit par le paysage naturel. On a déjà montré dans la première partie que le paysage moderne de la ville se lie bien à une pensée de la modernité de Le Clézio. Dans cette partie, on va approfondir cette relation entre les idées principales de l'écrivain et le paysage dans ses œuvres.

Le Clézio est nourri depuis toujours par les paysages différents du monde. Dans ses œuvres, le paysage apprend aux personnages à penser *autrement*. « Il ne fait pas de doute que le paysage appelle à penser d'une certaine manière, et même que certaines idées nous viennent justement du paysage. »[2] Le paysage ouvre une voie vers le monde, la forme de la perception décide du paysage qui exprime la forme de la pensée des personnages. Unité géographique, historique, esthétique et culturelle, le paysage réserve et donne des idées profondes, qui se transmettent à l'homme sensible. « Ma pensée est faite de cette terre et de cet air » (EM 64), avoue l'écrivain dans son essai. Le paysage « n'est pas seulement un terrain d'action ni un objet d'étude : il donne à penser, et à penser autrement. Il nous propose, entre autres choses, un modèle pour l'invention d'un nouveau type de rationalité: pensée-paysage »[3]. Dans les œuvres de Le Clézio, on voit que le paysage, comme un vrai personnage, influence les personnages, en leur donnant de nouvelles idées et en changeant leur vision du monde. Comment le paysage fait-il la pensée des personnages lecléziens ? Comment la pensée de l'écrivain s'éclaire-t-elle à travers son paysage ? Dans cette partie, on préfère suivre le pas de Gaston Bachelard et de Jean-Pierre Richard, en prenant des « éléments sensibles » de Le Clézio, soit des paysages récurrents auxquels revient toujours sa rêverie, tels que le paysage météorologique, le paysage cosmogonique, le paysage du ciel étoilé, le paysage insulaire... Il ne faut pas considérer le paysage comme un simple dispositif extérieur mais comme ce qui nous structure et comme ce dont nous sommes des parties intégrantes.

On va entreprendre les recherches selon quatre axes significatifs. Tout d'abord, La vie et la mort s'enchevêtrent dans les paysages leclézien. La conscience de la mort serait souvent réveillée par un paysage. Se répètent dans les œuvres lecléziennes les paysages de grisaille, de vieillesse ou de fin du monde, qui poussent les personnages à reconnaître leur destin. La dualité du

[1] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 65.
[2] Augustin Berque, *La Pensée paysagère*, Paris, Archibooks, 2008, p. 7.
[3] Michel Collot, *La Pensée-Paysage*, *op. cit.*, p. 12.

paysage diurne et du paysage nocturne fait ressortir le rythme de la vie et celui de la mort. C'est en décrivant le paysage de l'orage que l'écrivain manifeste un paradoxe éclatant entre la vie et la mort : l'orage donne un paysage de destruction et de renaissance, qui se lie à une pensée du sublime.

L'enchaînement de la vie et de la mort caractérise une force vivante et contradictoire du paysage leclézien. Dans le deuxième chapitre, on étudie la vivacité du paysage leclézien, qui s'attache à une pensée animiste, mythique et sacrée. Le monde leclézien est dominé par la force minérale, la force végétale, la force animale et les forces des éléments, lesquelles luttent l'une contre l'autre sans cesse. Le paysage de début du monde résonne avec le paysage de fin du monde dans les œuvres lecléziennes, ils bouclent le récit en créant un cycle du temps et de l'espace. Cette pensée mythique se voit surtout dans le paysage fluvial, qui combine le mystère, la légende et la religion primitive. Pour des personnages lecléziens comme pour l'homme religieux, si le monde est vivant, c'est parce qu'il est habité par des dieux invisibles. Le paysage s'associe ainsi toujours à une force surnaturelle, à la fois attirante et terrible, qui projette le personnage vers un *Tout Autre*.

Les personnages lecléziens non seulement *voient* le paysage mais aussi le *rêvent*. La contradiction et la vivacité du paysage mélangent souvent le réel et l'irréel. La récurrence des mythes, des légendes et des rêves augmentent aussi l'atmosphère onirique du paysage leclézien. Le paysage fait rêver et il plonge les personnages dans des rêveries profondes. Touchant le sacré du paysage, les personnages lecléziens se laissent entrer dans un autre monde, où le paysage devient merveilleux et fantastique. Pour arriver à des rêveries, il y a une voie secrète, c'est la voie méditative, qui concerne une *autre* façon de voir le monde.

Enfin, le paysage, comme porteur des souvenirs des personnages, de la famille, de l'histoire et du monde, se lie étroitement à l'origine. Le paysage leclézien se présente par les souvenirs et comme les souvenirs. Les personnages cherchent non seulement à arriver à un ailleurs mais aussi à un début du temps, où se trouve un paysage beau, calme et sauvage. Le retour au paysage originel, c'est le retour aux origines et au paradis. Même si le paradis est perdu pour jamais, le paysage laisse voir une vérité de l'histoire et du monde, qui apprend aux personnages à vivre librement.

Avec ces études, on voit que le mythe, la rêverie et les souvenirs s'enchaînent dans le paysage leclézien, qui est à la fois réel et imaginaire. La vie et la mort, le sublime et le sacré, la nostalgie de l'origine et l'aspiration au paradis, toutes ces pensées se parlent et s'éclairent à travers le paysage leclézien.

Chapitre 1

Le paysage et la conscience d'être : entre la vie et la mort

Si le paysage fait découvrir la beauté, il fait découvrir aussi une vérité de la vie : la mort. Le paysage urbain du chaos se lie naturellement à une apocalypse, le paysage naturel pourrait aussi s'y projeter. Le paysage peut réveiller la conscience de la mort dans la création leclézienne. D'une part les personnages entrevoient facilement dans le paysage la vieillesse et la fatigue, qui reflètent bien l'ombre de la mort. D'autre part l'écrivain met en relief un certain effacement du paysage : l'ambiguïté, le flou, le flottement, qui se rapportent à une tendance à disparaître. Dans la première partie, on a déjà parlé de la violence des éléments naturels dans le paysage leclézien. Cette violence pourrait conduire aussi à une certaine destruction et à une disparition. Le rythme de la vie et de la mort se voit particulièrement par la dualité du paysage diurne et du paysage nocturne. A travers cette dualité, l'écrivain exprime bien une tension entre la pulsion de vie et celle de mort de ses personnages. C'est le temps de l'orage et le paysage orageux, récurrents dans la création leclézienne, qui expriment au mieux une force à la fois destructive et constructive. Cette force contradictoire se lie à une pensée sublime.

1. Le paysage et la conscience de la mort

Chez Le Clézio comme chez Bosco, le paysage s'associe à l'éveil de la conscience et l'accès à la connaissance de la vie. Dans les premières œuvres lecléziennes a lieu souvent le « drame de la conscience », qui se lie non seulement à la solitude, soit à l'absence de la relation entre le moi et l'autre, mais aussi à la mort, soit à la relation entre le moi et le Temps[1]. Le paysage sert d'un miroir où se reflètent justement ces deux relations. En lisant le paysage à travers les yeux des personnages, on peut ressentir leur embarras devant l'Autre[2] et leur angoisse devant la vie ; on est guidé « en bas, vers la mort »[3]. Dans *Le Procès-verbal*, le paysage gris sur la plage et le

[1] Masao Suzuki, J.-*M.G. Le Clézio : Évolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne,* Paris, L'Harmattan, 2007, p. 37.
[2] On a déjà parlé de la tendance de l'éloignement et de l'écart chez les personnages lecléziens, tout en montrant les *topoï* du paysage. Voir la première partie, chapitre 1.
[3] J.M.G. Le Clézio, « En bas, vers la mort », *La Nouvelle Revue Française*, novembre 1963, pp. 816-823.

beau paysage sur la colline montrent secrètement à Adam le visage de la mort. Besson, en traversant la ville diluvienne, sent la menace de la mort qui s'attache au paysage sombre et pluvieux. Chancelade se rend compte de la mort qui se cache derrière la beauté vivante du paysage nocturne. Hogan en fuite ne cesse pas de rencontrer la mort, en parcourant le paysage du monde entier. Quant à Lalla, Alexis, Fintan et Léon, rien ne les empêche de voir une certaine fin de la vie et du monde dans le paysage beau et sauvage qui les entoure. Immergés pleinement dans le paysage vivant, les personnages cherchent l'immortalité par une extase matérielle ; en découvrant la mort à travers le paysage, ils débouchent soit sur la folie soit sur une transformation.

1.1. Révélation de la mort : la grisaille, la vieillesse et la beauté trop vivante

Un paysage sombre évoque facilement la mort. On voit le paysage pluvieux de la plage dans *Le Procès-verbal* et le paysage diluvien dans *Le Déluge*. L'obscurité et l'humidité font penser à une certaine fin. La grisaille, la fatigue et la vieillesse du paysage sont justement les messages de la mort.

Le premier homme Adam considère qu'« il ne se passe pas un moment sans qu'on attende consciemment ou non, sa mort » (PV 70). La plage – surtout la plage sous la pluie l'attire beaucoup. En regardant le paysage pluvieux de la plage, Adam reconnaît enfin la vérité de la vie : c'est la mort. La couleur grise et la brume flottante renvoient à la mélancolie et la dépression. L'enfouissement du paysage fait penser à la disparition de la vie. Aux yeux d'Adam, « la plage était laide, sous la pluie. Les galets mouillés n'avaient plus l'air de galets, le ciment de ciment, et la mer la mer. Tout avait coulé l'un sur l'autre, et s'était mélangé en faisant de la boue. » (PV 138) Le paysage semble se fondre dans la pluie, il perd son existence claire. La vue devient ambiguë, tandis que la conscience s'évapore aussi. Le long de la mer, Adam aperçoit le loin, où il y a deux grues et un bateau. Ce petit morceau paysager de la mer lui donne une impression funèbre. Le visage de la mort apparaît dans le morne et le sombre du paysage de la mer : « Absolument rien dans ces ferrailles noires ne bougeait. Les bras étendus, les grues restaient figées dans une espèce de crampe sinistre ; le navire, encastré entre elles, fumait à peine. Il portait partout une couleur faite de rouge obscur, et la pluie mouillait ses hublots » (PV 144). L'immobilité, les couleurs lourdes, le silence et l'humidité, tout cela crée une atmosphère sinistre. « Les bras étendus » des grues fait penser à un noyé. Toute la description implique quelque chose d'angoissant et de terrible dans ce paysage banal même laid. Le figement du paysage se projette à la vie. Adam entend « venir de toutes parts un bruissement de feuilles

mortes », « c'était le fracas uniforme, qui résonnait dans le paysage sale » (PV 145). Les « feuilles mortes » expriment clairement l'ombre de la mort. Le narrateur souligne aussi la couleur : l'eau devient « du sang » (PV 145) sur les barreaux aux yeux d'Adam, qui « se sentit prendre par une nonchalance funeste » (PV 145). Le narrateur crée une atmosphère totalement cruelle et mélancolique par ces éléments qui impliquent la mort. Plongé dans ce paysage pluvieux, « doux et tranquille », pourtant plein « de menace et de haine » (PV 145), Adam sent « sa mort prochaine », « son corps vidé, étalé en long sur le ciment d'un quai de pluie et de nuit », « son cadavre volontaire, blanc comme un matin, qui rayonnait encore d'un mince filet de sang, d'un cheveu de vie courante, l'ultime racine s'enfonçant au plus profond de la terre » (PV 145). Le paysage morne amène Adam vers sa propre mort. Cette illusion met en évidence un réveil de la conscience de la mort. Le protagoniste se rend compte que l'« espèce de destin » (PV 147) dans le paysage, « c'était la mort » (PV 146). En reconnaissant cette vérité de la vie, Adam est pris enfin par une « fantaisie de se suicider » (PV 150). Le paysage de la plage pénètre Adam et lui devient un paysage intérieur. La perception ne s'arrête pas à la surface, elle agit et transforme la pensée. La reconnaissance de la mort devient un début du délire d'Adam.

Dans *Le Déluge*, la conscience de la mort en Besson n'est pas moins claire ni moins violente, elle est stimulée par le paysage sinistre de la ville sous la pluie. Du début à la fin, un paysage plein de chaleur et d'humidité étouffe le protagoniste. La pluie perpétuelle rend toute la ville grise, sombre et mortelle, qui devient un être flétri ou un fantôme pâle. Partout où on va, on ne voit que le paysage « imprégné d'une sorte de longue fatigue » (DEL 77). A côté de la fatigue, c'est l'ennui, l'épuisement et la décadence. Le récit *du Déluge* est surtout un récit de la mort, qui se montre clairement par le titre et aussi par le paysage essentiel : « le ciel avait maintenant une drôle de couleur de rouille. La pluie continuait à tomber par plaques, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Les plantes, au centre des places, étaient debout au milieu de leurs feuilles mortes. […] ça allait sentir le pourri de toutes parts. » (DEL 77) Ce paysage nous rappelle ce que voit Adam sur la plage pluvieuse, avec la couleur similaire, les feuilles mortes et une atmosphère étouffante. La couleur de rouille renvoie à la couleur du sang, tandis que les feuilles mortes des plantes renvoient à la vie morte, qui fait écho au suicide d'Anna. La pourriture et la destruction remplit la ville, où « la vie était lovée sur elle-même ; elle couvrait sa maladie, sa honte, son vide ennuyeux et implacable » (DEL 77) – c'est ce que Besson ressent quand il erre en ville, en regardant le paysage diluvien. Pareil à Adam, Besson est dévoré enfin par l'ombre de la mort dans ce paysage et il finit aussi par une certaine folie : il s'abandonne en se laissant brûler les yeux.

Si l'ombre s'attache naturellement à la mort, la lumière aussi. La vie et la mort font des jeux entre la lumière et l'ombre, entre oui et non. Pour Adam, un paysage avec « d'immenses plaques de lumières étalées sur la terre »(PV 146), ainsi que la plage sombre, peut dessiner l'ombre de la mort. Bien qu'il essaie de la refuser, l'idée de la mort se dévoile facilement à travers le paysage qu'il voit. Le paysage bouillant au-dehors du zoo, brûlé et oppressé par la chaleur extraordinaire, exprime toutes les formes possibles de la mort. Il lui semble qu'il serait peut-être écrasé comme le paysage est écrasé par le soleil.

Quand la beauté est trop vivante, elle peut aussi conduire à la destruction. C'est ce qu'Adam découvre quand il contemple un paysage extrêmement beau de la colline. En apparence, ce n'est qu'un beau paysage simple, sans mythe, sans légende, on dirait un paysage fade. Aux yeux d'Adam, ce paysage est unifié et qu'il n'y pas de distinction : la ville «s'étend » à la mer, la terre «continue » la mer, la fumée «monte » aux nuages… Tout se relie, rien n'est parcellé. Autrement dit, tout est confondu pour Adam. La beauté est ainsi superficielle, ce plan étendu et paisible est décoratif. Derrière «les éléments » (PV 248) de ce paysage calme, se cache le visage réel de la beauté. Enivré, Adam voit tout d'un coup de ce paysage survenir une vieille femme qui contraste violemment avec la beauté du paysage :

> […] une vieille femme, le seul point mobile dans tout le pays. Au tour d'elle, la nature était pareille, immobile – excepté qu'elle lui formait, comment dire ? Un halo autour de la tête, comme si la terre et le ciel étaient sa chevelure. La ville s'étendait toujours vers la mer, la rivière aussi, les montagnes étaient toujours rondes, et les fumées toujours verticales. *Mais en partant de sa tête.* C'était comme si tout ça avait basculé. C'était changé. C'était elle, […] elle avait tout fait. (PV 248-250)

Le surgissement de la vieille femme brise l'harmonie pittoresque du paysage. Adam se rend compte d'une certaine « immobilité » de ce paysage, qui semble «toujours » «pareil ». L'homme seul – ici la vieille femme – est mobile dans ce paysage stable. Le périssable humain contraste ainsi avec l'indifférence du paysage. Cela rappelle peut-être à Adam la fugacité et la fragilité de l'homme. Il faut surtout faire remarquer la «vieille femme ». Tout le paysage sur cette terre est une création de la vieille femme «de rien du tout », «laide », «grosse »(PV 250). La vieillesse est l' «ennemi » de la beauté et de la vie. Le beau est possédé par le vieux, c'est cela qui est terrible pour Adam. Cette opposition entre le beau et la vieillesse bouleverse Adam, qui prend conscience de la vérité de la vie. Le monde tout entier lui devient cette vieille femme, qui fait tout et domine tout. La ville, la rivière, la baie, la montagne, le pont, la maison, même les objets modernes comme les poteaux télégraphiques et les avions, tout cela est fait par cette vieille femme, soit la déesse de la mort. Autrement dit, la seule voie est la voie de la mort. Le monde est changé pour Adam, qui est attrapé par l'angoisse et l'inquiétude. Il veut désormais lutter contre la vieillesse de la vie et contre le néant du monde. Cette leçon du paysage est

décisive pour Adam, en quelque sorte, elle pousse Adam vers le délire définitif.

Ainsi, chez Le Clézio, la beauté du paysage aussi que le sombre et l'obscurité du paysage pourrait montrer le visage de la mort. La beauté du paysage n'est pas simple, elle est paradoxale. La contradiction de la beauté vivante détermine sa force de la destruction. Cette expérience, Chancelade la connaît aussi. Voici « le beau paysage pur qui étincelait au soleil » (TA 166) regardé par Chancelade : « les arbres tremblaient doucement dans le vent, les fleurs rouges et violettes étaient ouvertes, et le ciel était bleu, si bleu qu'on ne le voyait même plus. » (TA 166). Le protagoniste est touché par la beauté, pourtant, il doute enfin que « peut-être, rien de tout cela n'existait » (TA 166). Il entrevoit une « volonté de vivre » (TA 166) et une « posture d'existence » (TA 166), qui lui dévoilent finalement « trop de beauté » et « trop de douceur » (TA 166), de sorte qu'il frisonne à la fin. La splendeur du paysage lui fait peur, puisqu'elle est mortelle et insupportable. Le paysage trop beau le conduit enfin vers « toute la vérité » (TA 164) et le fait vivre dans « l'immensité de la conscience » (TA 173), qui est une conscience de la mort. La beauté devient un masque du monde, derrière lequel c'est le visage de la mort. L'excès de la beauté transfigure la beauté. On sait que chez Baudelaire, l'excès de plaisir fait passer de « l'extase de la vie » à « l'horreur de la vie »[1] ; ainsi, chez Le Clézio, l'excès de beauté fait la même chose. La dialectique du *trop* inverse une beauté en son contraire. Comme dans la pensée baroque, chaque chose à son revers mortel. Chez Le Clézio, « la mort et la vie ne sont pas placées dans un rapport antagoniste au demeurant »[2], elles sont désignées comme « deux modalités » « d'un même règne » (EM 249). Il faut une beauté mesurée ; si elle dépasse une certaine limite, la beauté devient destructive. En découvrant la vérité de la mort, Chancelade commence sa fuite. Pourtant la fuite est vaine, puisque la mort est déjà « à l'intérieur de la fuite » (TA 200). Le paysage leclézien se trouve comme un moyen de découvrir le destin mortel de l'homme. En le reconnaissant, les personnages entreprennent une autre vie : soit lutter contre le néant par les fuites, soit s'abandonner à un silence éternel, soit à une mort.

1.2. Le paysage de chaos et de fin du monde

La conscience de la mort vient non seulement de la grisaille et de la vieillesse dans le paysage, mais aussi d'un certain chaos, qui se présente souvent par les tourbillons et les vibrations. Avant de parler le paysage troublant, il faut tout d'abord remarquer la tendance à la disparition. L'écrivain annonce dans son essai : « je sacrifie sans cesse au démon du flou, du vague, de l'imprécise » (EM 54) On se demande quel monde présente ce démon, soit un tohu-bohu d'avant la structuration du monde, soit un chaos après la vie – tous les deux impliquent le néant.

[1] Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1976, p. 138.
[2] Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 40.

On voit déjà cette tendance dans le paysage pluvieux, qui se lie à la brume, au brouillard et à la vapeur. Dans *Le Déluge*, la pluie efface le paysage : « le sol est brumeux, stérile ; les villes n'ont plus de poids, peut-être flottent-elles, peut-être n'est-ce qu'un effet de deux sphères de gaz ; le ciel a envahi la matière et l'a gonflée ; il s'agit de gaz, de gaz, de fumées ou de nuages ; ici tout s'est mélangé et fondu. » (DEL 39) La légèreté et l'ambiguïté de la ville pluvieuse impliquent une disparition, qui est mise en évidence par le suicide d'Anna et par l'abandon final de Besson. Il existe une esthétique de l'effacement dans la création de Le Clézio. Il s'agit d'un « effacement formel »[1], soit de « toute trace du « modelage littéraire » »[2], et d'un « effacement d'ordre factuel et thématique »[3], soit une écriture des traces et de la disparition. L'écrivain éprouve la passion des éléments minuscules du paysage : des cailloux sur la plage, des herbes au désert, des ombres des oiseaux dans le ciel, des coquillages au fond de la mer... Ce sont des signes qui évoquent un effacement et une disparition. Par ailleurs, l'écrivain s'intéresse à un paysage à l'état pur, comme celui de la grande mer et du grand désert, qui « ouvre à l'idée d'immensité, de liberté, mais aussi à celle de l'inachèvement et d'effacement, expression d'un manque qui prédispose à la quête des traces »[4]. L'étendue infinie s'associe au vide et au silence, qui peuvent signifier un effacement de toute vie. Dans *Désert*, *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine*, le vide et le silence du paysage accompagnent une atmosphère mortelle et une disparition douloureuse. Les hommes bleus disparaissent enfin au centre du vide, les parents d'Alexis quittent le monde en s'éloignant du Boucan, les passagers sur l'île Plate sont emmenés par la mort vers l'autre bout du monde. Le paysage minuscule et le paysage immense peuvent tous les deux configurer un paysage de disparition, qui est cohérent avec l'effacement de la vie.

On a parlé de l'abstraction et de la géométrisation du paysage urbain. Des images concrètes et vives aux formes géométriques, en passant par les signes ambigus, pour devenir enfin des masses et des halos, le paysage urbain se réduit et s'amoindrit sans cesse, il constitue aussi un paysage de la disparition. Il y a surtout les tourbillons, qui se présentant par les cercles ou les cycles de l'air, des lumières et des poussières, montrent aussi une atmosphère de chaos. Ces boules nébuleuses tournent le paysage et le font disparaître. Dans le paysage de la ville naissant au début *du Déluge*, on voit que « le cercle se fermait davantage » (DEL 13), on voit des halos, des tourbillons, des vides... Il semble que toutes les choses se désagrègent en se reconstruisant. « Le paysage existait sous forme de demi-souvenir, demi-hallucination. Il portait des traces

[1] Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du Monde*, *op. cit.*, p. 107.
[2] *Ibid*., p. 106.
[3] *Ibid*., p. 107.
[4] *Ibid*., p. 234.

d'ombre, des restes de relief, des halos de couleurs déteintes par les lavages mille fois recommencés. Il s'ébranlait, se gerçait dans tous les sens, fugitive et irréelle image dansant dans le rayon lumineux. »(DEL 16) On est devant un paysage en train de s'effacer. L'acte tumultueux « en cercles concentriques » (DEL 17) suggère « l'indice d'un volcan, ou du repli venimeux d'un tremblement de terre » (DEL 18). Tout cela tend vers une destruction, bien qu'il s'agisse d'un paysage de naissance. La dissociation du paysage, au contraire de la combinaison, se rapproche à la pulsion de mort. L'indifférenciation du paysage correspond à un état chaotique du monde. C'est ainsi que Besson ne voit que « la mort partout »(DEL 21), qui cloue le paysage. Le tourbillon du paysage urbain reflète le tourbillon de la vie, soit une hantise de la mort. Dans le tourbillon du paysage, on est enveloppé peu à peu par les sons, les odeurs et les lumières ; on tombe dans les trous béants et les vides sans fond. C'est ainsi que Besson basculé par la vue de la ville se met à mener une autre vie en marchant pour lutter contre la mort. Pourtant il finit par abandonner (symboliquement) la vie.

Le caractère chaotique semble inhérent au paysage moderne. Chancelade transfigure la place d'un centre-ville, il relie le chaos du paysage urbain au chaos cosmique : « tout le chaos de l'univers était descendu. Les tourbillons des galaxies, les tempêtes solaires, les explosions des super-novae, les nébuleuses opaques, les fuites des étoiles dans le vide, tout cela était venu se dessiner là, dans la nuit. » (TA 106) L'écrivain applique une description analogique. Le paysage nocturne de la ville est marqué par un chaos céleste, paysage de désordre et d'explosion :

> Les chenilles *tournoyaient* autour de leurs axes à toute vitesse, en faisant hurler leurs sirènes. Les wagons *roulaient* tous seuls sur leurs rails, très hauts dans le ciel, puis tombaient dans le vide avec un bruit de tonnerre. Les avions *montaient*, *descendaient*, montaient, descendaient, accrochés au bout des bras d'acier parcourus de lumière. Les marteaux *frappaient* sur les gongs, les roues des loteries *roulaient* en cliquetant, les carabines *explosaient*. […] Le soleil de néon *se levait* un peu partout, puis *se couchaient* dans des crépuscules rouge-sang, et les comètes *traçaient* leurs ellipses éblouissantes dans le ciel.[1] (TA 106)

A travers cette description, on ne voit pas un paysage tranquille ou stable. L'auteur se concentre sur la vibration du paysage en décrivant l'acte du paysage[2]. On n'y voit que l'agitation et l'intensité, qui impliquent une destruction à venir.

L'écrivain représente sans cesse un paysage explosif en ville, qui bourdonne, remue et éclate en tout sens. Il compare souvent la ville par un « volcan en éruption » (LF 71). Ce paysage volcanique exprime la parcellisation et le morcellement du paysage. C'est dans ce sens que le monde est sur le seuil de la destruction et ainsi de la mort :

[1] C'est nous qui soulignons.

[2] On va analyser les trois modalités de la description du paysage dans la troisième partie, chapitre 1. Le type Faire est un type principal qui peut mettre en lumière l'action du paysage, ainsi le chaos.

> Un volcan ouvre sa gueule au centre du port, dresse dans l'air sa colonne de flammes sans couleur. Les pavés volent très haut et retombent en défonçant les toits des maisons. Les fenêtres explosent. Les planchers ondulent sous les pieds, les tympans sont crevés par le poids soudain libéré. Et le bruit arrive en couchant tout sur la terre, le cyclone du bruit, qui survole la ville pareil à une ombre gigantesque. (GU 18)

L'agitation et la violence du paysage sont éclatantes. On est devant un paysage guerrier. « Il n'y avait pas de paix […] il n'y avait pas de pitié. » (LF 71) On peut ressentir la chaleur et la détonation. On est dévoré par « une explosion immobilisé, une explosion sans commencement ni fin » (GU 66). C'est tout ce que les personnages tels que Besson, Bea, Machines, Hogan et Chancelade apprennent quand ils parcourent la ville. Un tel paysage implique une apocalypse : « la fin est proche. […] La profondeur est partout. Partout s'ouvrent les gouffres inaccessibles, partout les portes. »(GU 230) Le vide et le trou qui surgissent sans cesse dans le paysage urbain. C'est ainsi que les personnages se sentent toujours inquiétés, ils marchent sans cesse, ils fuient sans cesse, puisqu'ils sont déjà entourés par la mort.

Le tourbillon, le chaos et l'explosion s'attachent surtout au paysage urbain. Ils impliquent une force inhérente de la ville moderne, force de la machine. C'est une « violence compressée » (GU 100), qui cherche à tout moment à « écraser », à « vaincre » (GU 188) Le paysage tourbillonnant veut « tuer le regard » et « tuer la pensée » (GU 223). Il entraîne une disparition de la conscience et une perte d'autonomie des personnages. Ainsi, en décrivant le paysage chaotique de la ville moderne, l'écrivain critique la civilisation technologique, qui, en promettant de créer une nouvelle vie, rend le monde inhabitable.

Au paysage apocalyptique de la ville, il faut néanmoins ajouter un paysage de « fin du monde ». Mais ce n'est pas une fin mortelle, c'est plutôt un commencement ou un « recommencement ». Le paysage de « fin du monde » existe surtout dans la création de Maurice, il s'attache à une nature sauvage et primitive, il implique un tournant bienheureux de la vie du protagoniste.

Se présente à la fin du récit *du Chercheur d'or* un paysage détruit par l'orage, après qu'Alexis a découvert le secret du trésor du Corsaire. Voyant « le paysage ravagé» (CO 302) de l'Anse aux Anglais, il ressent une « atmosphère de fin du monde »(CO 303) : « La rivière Roseau est un fleuve de boue sombre qui coule à grands bruits dans la vallée. […] les arbres et les vacoas ont été déracinés […] Il ne reste dans le lit de la vallée que la terre zébrée de rigoles et les blocs de basalte qui ont surgi du sol. […] Le crépuscule est couleur de cuivre, couleur de métal fondu. »(CO 303). La destruction et la blessure du paysage sont éclatantes ; on ressent quelque chose de troublant par les bruits de l'eau et par la couleur crépusculaire. C'est un paysage sinistre et mélancolique. Pourtant, en plus de la tristesse et de la destruction, il y a aussi la paix et la tranquillité, qui prédisent une nouvelle vie. Le narrateur met l'accent sur la sérénité

reposante du paysage après la tempête, qui signifie la tranquillité aux tréfonds de l'âme du protagoniste après la tempête de la vie. Alexis, en parcourant le paysage, découvre que ses traces sont effacées totalement par l'orage. Il ne descend plus dans la vallée mais la regarde de loin – il ne cherche plus l'or – il va vivre ainsi autrement. En partant de Rodrigues, c'est toujours ce paysage qu'il emporte avec lui pour retourner au pays de rêve : Mananava. Ainsi, différent des personnages devant le paysage tourbillonnant de la ville, Alexis n'a pas peur, il est plutôt soulagé. A ce paysage de fin du monde correspond une transformation du protagoniste, qui se débarrasse en effet de la hantise inquiétante et qui retrouve le bonheur perdu.

On voit que cet enchaînement de la mort avec la renaissance se présente comme une qualité fondamentale du paysage de fin du monde chez Le Clézio. Dans *La Quarantaine*, quand Jacques et Léon mettent leurs premiers pas sur l'île Plate, ils voient « un paysage de fin du monde » (Q 57). Voici la vue de Léon : « La nuit avait commencé à tomber, avancée par les nuages qui captaient les derniers rayons du soleil. La baie des Palissades fait face à l'ouest, et je pouvais voir le ciel embrasé à travers les fissures des nuages, et la mer couleur de lave, étincelante et tumultueuse. » (Q 57) Il y a quelque chose de mélancolique. Le ciel, la mer, le rayon des fissures des nuages, tout est dévoré par la nuit, c'est comme si le rêve et l'espoir étaient dévorés par les ténèbres. Ce paysage gris et délavé se répand dans le récit du début à la fin. En contemplant sans cesse ce paysage Léon ressent qu'il ne pourrait pas retrouver le pays rêvé de son enfance. La fin du monde est aussi la fin du rêve. Pourtant, ce n'est pas une fin désespérante. Ce paysage de fin va ouvrir un paysage tendu vers l'aurore, soit vers le futur et vers l'espoir.

Apparaît à la fin du récit *La Quarantaine* un autre paysage de fin du monde : c'est le paysage du soleil levant. Quand Léon et Surya partent, ils rencontrent un beau paysage du matin magnifique : « L'aube s'est rompue de l'autre côté de l'île. C'est d'abord une tache qui salit la nuit, puis apparaissent les nuages gris, légers, de longues plumes immobiles au-dessus de la terre imprécise. La masse noire du volcan redevient visible. » (Q 414) En regardant ce paysage de l'aube, Surya dit que « c'est comme la fin du monde », puisque « quand le monde finira, il aura cette couleur, parce que l'air quittera la terre et s'en ira très loin, vers le soleil. » (Q 414) On y voit l'inverse de la fin du monde : l'aurore et le matin, cela se lie plutôt à un commencement et à une naissance. Ainsi, « la fin du monde » n'a rien de péjoratif chez Le Clézio, elle ne montre rien de terrifiant ni de catastrophique, mais justement une douceur et une joie paisibles. Plus précisément, c'est la fin d'un monde néfaste et le commencement d'un monde joyeux. Ce paysage matinal « comme la fin du monde » signifie une nouvelle vie de Léon, qui, en perdant son rêve d'enfance, retrouve un nouveau pays natal et idéal. Comme le

lever du soleil lui-même, la nuit est passée, la lumière domine la vie terrestre. Léon disparaît enfin avec Surya pour mener une autre vie en rompant avec sa famille de Maurice.

Le « paysage de mort et de désolation » du Mexique dans le récit d'*Ourania* exprime aussi un « paysage de fin du monde ». Pourtant, d'après Bruno Thibaut, ce paysage de fin « mène vers un au-delà mystérieux et peut-être fatal »[1]. Cette fin prédit en effet la transgression de la vie. Le paysage de fin du monde signifie ainsi un dépassement du monde habituel et de la pensée monotone. Tout cela résonne avec ce dont on a parlé. Pour Alexis et Léon, le paysage de fin du se présente comme une porte vers un « au-delà » inconnu et mystérieux, où ils vont reconnaître la vie d'un autre point de vue et ils vont se reconnaître. Le pays de Mananava pour Alexis et le pays inconnu des îles pour Léon représentent tous les deux une rupture de la vie originaire. Les protagonistes transgressent en effet la frontière entre deux mondes différents, deux idées de vie différentes et deux visions du monde différentes. Un paysage de fin du monde implique ainsi non seulement une transition spatiale et géographique, mais aussi une transition temporelle et ontologique. D'après nous, pour Le Clézio, le paysage de fin du monde met en évidence « une « mobilité » de l' « origine » »[2], soit une renaissance et un recommencement. Ayant vu le paysage de fin du monde, Alexis retourne au pays de rêve Mananava, qui devient une nouvelle origine de la vie et où il mène une autre vie. Le paysage de l'aurore vu par Léon exprime aussi que le protagoniste trouve une origine et qu'il peut vivre autrement. Cela est tout différent de l'apocalypse du paysage urbain. L'un se montre plutôt troublant, vibrant et chaotique; l'autre plutôt paisible, calme et doux, malgré une tristesse et une mélancolie. Si tous les deux concernent la mort, l'un concerne une mort terrible et destructive, l'autre une mort reconstructive. Ainsi voit-on la dualité de la fin dans le paysage leclézien.

La force de la vie et la force de la mort luttent sans cesse dans le paysage leclézien, elles rendent le paysage intense et vivant. On voit cette tension à travers la présence récurrente du paysage diurne et du paysage nocturne. Le jour et la nuit, comme la lumière et l'ombre, structurent le paysage leclézien. Leur rythme reflète bien le rythme de la vie et de la mort.

2. Un paysage de dualité

Des couples antithétiques contrastent dans le paysage leclézien : le jour et la nuit, le soleil et la lune (ou les étoiles), la chaleur et le froid, le bruit et le silence... Cette dualité distingue d'une façon éclatante le visage double du paysage leclézien. L'un implique la force de la vie et l'autre exprime la force de la mort. Ces deux forces contradictoires structurent la pensée des personnages leclériens.

[1] Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, *op. cit.*, p. 210.
[2] Mircea Eliade, *Aspects du mythe* [1963], Paris, Gallimard, 1988, p. 70.

Dans la création leclézienne, le paysage du jour et le paysage de la nuit sont souvent juxtaposés. Dans la nouvelle « Ariane » (*La Ronde et autres faits divers* 79-93), l'écrivain présente déjà le visage double de la ville :

> La nuit, l'air froid souffle sur les immeubles et sur les parkings, comme sur des plateaux de pierres. Le ciel est noir, sans étoiles, sans lune, avec la lumière aveuglante des grands pylônes de fer qui fait ses plaques sur le goudron. Le jour, la lumière du soleil se réverbère sur les murs couleur de ciment, prisonnière des nuées lourdes, et le silence qui est à l'intérieur de cette lumière est sans fin. (*La Ronde et autres faits divers* 83)

Dans cette description, le paysage nocturne ainsi que le paysage diurne de la ville se montrent tous les deux néfastes. Le noir et le froid rendent la ville de la nuit terrible, tandis que la lumière du jour en renforce le silence mortel. Ici, les ténèbres de la nuit sont du chaos et de l'agitation, alors que la lumière n'a rien à voir avec la purification ni l'élévation dans le sens de Gilbert Durand[1] ; elle n'exprime pas une force contre la mort, mais un compromis avec la mort. Ce visage terrible de la ville, on le voit aussi dans les récits tels que *Le Déluge*, *La Guerre* et *Les Géants*. Dans l'espace urbain, le paysage diurne et le paysage nocturne sont toujours en noir et blanc, sans couleur, sans relief et sans son ; ils apparaissent uniformes et lugubres, inhumains et terrifiants pour renvoyer à la mort.

Le contraste du diurne et du nocturne ne se limite pas au paysage urbain, il existe aussi dans la grande nature. Au début du récit *Le Chercheur d'or*, le narrateur décrit un paysage nocturne doux et tranquille du Boucan : « la lumière blanche de la lune éclaire le jardin, je vois briller les arbres dont le faîte bruit dans le vent, je devine les massifs sombres des rhododendrons, des hibiscus. » (CO 13-14) Tout après, il décrit le paysage sous le soleil à Boucan : « le soleil de la fin de l'hiver brûle » (CO 15), « le ciel est bleu, tendu, sans oiseaux, aveuglant » (CO 15), « la mer est belle et bien douce » (CO 17). Différent du portrait de la ville, ici, au Boucan, dans la grande nature, le paysage diurne ainsi que le paysage nocturne se présentent tous beaux et attirants, pleins de couleurs, de sons et d'odeurs. C'est le même cas dans les récits comme *Désert*, *Onitsha* et *La Quarantaine*. Ainsi, dans une certaine mesure, la qualité du paysage diurne et celle du paysage nocturne dépendent en grande partie de la qualité de l'espace.

Il faut indiquer que l'écrivain a depuis toujours conscience de l'intimité entre le diurne et le nocturne, qui implique un rythme mystérieux de la vie. « Le jour et la nuit nous montrent la résurrection ; la nuit se couche, le jour se lève ; le jour s'en va, la nuit arrive »[2]. Cette intimité entre le rythme du temps et le rythme de la vie n'est pas imaginaire, Le Clézio s'en rend compte très sensiblement : « comme le rythme des marées et des explosions solaires, le rythme diurne et nocturne envoûte nos pensées. » (EM 193) Pour les personnages lecléziens, le duo du diurne

[1] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], *op. cit.*, p. 59.
[2] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane* [1965], *op. cit.*, p. 118.

et du nocturne leur enseigne le duo de la vie et de la mort. On voit clairement ce duo du paysage dans *Le Déluge*. Le récit est séparé par des jours et des nuits, qui impliquent une lutte intérieure du Besson. Le paysage nocturne présente souvent un tumulte extraordinaire chez le protagoniste, tandis que le paysage diurne l'amène souvent de nouveau vers la paix. Ainsi se voit la recherche du salut à travers l'alternance du noir et de la lumière. Ce rythme fait voir le conflit de l'âme et de la psyché du protagoniste, qui est attiré par le noir de la mort et du néant mais en même temps qui essaie de s'en débarrasser pour déboucher sur la lumière.

On se réfère ici aux études de Gilbert Durand sur la structure anthropologique de l'imaginaire. Ce qui illustre l'œuvre de Le Clézio, c'est une mise en relief de la force dynamique et amplificatrice du monde dans l'imagination de l'homme. D'après Gilbert Durand, l'imaginaire dispose d'un « dynamisme équilibrant », qui se présente « comme la tension de deux « forces de cohésion », de deux « régimes » qui recensent chacun les images, en deux univers antagonistes »[1]. C'est justement cette convergence des sens antagonistes que l'écrivain essaie sans cesse de montrer. Le paysage diurne et le paysage nocturne se présentent comme deux paysages antithétiques dans l'œuvre leclézienne. A travers cette antithèse, on voit d'une part l'angoisse devant le temps et l'expulsion vers la mort, on voit d'autre part la douceur de la vie et l'intimité de l'être. Il existe aussi une antithèse dans chaque paysage propre. Le paysage diurne, malgré des lumières, peut se lier à la mort, tandis que les ténèbres, bien qu'elles soient des symboles de la mort, peuvent s'associer à une paix et un repos. On voit ainsi dans ces deux paysages un va-et-vient entre une ascension et une descente, entre une décomposition et une reconstruction, entre un détachement et une intimité. C'est ce que Gilbert Durand nomme « la structure synthétique » de l'imaginaire, qui concilie en effet les contraires dans un même paysage. On dirait un paysage dialectique de Le Clézio.

2.1. Paysages dialectiques : le paysage diurne et le paysage nocturne

Pour Le Clézio, le paysage diurne n'implique pas obligatoirement une pensée de la vie, il peut se lier aussi à une pensée de la mort, alors que le paysage nocturne peut apporter un repos mais aussi une angoisse. L'écrivain se rend compte très tôt de cette complexité du paysage diurne et du paysage nocturne. Dans les deux paysages différents du jour et de la nuit existent « deux forces contradictoires, violentes », qui « nous tirent vers l'au-delà » (EM 193). D'après l'écrivain, la force néfaste appartient à la fois au jour et à la nuit : « la peur issue de la nuit,

[1] Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964, p. 85.

rappel de la mort, force du sommeil, du mal, de l'enfer. Mais aussi l'angoisse du plein jour, le terrible écrasement devant la durée et l'inaccessibilité de la face du soleil. » (EM 193) Cette force qui « nous tire vers le bas, nous fait voir les monstres et le crime » (EM 194), c'est la pulsion de mort. Pourtant près de cette force, il existe une autre force différente, qui « nous agrippe et nous hisse vers les sommets vierges, nous fait respirer l'étendue de l'être, l'unique, le révélé, l'extase même » (EM 194), c'est la pulsion de vie. On peut ressentir cette force dans le paysage diurne avec le soleil, le vent et l'eau, mais aussi dans le paysage nocturne avec la lumière des étoiles et les chants des insectes. C'est ainsi qu'on voit se concilier les contraires dans le paysage leclézien, qui est conforme à la structure synthétique de l'imaginaire dans les mots de Durand. Cette structure s'attache au rythme cosmique du monde, au polymorphisme du paysage, au cycle de l'espace et à la renaissance du temps.

2.1.1. Le paysage nocturne : un néant ou une jubilation

Les ténèbres sont le premier symbole de la mort. Ainsi, la nuit avec son paysage noir se lie naturellement au visage terrible de la mort. Gilbert Durand, quand il parle des symboles nyctomorphes de l'imaginaire, indique que « les paysages nocturnes sont caractéristiques des états de dépression »[1]. Dans l'œuvre leclézienne, les ténèbres du paysage nocturne apportent premièrement une menace de la mort aux personnages. Le premier homme Adam, plongé dans « une perfection noire » (PV 79) au bord de la mer, ressent bien un « désordre » (PV 79) du monde et aussi de son âme peut-être. La couleur noire efface la forme du paysage et jette le monde dans « une bataille mystérieuse » (PV 79). « Les ténèbres sont toujours chaos et grincement de dents »[2]. Le paysage nocturne semble infernal et il renvoie au temps de la mort. Besson, en regardant le paysage nocturne, est aussi frappé par le néant de la mort. La nuit en ville ressemble à un « océan de l'ombre sans dimension » (DEL 148). Avec la pluie, la lumière des néons et les voitures glissant, le paysage urbain donne à voir pourtant des « gouffres du mystère et du néant » (DEL 68). Ainsi, le noir insondable de la nuit fait penser à un vide qui ressemble à un monstre de mort. « Le vide était là, dans le verre, dans le ciment et dans le bronze. Il avait une couleur. Il avait une forme. » (DEL 68) Ce vide de mort se répand dans le noir de la nuit ; il règne le paysage nocturne dominé ainsi par « sommeil, froide absence, maître de la mort » (DEL 149). Le paysage nocturne offre « une éternité profonde » (DEL 149). Le narrateur met en relief le sinistre du paysage nocturne par la vue suivante :

> Les pigeons *dormaient* dans les recoins des corniches, la tête enfouie sous l'aile gauche. […] Le bruit des eaux montait avec la brume, et c'était *un bruit de noirceur et de peur*. Un pont enjambait la rivière, tout près de la mer, avec trois arches immobiles. Les voitures avançaient

[1] *Ibid*., p. 97.
[2] *Ibid*., p. 99.

> sur la chaussée mouillée, traînant derrière elles deux étoiles rouges *pleines de rayons embrouillés*. Au loin, vers le nord, les montagnes s'étaient mélangées *au grand trou du ciel*. Et dans la campagne, ou bien le long des boulevards, beaucoup d'arbres *dormaient* debout.[1] (DEL 150)

Tout ce paysage ressemble à une « nature morte ». On perçoit l'ombre de la mort dans la couleur « charbonneuse » et le bruit « de noirceur ». Les pigeons et les arbres endormis, les arches immobiles, les lumières embrouillés de la voiture créent une impression d'effacement. « Le trou du ciel » correspond au gouffre de la terre, tous les deux dévorent la vie. La vie semble gelée. Etouffé par ce paysage mortel de la nuit, Besson hurle pour lutter contre la mort peut-être : « JE SUIS VIVANT » (DEL 150). Le silence, l'obscurité et l'humidité du paysage urbain écrasent Besson pour le rendre fou finalement. C'est aussi dans le paysage obscur et terrible de la nuit que Besson tue un inconnu. L'auteur souligne le noir du paysage : « rien n'était visible. Les choses avaient été éprises par le noir, se dérobaient continuellement. » (DEL 222). Dans ce noir profond, Besson n'entend que l'écoulement de la rivière, qui implique une fonte et un délayage, soit une disparition. En multipliant les bruits, l'auteur présente la panique du protagoniste. Il y a des « explosions minuscules », « des avalanches inexplicables » des pierres (DEL 223), et il y a surtout toutes sortes de bruits des bêtes (DEL 227) qui font ressortir une atmosphère fantasmagorique du paysage. C'est ainsi que Besson est saisi par une haine terrible qui le pousse à tuer. L'intimité entre « l'odeur morte enfouie » « au centre du noir » (DEL 228) et la tuerie met en relief la puissance néfaste du paysage nocturne pour le personnage lecl ézien.

Le noir fait la menace de la mort dans la nuit. Mais quand la nuit est enveloppée par les lumières blanches électriques, elle devient plus terrible que le noir mort. Dans les villes modernes, le paysage nocturne est très inquiétant, à cause des lumières qui s'allument toujours. Le paysage nocturne dans *La Guerre* est souvent lié aux lumières « qui s'allumaient, pareilles aux phosphorescences des méduses abyssales » (GU 131). Les lumières n'effacent pas la terreur du noir mais la renforcent. « C'était la nuit […] mais dans la ville, c'était toujours le jour. La lumière sortait des quantités de lampes, en faisant de drôles d'ondes concentriques comme les moustiques à la surface des mares. […] Tout était très dur dans la ville, à ce moment-là » (GE 85-86) Les lumières électroniques ne font que transfigurer le paysage nocturne de la ville et le rendre chaotique et tumultueux. L'aspect négatif des lumières électriques inverse ainsi la valeur générale des lumières, il provoque l'angoisse du paysage moderne.

Les ténèbres du paysage nocturne sont ambiguës et polysémiques. Quelquefois, elles peuvent se lier à une intimité et à une sensibilité pour devenir une négation de la mort. D'après Gilbert

[1] C'est nous qui soulignons.

Durand, la nuit obscure tantôt « n'est le signe que des ténèbres du cœur et du désespoir de l'âme abandonnée »[1], tantôt elle devient au contraire « le lieu privilégiée de l'incompréhensible communion », elle est « jubilation dionysiaque »[2]. Le noir et les ténèbres de la nuit peuvent aussi être valorisés pour présenter une douceur et un repos. C'est aussi le cas dans les œuvres leclézziennes. La nuit en ville qui s'attache souvent à un paysage intense et horrible peut apporter un paysage paisible et tranquille. Mais c'est surtout dans la grande nature que l'écrivain montre sans hésitation la tendresse du paysage nocturne, où le noir chasse le chaos, le vide chasse le trop plein et le silence chasse le bruit. On est enveloppé par une vie tiède et calme, qui est « la source intime de la réminiscence », le « symbole de l'inconscient »[3]. La douceur de la nuit se lie en effet à la joie de la vie originaire. Le petit garçon inconnu aime beaucoup la nuit, il la considère comme une femme douce :

> Quand elle vient, c'est comme une personne très douce qui grandit sur la terre et dans le ciel, qui déploie les ondes de sa chevelure et les voiles de sa robe et qui enveloppe les maisons des hommes. […] quand elle est arrivée, tout est bleu-noir, sombre, profond […] les étoiles s'allument, une à une. La lune parfois monte au-dessus de l'horizon […] les étoiles allument des feux dans la nuit bleue. (IT 364)

La nuit n'est plus une déesse de mort, mais une amante douce, qui rend le paysage nocturne suave et sensuel. La description anthropomorphique de la nuit implique la paix, le repos et la joie du paysage nocturne. Comment peut-on lier une telle nuit tiède aux premières nuits leclézziennes, qui sont pleines de vide, de néant et de mort ? Comment on pourrait lier cette personne douce au fantôme terrible de la mort qui erre sans cesse dans le premier paysage nocturne de Le Clézio ? Le néant et l'angoisse disparaissent totalement, on n'y voit que la tranquillité, le calme et la plénitude. C'est la vie veloutée, non la mort noire ! Il faut noter aussi que dans ce paysage nocturne, il n'y a presque rien de moderne, d'artificiel ou d'urbain. C'est un paysage tout à fait naturel et maternel. Une telle nuit s'attache au désert, à la mer et au pays lointain comme Onitsha ou l'île Plate, où le paysage nocturne est plein de douceur et d'espoir. Si le paysage diurne est brûlé souvent par les lumières solaires, le paysage doux de la nuit est couvert souvent par les lumières tendres des étoiles ou de la lune, qui transforment la figure du paysage et conduisent à des rêveries poétiques. Dans le désert, quand la nuit vient, le froid chasse la chaleur terrible, « le ciel immense et froid s'ouvrait au-dessus de la terre éteinte », c'est un ciel « sans fond, glacé, aux étoiles noyées par la nuée blanche de la lumière lunaire » (DES 36). Par rapport aux lumières du soleil, les lumières de la lune et des étoiles se montrent plus tendres et tranquilles, elles caressent le paysage pour le rendre délicat : « Il y avait tant

[1] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], *op. cit.*, p. 248.
[2] *Ibid*., p. 249.
[3] *Idem.*

d'étoiles ! La nuit du désert était pleine de ces feux qui palpitaient doucement, tandis que le vent passait et repassait comme un souffle. » (DES 11) La tristesse, la douleur et l'angoisse seraient chassées par ces lumières. Lalla et Hartani sur la route de fuites sont consolés par « la nuit froide et belle » avec « son bleu profond » (DES 203), où « tout est net et pur » (DES 203). Enfants du ciel et du désert, ils sont imprégnés par la douceur de la nuit : « lentement, au-dessus d'eux, l'espace se peuple d'étoiles, de milliers d'étoiles. Elles jettent des éclats blancs, elles palpitent, elles dessinent leurs figures secrètes. » (DES 206) Ces lumières molles apaisent l'inquiétude et la peur de Lalla et de Hartani, elles leur rendent l'espoir et le courage. C'est la nuit la plus belle aux yeux de Lalla :

> La lumière des étoiles tombe *doucement* comme une pluie. Elle ne fait pas de bruit, elle ne soulève pas de poussière, elle ne creuse aucun vent. Elle éclaire maintenant le champ de pierres, et près de la bouche du puits, l'arbre calciné devient léger et faible comme une fumée. La terre n'est plus très plate, elle s'est allongée comme l'avant d'une barque, et maintenant elle avance *doucement*, elle glisse en tanguant et roulant, elle va *lentement* au milieu des belles étoiles […] il y a des forêts de lumière grise, rouge, blanche, qui se mêlent au bleu profond de la nuit, et se figent comme des bulles. […] plus haut encore, droit au-dessus d'elle, il y a la grande voie lactée, le chemin tracé par le sang de l'agneau de Gabriel […][1] (DES 206)

Ce paysage nocturne est tout différent du paysage du jour au désert. La douceur et la tranquillité sont mises en relief. La vue se déplace du ciel à la terre et puis se retourne vers le ciel. La lumière douce transforme tout le paysage nocturne. La terre et le ciel s'approchent pour devenir *un*. Cette union exprime aussi la communion du personnage avec le monde. La terre devient une « barque » sous le ciel étoilé, elle avance vers le ciel étoilé. C'est ainsi qu'on ressent un balancement et un bercement, comme dans un rêve. Le rythme doux du monde apaise les personnages. La nuit embrasse le ciel et la terre, les lumières des étoiles relient l'homme terrestre et le monde céleste. « La fièvre du soleil et de la sécheresse est éteinte par la nuit. La soif, la faim, l'angoisse sont apaisées par la lumière de la galaxie » (DES 207). En regardant ce paysage étoilé, les enfants du désert retrouvent la route de leur vie, ils sont conduits vers le bonheur. Il n'y a plus l'ombre de la mort, domine une force vivante : la force de la vie.

Dans la grande nature, la nuit a une magie, qui peut transformer le visage de la terre. Le paysage nocturne au Boucan dans *Le Chercheur d'or* se présente aussi très doux et reposant. Le jardin, les collines, les champs et la mer, tout devient paisible et enchanté sous « la lumière blanche de la lune » (CO 13). On ne voit rien d'angoissant ou de terrible dans ce paysage-là. La douceur et la paix se lient à une tendresse maternelle. Le paysage de la mer nocturne est aussi beau et calme : « sur la mer la nuit n'apporte pas l'inquiétude. Au contraire, il y a une douceur qui vient sur ce monde. » (CO 124) Il y a surtout les lumières d'étoiles, qui éclairent la mer et les vagues,

[1] C'est nous qui soulignons.

qui réconforte l'âme inquiétante. La douceur des lumières des étoiles ou de la lune est aussi soulignée. Le paysage diurne à Onitsha est violent et puissant grâce à la force des éléments, tandis que le paysage nocturne est doux et tranquille. Le noir est favorable pour l'ouïe. Dans le noir, on écoute le paysage au lieu de le voir. Les cris des crapauds, les crissements des insectes, les craquements de la charpente, le vent qui souffle la poussière sur le toit de tôle, le roulement des tambours, le chant du grand fleuve, tous ces bruits composent les paysages sonores d'Onitsha et ils font ressortir la tranquillité de la nuit. A la mélodie de la nuit correspond la teinture nocturne : la « lumière de lune bleu argenté » (O 110). « La couleur et le son se répondent »[1]. Sur l'île Plate, Léon le Disparu est aussi frappé par le paysage sous la lumière lunaire :

> La lune se lève dans le ciel très clair. Elle est gonflée, très belle. Le vent a lavé le ciel, ouvert une baie plus grande que la mer qui nous entoure. La lumière de la lune éclaire l'île, scintille sur les vagues. Je vois chaque détail, chaque rocher de la baie, chaque maison. […] il me semble que j'ai vu cette scène depuis toujours […] je n'ai plus peur de la mort. (Q 193)

La lumière lunaire chasse la déesse de la mort, elle réconforte le cœur inquiétant, en adoucissant le paysage insulaire. Le sombre et la mélancolie sont aussi effacés par ce clair, qui apporte le courage au protagoniste. Ainsi le paysage éclairé par la lune est lié à la vie et à l'espoir, non à la mort. Différentes des nuits dans les premières œuvres lecléziennes, où les fantômes de la mort errent sans cesse, les nuits du désert, de la mer et de l'île sont belles et paisibles. La mort y est impossible. La nuit « longue », « brillante » et « infinie » (Q 403) conduit les personnages vers une nouvelle vie et un bonheur infini. Si le soleil se lie souvent à une puissance violente – force plutôt masculine, les étoiles et la lune se lient à une force douce – force plutôt féminine. Gilbert Durand a bien analysé cette transformation de la nuit du régime nocturne au régime diurne : « La menace des ténèbres s'inverse en une nuit bienfaisante tandis que couleurs et teintures se substituent à la pure lumière et que le bruit, domestiqué par Orphée le héros nocturne, se mue en mélodie et vient relayer par l'indicible la distinction de la parole et des mots. »[2] La lueur et le son créent une impression onirique et reposante pour changer les ténèbres néfastes, qui deviennent « un état pré-formel », « une modalité latente », « une germination », signifiant dans ce cas « l'embryologie »[3]. Le paysage de la nuit change au fur et à mesure que la création lecléziennne évolue. Lié à la mort au début, il devient peu à peu un berceau de la vie et il prépare une renaissance pour les personnages.

[1] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], *op. cit.*, p. 255.
[2] *Ibid.*, p. 268.
[3] Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1959, p. 16.

2.1.2. Le paysage diurne : une destruction ou une reconstruction

Si la nuit apporte une angoisse intolérable à cause du noir, « l'angoisse du jour est peut-être encore plus terrifiante que celle de la nuit », « le trop visible est encore plus hostile que l'invisible » (EM 194). Dans les œuvres lecléziennes, le paysage diurne se présente souvent par un trop visible, il est dominé et écrasé par la violence des éléments naturels : la lumière et le vent. Non seulement la ville dans les premières œuvres mais aussi la grande nature dans les œuvres dernières, sont toutes occupées par cette violence, qui tourmente les personnages et les pousse vers une destruction. Les « journées de soleil intense » déterminent un « dur paysage dépouillé sous la clarté et la chaleur » (DEL 100) Le paysage diurne semble souvent intense et terrifiant dans la ville. On a parlé dans la première partie des non-lieux, qui apportent les paysages fantasmagoriques et menaçants. Bea devant le carrefour, Tranquillité dans Hyperpolis et Chancelade sur l'autoroute sont tous saisis par le trop visible du paysage urbain : une blancheur extraordinaire qui déforme forcément le paysage. L'éblouissement des lumières transfigure la vue. La parcellisation du paysage implique un effacement et une mort. Voici le paysage blanc qui enveloppe Adam :

> Le soleil brillait toujours dans le ciel nu, et, sous la chaleur, la campagne *se rétractait* peu à peu ; le sol *se fissurait* par endroits, l'herbe devenait jaune sale, le sable s'entassait dans les trous des murs, et les arbres ployaient sous le poids de la poussière […] maintenant les champs ou les terrassements des collines se peuplaient des sévices des sauterelles et des guêpes. Les chemins de terre battue passaient au milieu du fracas de leurs ailes, coupaient comme *des lames de rasoir* les excroissances de l'air, les bulles chaudes chargées d'odeurs piquantes qui se bousculaient à hauteur de chaume. L'atmosphère faisait des efforts, continuellement.[1] (PV 82)

Ce paysage solaire suit le paysage nocturne du cap, où Adam obtient paix et extase. Il semble que, après un calme provisoire donné par la nuit, une angoisse rattrape le protagoniste. On ne peut pas négliger une force destructrice dans ce paysage qui se gonfle invisiblement. L'auteur souligne l'acte du paysage, en utilisant des verbes. La nudité du ciel, la rétraction de la terre, la fissure du sol, l'entassement du sable, le poids de la poussière, tout cela montre le jaillissement d'une force qui produit une blessure involontaire. Les chemins mêmes ressemblent aux « lames de rasoir », cela donne sans aucun doute une impression terrible et menaçante. Le paysage subit la pression lourde des lumières et le monde est en incendie : « Le paysage bouillant était sensiblement pareil à une couverture noire jetée sur des braises ; les trous étincelaient brutalement, l'étoffe ondulait parcourue d'un courant d'air souterrain, et par-ci, par-là, il y avait des colonnes de fumée qui montaient dans l'air comme venues de cigarettes cachées » (PV 83)

[1] C'est nous qui soulignons.

Le bouillonnement du paysage se lie à un trouble de la vie et une menace de la destruction. Le paysage écrasé fait voir la tension à l'intérieur du protagoniste. Avec la chaleur et la brûlure du paysage, on peut ressentir le tumulte qu'Adam porte en lui. Adam traverse ce paysage et entre dans le zoo, où il se sent être une espèce de lion. Une vue fantasmagorique ou un esprit aliéné? Il paraît que les trous du paysage remplis par l'ombre et la lumière dévorent la conscience du protagoniste, qui semble s'effacer dans la blancheur ardente du jour. De la violence du paysage à la perplexité intérieure du personnage, on ne peut pas négliger une certaine concordance entre le dehors et le dedans.

Dans le paysage où a lieu l'histoire de Chancelade, le soleil apparaît au début, il « bouillonne comme un drôle de gouffre immobile » et il crée « la croûte dure de la terre » (TA 11). Sa chaleur et son énergie emplissent le paysage. La lumière est pareille à « une pluie de sable, dure, bien dure, calant chacun de ses grains dans chaque creux offert, usant, rôpant, écorchant » (TA 12). Cette lumière cruelle crée une atmosphère terrible qui écrase la vie. Les « journées à incendies », « avec, soleil bouillant, brouillard blanc, vent d'Est, montagnes immobiles, mer immobile, ciel immobile » (TA 35) donnent un paysage diurne intense. Le soleil occupe le jardin, la plage et l'autoroute pour créer le vide et effacer la forme. Sous la violence des lumières solaires : « peu à peu, le paysage se transforma. Il ne changea pas vraiment, non, mais tout se mit à briller plus durement, plus violemment, comme si on avait enlevé la douceur humide de l'air. (TA 128) On a déjà parlé de l'effacement du paysage sous la lumière du soleil. La blancheur peut réduire la vue aux formes, aux couleurs et même aux bruits pour produire un « paysage de la folie » (TA 132) en ville. Dans les récits de *La Guerre* et *des Géants*, le paysage du jour en ville est presque toujours trop blanc et trop éblouissant, il donne un vertige, il tue peut-être. Au milieu du paysage blanc et violent du jour, les personnages leclériens semblent toujours inquiets et nerveux. L'intensité du paysage diurne fait voir une menace de la mort dans la ville moderne.

La brûlure du soleil pourrait changer son aspect nuisible dans le paysage de la nature. Elle demeure toujours très violente, mais cette violence ne conduit pas à la destruction, elle donne une puissance au paysage, en stimulant et renforçant la conscience des personnages. Lalla au sommet du plateau des pierres, Alexis au sein de la grande mer, Fintan au milieu de l'étendue des champs d'herbes et Léon sur l'île sauvage sont tous encouragés et initiés par la brûlure et la violence du paysage, en supportant la douleur. Ils sont hissés par la force diurne pour arriver aux « sommets vierges », « respirer l'étendue de l'être, l'unique, le révélé, l'extase même » (EM 194). Leur conscience n'est pas effacée, elle devient à vrai dire plus claire et plus puissante.

Dans ce cas, le paysage diurne n'a rien à voir avec la mort, il se lie étroitement à une volonté de vivre.

Au désert, la lumière éclate partout, elle s'attache au vide, au silence et à la violence du paysage désert. Au début de la partie « le Bonheur », le narrateur décrit un paysage très beau et très pur du désert justement forcé par la lumière. Il met l'accent sur la luminosité et la vivacité qui créent un monde fabuleux. La violence du soleil ne détruit pas comme dans la ville le paysage, elle le rend merveilleux. La vue de Lalla est aussi transformée par la lumière, mais ce n'est pas une transformation néfaste. La lumière crée une vision onirique, soit un paysage de la rêverie[1], qui fait fusionner le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs, le réel et l'imaginaire. La rêverie du paysage apaise la douleur de la petite fille, en lui donnant un espoir de la vie. Ainsi, le paysage diurne se lie plutôt à une pulsion de vie. Dans *Le Chercheur d'or*, le paysage du large s'attache aussi aux lumières dorées. Ce sont les lumières qui dévoilent la beauté et la liberté puissantes du paysage et qui créent aussi des rêveries reposantes. Pour Fintan à Onitsha ou Léon sur l'île Plate, la force du soleil rend toujours le paysage diurne puissant et charmant. Le paysage diurne change aussi son visage avec le changement de l'espace.

Le paysage du jour et le paysage de la nuit sont antithétiques. Ils sont aussi résonants, puisque chacun concilie les qualités contradictoires chez lui pour donner un paysage double ou hétérogène. Le paysage diurne est lié à la fois à une destruction et à une construction de la vie, tandis que le paysage nocturne se projette à la fois sur une menace de la mort et sur une renaissance symbolique. Tous les deux pourraient s'associer à la fois à la mort à la vie. L'écrivain alterne leur visage pour produire un rythme de la vie et de la mort. C'est au cours de la transition entre le jour et la nuit que le paysage devient plus intense et significatif.

2.2. Entre le jour et la nuit : le lever du soleil et le coucher du soleil

Entre le jour et la nuit, c'est le moment privilégié de Le Clézio : soit l'aurore et le crépuscule. Ces deux paysages constituent aussi des motifs importants dans le paysage leclézien. Paysages de transitions, ils se montrent merveilleux et exubérants, avec le changement des couleurs, des nuages et du vent. Dans ces deux paysages, la force diurne et la force nocturne luttent sans cesse et finissent par s'équilibrer. Ces deux paysages appartiennent à un « moment de la limite », où « la nuit et le jour sont mélangés comme deux qualités de graines différentes » (MV 195). Cette qualité transitionnelle rend le paysage magique. « La limite est plus vraie et plus durable que

[1] On va exposer la rêverie du paysage dans chapitre 3 de cette partie. On va voir que la rêverie de Lalla s'attache surtout au paysage lumineux du désert.

ce qui a été avant, ou ce qui sera après » (EM 288). Le crépuscule ainsi que l'aube représentent des paysages de limite. Si le paysage diurne et le paysage nocturne restent toujours duels et complexes, le paysage du soleil levant et du soleil couchant se présentent, semble-t-il, purement positifs. Ils s'attachent surtout à la douceur et à la paix de la vie.

En ce qui concerne le lever du soleil et le coucher du soleil, ce n'est pas un dualisme net qui intéresse l'écrivain mais une confusion. Moments de l'entre-deux, l'aube et le crépuscule montrent surtout des paysages mouvants, où les forces opposées luttent sans cesse pour atteindre enfin une harmonie. Ce parcours d'un tumulte vers un équilibre est aussi significatif pour comprendre le paysage regardé et le personnage regardant. Le protagoniste Jean de *Révolutions* aime beaucoup le matin et la tombée de la nuit, parce qu'à ces moments-là, tout ralentit, tout devient tendre et doux. A travers l'évolution de la lumière, on pourrait ressentir une lutte entre la vie et la mort, le rythme du monde vivant et un équilibre final.

Le lever du soleil est récurrent dans les œuvres lecléziennes, on le voit surtout dans *Désert* (362-371 ; 389-396), *Onitsha* (199-201) et *La Quarantaine* (414). Pourtant c'est dans le récit *du Déluge* que l'écrivain décrit pour la première fois minutieusement ce paysage magnifique. Au début du chapitre VII (151-154), Besson voit au bord de la mer le soleil se lever, qui fait écho à son paysage intérieur. Il faut noter que le chapitre VI finit par une nuit agaçante où Besson ne voit que l'errance du vide et de la mort. Ainsi voir le lever du soleil est-il significatif pour Besson, qui y cherche un salut. L'éclaircissement du jour chasse peu à peu la nuit intérieure du protagoniste. L'écrivain décrit d'une façon méticuleuse les nuances de l'ombre et de la lumière dans le ciel, celles de la côte et de la mer sous l'aube :

> Ce qui était noir devenait sombre, puis gris, puis laiteux, puis blême, et cette pâleur elle-même se retirait, glissait au-delà du blanc, comme si, dépouillée de la membrane qui la rendait invisible, la terre n'avait pas encore été prise par la couleur, et flottait entre ces deux violences, indécise, exsangue, presque inexistante. (DEL 152)

La variation des couleurs fait penser au tableau d'un peintre impressionniste. Elle implique aussi une lutte entre le noir et la lumière. Du noir au blanc, l'auteur exprime un écoulement du temps mais aussi un changement de la psyché de Besson, qui échappe peu à peu à l'ombre de la mort. Les « deux violences », soit le jour et la nuit, le soleil et le noir, se combattent non seulement dans le monde du paysage mais aussi dans le monde intérieur du personnage. La force des lumières ressort peu à peu pour dévoiler la fraîcheur du monde et le courage ressaisi par le personnage. Avec l'évolution des lumières, c'est la variation des couleurs qui est soulignée toujours. Il semble que les couleurs disposent chacune d'une volonté et d'une force :

> Les limites du ciel reculèrent de plus en plus, et tout parut s'agrandir, devenir profond, étendu, immensément déployé. Comme un désert. Le rose traîna un peu partout, pendant un quart d'heure. Puis les autres couleurs survinrent, les unes après les autres, sur les morceaux de fer, sur les rochers, au centre des nuages, à la base des touffes d'herbe. Les bruns vernis, les acajous, les jaune paille, les bleu pervenche, les mauves, les noirs, les gris souris, les vers Véronèse. Insensiblement, comme cela, au cours des minutes, les points bigarrés se mirent à naître, à rutiler. Le rose dominait encore, mais si on le regardait bien, on voyait les autres teintes s'y agiter, s'y débarre, roulant pêle-mêle. Pendant quelque temps encore, la terre, le ciel et la mer furent une gigantesque confiserie. (DEL 152-153)

Le ciel devient une toile où coulent les couleurs variées et actives. La nuance des couleurs exprime la vue artistique de l'écrivain, elle se présente tellement précise. C'est vraiment un peintre-écrivain qui voit ici. L'auteur s'intéresse à l'agitation des lumières et des couleurs, qui correspond d'une manière implicite au trouble intérieur du protagoniste. La couleur n'est pas présentée par une situation mais par une action. Ce sont les couleurs qui « traînent », qui « surviennent », qui rutilent et qui roulent. La « confiserie » explique le mieux le trouble et l'agitation des couleurs. Elle exprime le dilemme dans l'âme de Besson. Dans le changement incessant des lumières et des couleurs se dévoilent les sentiments les plus troublants de Besson, qui a connu une nuit tellement horrible et qui est tellement hanté par l'ombre de la mort. La force qui jaillit sans cesse des nuages sauve Besson de la prison de la nuit et de la menace de la mort. Le désordre au fond de son cœur, pareil au trouble des lumières, se retrouve en ordre et le tumulte est apaisé. Besson va continuer sa vie comme le jour commence et recommence ses pas. Selon Bachelard, le vrai sens dynamique de l'auréole n'est rien d'autre que « la conquête de l'esprit qui prend peu à peu conscience de sa clarté […] »[1]. Le lever du soleil exprime un recul des ténèbres de la mort et un jaillissement d'une force vivante. Il appartient à ce que Gilbert Durand dit le régime diurne, dont le sens est « pensée « contre » les ténèbres », « pensée contre le sémantisme des ténèbres, de l'animalité et de la chute, c'est-à-dire contre *Kronos*, le temps mortel. »[2] En regardant le soleil levant, Besson résiste avec succès, même provisoirement, à la pulsion de mort. Il continue sa marche terrestre et sa vie du monde.

Le lever du soleil s'attache naturellement à un espoir, puisqu'il est le commencement du jour. Sa couleur, sa fraîcheur et sa force, tout cela pourrait nourrir la vie. Esther en errance voit attentivement sur le navire le lever du soleil, avec l'évolution des lumières et des couleurs, jusqu'à ce que toute la mer soit illuminée. C'est dans ce paysage qu'on devine l'attente et l'espérance d'Esther pour le nouveau pays et pour la nouvelle vie. Dans *Le Chercheur d'or*, Alexis n'hésite pas à manifester son amour pour l'aube, c'est l'instant qu'il « aime le mieux »

[1] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris, José Corti. Le Livre de Poche, 1992, pp. 67-68.
[2] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], *op. cit.*, p. 213.

(CO 177), où « tout est suspendu, comme en attente » (CO 177). Quand il est à Rodrigues et qu'il est brûlé par le soleil et le désir, l'aube de la vallée lui rend une fraîcheur et un bien-être.

> A l'aube, la vallée est extraordinairement belle. A la première lueur du jour, les blocs de lave et les schistes scintillent de rosée. Les arbustes, les tamariniers et les vacoas sont encore sombres, engourdis par le froid de la nuit. Le vent souffle à peine, et au-delà de la ligne régulière des cocos, j'aperçois la mer immobile, d'un bleu obscur sans reflets, retenant ses grondements. […] Toujours le ciel très pur et vide, où passent les premiers oiseaux de mer […] (CO 177)

Le silence, la tranquillité et la fraîcheur font du paysage matinal une existence pure et intacte, comme le début du monde, plein d'espoir. Cette première lueur de l'île signifie certainement quelque chose de nouveau et quelque chose de prometteur. Le lever du soleil qui présente la naissance du jour signifie aussi la naissance de la vie. Si « la nuit d'où naît chaque matin le Soleil symbolise le Chaos primordial », le lever du soleil est « une réplique à la cosmogonie »[1], soit une réplique de la naissance. La passion des personnages pour le paysage du soleil levant correspond ainsi à leur aspiration à une nouvelle vie, soit une renaissance symbolique. On va s'occuper de la résonance entre la naissance du jour et la naissance de la vie dans la troisième partie, qui exprime bien une osmose entre l'homme et le cosmos.

Par rapport au lever du soleil, le coucher du soleil n'est pas moins signifiant pour l'écrivain. Le crépuscule est un paysage aussi doux et calme que celui de l'aube, même s'ils se lient à deux directions temporelles totalement distinctes. Au moment du lever du soleil, tout devient plus clair, plus distinct, plus précis et plus net, tandis qu'au moment du coucher du soleil, tout devient plus obscur, plus confus, plus ambigu et plus silencieux. Pourtant il y a quelque chose de commun dans ces deux moments distincts, c'est la douceur, la tranquillité, et une harmonie définitive. Dans la nouvelle « Le monde est vivant », l'écrivain représente déjà « un coucher de soleil immense » (MV 191) sur la mer, puis dans *L'Extase matérielle*, le coucher du soleil est décrit dans la partie « paysage » (68-69) et dans la partie « le silence » (287-291). A travers ces deux descriptions, on découvre que le coucher du soleil, en prédisant la nuit, prévoit un sommeil et une mort. Avec le crépuscule la force nocturne va dominer peu à peu le monde, qui glisse vers un silence. Pourtant ce n'est pas un silence et une mort terribles, mais une paix et un repos. En regardant le soleil couchant, on va retourner à l'origine de la vie. Ainsi, le crépuscule chez Le Clézio est une préparation d'un nouvel engendrement et un prélude de la renaissance.

Ce qui attire l'écrivain au moment du soleil couchant, c'est aussi l'évolution des lumières et des couleurs. Tout au contraire au lever du soleil, où les lumières deviennent plus riches et plus

[1] Mircea Eliade, *Aspects du Mythe* [1963], *op.cit.*, p. 103.

variées, le coucher du soleil est plutôt un paysage d'obscurcissement, où tout devient plus sombre et plus mélancolique. C'est un paysage qui se fond et se confond sans cesse, en perdant son existence précise et visible. « Chaque couleur, chaque dessin se sont doucement récusés, jusqu'à cette couleur suprême, et ce dessin absolu qui sont la somme de toutes les couleurs et de tous les dessins exposés. » (EM 288) La sensibilité de l'écrivain à l'art pictural est aussi éclatante dans cette description. La nuance des lumières et des couleurs implique un grandissement ou un amoindrissement de la vie. Le crépuscule efface les confins des choses pour les noyer dans un noir et dans un silence, où « les odeurs, les goûts, les sensations étranges se sont longuement retirées, et ces signes qui restent sont plus vrais et plus durables que leur signification » (EM 288). Le paysage du soleil couchant est un paysage de disparition. On voit un « paysage dégagé » (EM 288), « comme libéré de la pesanteur » (EM 288). A travers toute la description, l'auteur met l'accent sur l'affaiblissement, l'obscurcissement, la fragmentation et le figement du paysage, en présentant l'envahissement du noir et de la nuit. Le soleil « flottant », la « poussière » qui couvre le paysage, la déformation de la mer, la terre « basculée » et les collines « brumeuses » (EM 68-69). Le crépuscule fait trembler le paysage, qui se fait et se défait inlassablement. Dans ces métamorphoses de la terre, on ressent une décadence, mais aussi « une sorte de paix » (MV 191) et une « beauté calme, extatique » (MV 194). « Tout a fondu, tout a glissé derrière ce rideau fragile, si mince qu'il semble ne pas exister, et pourtant si chargé de puissance ! » (EM 287) Le noir est un vide puissant, qui dévore le monde mais aussi le nourrit. L'estompement du paysage implique aussi celui de la conscience humaine, puisque avec le coucher du soleil, l'homme glisse vers le sommeil. Si le lever du soleil offre la fraîcheur et l'espoir, en chassant le noir infini de la nuit, le coucher du soleil apaise la brûlure et l'inquiétude du jour, en apportant une lueur tendre et un repos paisible. C'est ce que connaît Alexis sur le navire. Son cœur troublant devient plus calme et plus tranquille au moment du crépuscule :

> Lentement le soleil descend vers l'horizon, illuminant les crêtes des vagues, ouvrant des vallées d'ombre. Comme la lumière décline et se teinte d'or, les mouvements de la mer se ralentissent. Le vent ne lance plus ses rafales. Les voiles se dégonflent, pendent entre les vergues. Tout d'un coup la chaleur est lourde, humide […] l'air est calme maintenant, et la mer froisse à peine ses vagues lentes contre la coque du navire. Elle a pris une couleur violette, d'où la lumière ne sort plus. (CO 117)

Le déclin des lumières change le ciel et la mer, qui deviennent plus calmes et plus doux. Il crée une impression du ralentissement. La teinture des lumières réprime toute angoisse et toute anxiété. On est saisi peu à peu par une douceur et une détente. La hantise violente pour l'or et pour l'avenir est effacée plus ou moins par le paysage du soleil couchant. Le protagoniste ne se presse plus et il jouit de ce moment merveilleux, en s'oubliant.

Sur le navire vers Onitsha, Maou et Fintan sont aussi attirés par le soleil couchant : « au point où le ciel tombe à la mer, comme un doigt entrant par les pupilles et touchant le fond de la tête, éclatait le rayon vert ! » (O 15) Le rayon vert qui surgit au crépuscule rend tout le paysage plus mystérieux et onirique. Comme on lit dans *L'Extase matérielle*, le crépuscule, c'est un « instant béni, miracle qu'on n'osait plus espérer, mais qui tout à coup se produit sous vos yeux, merveille déployée comme une idée, comme un portrait intérieur, vision qui n'a pas de nom, car elle appartient plus à l'invisible qu'au monde » (EM 287). La merveille du crépuscule nourrit l'imagination de Fintan pour le pays à atteindre, elle renforce son charme, son mythe et aussi son illusion. Le coucher du soleil avec le rayon vert indique l'insaisissement du désir. Le soleil couchant, prévoyant la nuit ainsi que le sommeil, implique naturellement un rêve ou une rêverie, soit une atmosphère onirique, d'où ressortent une certaine irréalité et une certaine illusion. On voit que Léon le Disparu se souvient toujours du crépuscule de Maurice, qu'il n'a jamais vu : « le jour décroît », « le jardin est plongé dans une lumière d'or » (Q 448), la « poudre d'or » du crépuscule rend le paysage de l'île maternelle tranquille et mystérieux. Il y a quelque chose de nostalgique dans le coucher du soleil avec la lumière d'or. Léon sur l'île Plate est très sensible à ce moment magique, où il se débarrasse de l'angoisse et de la menace inconnue :

> Le crépuscule est magnifique. Le vent est tombé, le ciel est traversé de bandes pourpres, violettes. L'eau du lagon est lissée, d'un bleu éclatant, comme si la lumière venait des fonds. Tout est si parfaitement calme ici. Il n'y a que le grondement du ressac sur les brisants, de l'autre côté de l'île, et le vol lent des oiseaux qui se dirigent vers les rochers, autour du diamant. (Q 316)

Ce crépuscule sur l'île est aussi tendre et lent que celui vu par Alexis sur la mer. C'est toujours le ralentissement et la tranquillité qui prévalent. L'écrivain prend conscience du repos attaché au crépuscule, qui chasse la mort. Avec la tombée de la nuit, « le sol diaphane cesse de repousser, et le ciel abaissé sur la terre n'écrase plus. La mer ne noie plus. Les rocs ne griffent plus. Les arbres ne sont plus mortels, les villes ne sont plus mortelles […] L'aventure s'est soudain reposée, interrompant sa marche maudite vers l'avenir et vers la mort. » (EM 289) Le rideau de la nuit empêche la venue de la mort, il change le visage du monde – C'est la magie du crépuscule. On va vers un sommeil et vers un rêve. Le crépuscule, c'est un moment « de grand calme, de bonheur presque » (Q 216), c'est un « instant d'infinie jouissance, d'accomplissement, de paix » (EM 289). Quand le paysage glisse vers le noir infini, on retourne comme la terre « à la matrice originelle », où on est nourri par « l'aliment de l'éternité, la substance de l'infiniment réel » (EM 290). Le paysage crépusculaire suspend la mort et il produit un « suc extraordinaire » (EM 290) qui donne une naissance ou une renaissance de la vie. L'écrivain dévoile dans l'essai la jubilation que le soleil couchant lui apporte : « sans pouvoir le voir vraiment, mais le vivant, l'homme que j'étais retrouvais son appartenance. Il n'était plus seul. Il n'était plus indigne. Il

n'avait plus de désespoir ni de haine, mais il était agi par la joie parfaite de cette perfusion. » (EM 290-291) Le paysage du crépuscule amène l'homme à son vrai foyer, il lui apporte vraiment un habitat poétique où l'homme coïncide bien avec le monde et avec soi-même. C'est justement comme s'il allait renaître une nouvelle fois, tout en s'unissant avec le paysage alentour. Avec tout ce paysage qui s'obscurcit, l'homme « était enfermé dans le gigantesque utérus, il baignait dans le même sang, il palpitait dans la même chaleur arc-boutée, il était devenu, comme tout le reste, le même fœtus fils du ventre éternel qui l'avait conçu. »(EM 291) Ainsi toute la valeur du soleil couchant consiste dans un retour à l'origine et dans une renaissance. Fin du jour et commencement de la nuit, le crépuscule est davantage la fin d'une vieille vie et le recommencement d'une nouvelle vie.

L'aube et le crépuscule marquent ainsi tous les deux une «jonction entre deux mondes en question ». Il s'agit d' «un état vague qui n'appartient ni au monde des rêves ni à celui à celui de la rationalité ». Ces deux moments du paysage englobent deux mondes dans «une totalité transcendantale »qui ne reconnaît pas les clivages qu'impose « la pensée par antithèse »[1]. C'est ce qu'on nomme un paysage de transition et de convergence. Moments de passages, ces deux paysages mêlent le désir de la mort et le désir du bonheur, ils mettent en lumière une transition entre l'éveil et le sommeil, soit entre la conscience et l'inconscience, deux côtés de la totalité de soi. L'homme devant ces deux paysages semble se trouver devant deux faces de la vie différente : l'une vers le rêve et l'autre vers la conscience, qui constituent en effet «la vie tout entière »(IT 178).

La tension des deux forces contradictoires, soit celle de la mort et celle de la vie, se concentre surtout dans le paysage de l'orage, où les personnages sont poussés à la fois vers une destruction et tirés vers une renaissance.

3. L'orage : le paysage et le sublime

Le temps météorologique joue un rôle très important dans le paysage leclézien. Comme le duo entre le jour et la nuit, il existe aussi un jeu entre le soleil et la pluie. Ayant parlé de la violence du soleil, on prête ici attention au temps pluvieux, qui se présente en général par un orage ou un ouragan, qui crée souvent une rupture du récit et de la psyché des personnages.

«La saison des pluies », titre d'une nouvelle dans le recueil *Printemps et autres saisons,* c'est une saison lecléziennequi s'étend dans plusieurs œuvres. Dans *Le Procès-verbal*, Adam erre

[1] Maan Alsahoui, *La Question de l'autre chez J.M.G. Le Clézio, op.cit.,* p. 231-232. Maan Alsahoui discute la double portée de l'image du crépuscule chez Le Clézio, du point de vue psychanalytique. «La première signification en concerne le déplacement de la libido et la peur de la castration, donc de la mort qui est à l'origine de toute initiation. Le désir est comparé à une déferlante qui risque de se briser devant l'effet médusant que constitue ce moment de passage, mais qui est mêlé tout de même au bonheur qui accompagne cette transgression douce qu'est l'accomplissement du passage après la libération des pulsions infantiles et la renaissance au sacré. »

sur la plage qui est souvent enveloppée par la pluie. Le gris et le sombre du paysage stimulent davantage un sentiment mélancolique et une conscience de la mort. Les pluies se transforment en *(Le) Déluge*. Dans ce récit, dès le début jusqu'à la fin, les pluies tombent sans cesse et la ville est menacée par un orage (DEL 159-176) qui bouleverse dans une grande mesure la psyché du protagoniste. L'atmosphère diluvienne accompagne toute la narration pour donner l'impression de l'agonie. C'est dans le paysage pré-diluvien que Besson prend conscience que le monde est pourri et que partout il n'y a que la mort. Quand il se plonge dans l'orage au bord de la mer, Besson arrive enfin à découvrir la vérité de la vie : un néant éternel. Dans *L'Inconnu sur la terre* (140-142), le petit garçon inconnu est tout à fait surpris par le grand charme et la grande force de l'orage sur la vallée. Le temps du Boucan est aussi fini dans un orage (CO 72-81) qui ravage le paysage et signifie la fin du bonheur. La vie d'Alexis est séparée ainsi par l'orage : celle avant l'orage est une vie bienheureuse, celle après l'orage est une vie errante. Le trouble du paysage orageux exprime bien le trouble de la vie du personnage. Par ailleurs, le voyage à Rodrigues prend fin aussi dans un paysage ruiné par une tempête (CO 301- 304). La force destructive de l'orage s'attache à une fin foutue, mais en même temps elle peut choquer l'âme du personnage pour la transformer. Ainsi devient-elle une force constructive. C'est le cas dans le récit d'*Onitsha*, qui est traversé par un paysage extraordinaire de l'orage (O 61-63 ; 102-103 ; 224). C'est en regardant sans cesse le paysage orageux que Fintan se sent purifié et initié pour se transformer en un *Autre*. Dans la création de Maurice l'orage se montre souvent comme un tournant du récit et du destin familial, avant l'orage c'est un paradis, après c'est une errance sans fin. L'abondance de ces orages mérite ainsi notre réflexion.

3.1. Le paysage de l'orage comme un théâtre

Sous la plume de Le Clézio, l'orage est montré tout à fait comme un « théâtre » (O 153), avec le prélude, le commencement, le développement, l'apogée, la décadence et la fin. Par le mot « théâtre », on voudrait souligner surtout la grandeur et la catharsis de ce grand paysage leclézien.

3.1.1. Le paysage orageux : un paysage de force

L'orage est un théâtre vivant, joué par le vent, les nuages, l'éclair et la pluie, avec toutes les lumières et les bruits. C'est un théâtre qui a lieu entre le ciel et la terre, supérieur à tout art humain. L'écrivain le déclare ainsi : dans l'orage il y a « tout ce que la musique, le théâtre, le cinéma, ne pourront jamais me donner » (IT 140). Différent de la création humaine, l'orage, création de la grande nature ou des dieux, est beaucoup plus passionnant, plus puissant et plus splendide. Regarder, écouter, puis s'y plonger de tout leur corps, c'est ce que font les

personnages lecléziens devant le paysage de l'orage. Ayant peur au début, ils sont enfin attirés par l'orage pour s'unir avec lui.

Les orages dans les récits différents comme *Le Déluge*, *L'Inconnu sur la terre*, *Le Chercheur d'or*, *Onitsha* et des récits sur l'île Maurice ont lieu dans les endroits différents et dans les temps différents. Pourtant ils disposent d'un même visage et d'une même force, ils se résument ainsi à un seul orage.

Tout d'abord, il faut un prélude : silence, lourdeur, lever du vent, assemblement et dispersement des nuages, éclairs étincelants, venue des tonnerres... Il faut une préparation. Comme on le lit dans *L'Inconnu sur la terre*, la chaleur pèse, l'atmosphère s'alourdit, les animaux comme les insectes et les oiseaux deviennent nerveux, il y a « un silence qui pèse lourd » (IT 310). C'est aussi l'orage vu par Alexis près du port : « au début, il n'y a pas de vent. Tous les bruits sont suspendus, comme si les montagnes retenaient le souffle. » (CO 72) Tout est pris par une force invisible pour être immobile et silencieux et puis pour attendre une explosion.

Après le silence du début commence peu à peu un trouble dans le ciel et dans l'air, qui prédit davantage l'arrivée de quelque chose de puissant. Le vent est un messager important de l'orage, qui remue le paysage et retire le grand rideau du théâtre. « L'air bouge peu à peu, et le vent commence » (IT 140), avec le vent, les nuages commencent leur mouvement en désordre : « sans qu'on sache comment, les nuages ont grandi au-dessus de l'horizon. Ils sont tantôt debout comme des géants, tantôt roulent sur eux-mêmes, font des tourbillons. » (IT 140) Dans *Le Déluge*, la tempête souffle sur la ville, c'est aussi le vent qui ouvre toute la scène. La rage du vent s'écrase sur la ville pour former des tourbillons de poussière, elle s'écrase sur la mer pour faire sauter les vagues, à ce moment-là, « les nuages s'étirèrent dans le ciel, s'émiettèrent, formèrent de longues queues blanchâtres tendues d'un horizon à l'autre » (DEL 159). Le vent, pareil à « une bête géante », « aspirait, poussait, triturait de ses tentacules féroces » (DEL 159). Dans le trouble du vent et des nuages, on ressent un tumulte terrible qui accumule sans cesse des forces invisibles et implique une destruction terrible. Dans *Le Chercheur d'or*, le temps du Boucan est fini par un ouragan, dont le vent froid arrive d'un seul coup sur Alexis, en tournoyant et dévorant le monde. Avec le vent tourbillonnant, tout le paysage sur la terre est écrasé par une pression, on ne voit que des trombes et des entonnoirs, c'est « comme si une armée arrivait » (IT 140). Toutes les descriptions comparatives soulignent un paysage destructif à apparaître.

Au vent déchaîné il faut ajouter des éclairs et des tonnerres, comme des lumières et des sons dans le théâtre, avec lesquels on dirait que le paysage devient vraiment un paysage de bataille. « La foudre trace des traits blancs, éclaire les hautes régions du ciel. » (IT 140) Les rayons fous crèvent les fissures blanches dans le ciel, qui ressemblent beaucoup aux blessures. Cela donne

une impression effrayante. Le vacillement de l'éclair jette le paysage entre la lumière et l'ombre. Avec cela, se produisent tous les bruits épouvantables, « des bruits de claquements, des détonations, des coups souterrains » (DEL 160), surtout le bruit du tonnerre, ce sont des « grondements qui ne cessent pas », « qui roulent interminablement. » (IT 140) Ce bruit ressemble à « une vague qui déferle », aux « roulements de tambour et de caisse » (IT 312). L'éclair et le tonnerre ne font que renforcer l'atmosphère de bataille du paysage orageux. Ils prévoient davantage la puissance et la violence de l'orage.

A travers les lumières et les bruits le rideau de la pluie se tire enfin et il enveloppe tout le paysage. Comme Alexis le voit au port : « le grand rideau sombre » « recouvre la mer et la terre » (CO 73), il « engloutit les collines, les champs, les arbres » (CO 73). Tout s'efface dans l'étoffe de pluie, le monde tombe au fond d'un brouillard : « tout était pris, disparaissait dans l'eau du ciel […] tout était noyé. » (O 62) L'orage dévore le monde et il efface le monde. Toute la force de l'orage se montre ainsi à travers l'écoulement de l'eau du ciel à la terre. Dès le début, c'est la force que l'écrivain accentue sans cesse : la force du silence, du vent, des nuages, des bruits, des éclairs et des pluies. Cette force crée une impression destructive du paysage orageux, pourtant, elle est liée en même temps à une reconstruction.

Dans *Onitsha*, un tel théâtre du paysage orageux se répète plusieurs fois. Au début, « il y avait des traces sanglantes dans le ciel, des déchirures. Ensuite, très vite, le nuage noir remontait le fleuve » (O 61), puis « résonnaient les premiers coups de tonnerre » (O 61). Quand le tonnerre gronde et les éclairs se multiplient, la pluie commence à tomber. Aux yeux des personnages lecléziens, l'orage est tout à fait un champ de bataille, une guerre entre le ciel et la terre, entre la pluie, le vent et les êtres terrestres. L'atmosphère guerrière fait ressortir la force horrible de l'orage. Alexis est très sensible à cette « puissance destructrice du vivant »[1], qui essaie de tout détruire :

> J'entends les rafales arriver à travers la vallée. Cela fait le bruit d'un énorme animal se couchant sur les arbres, écrasant les fourrés et les branches, brisant les troncs comme de simples brindilles. Les trombes d'eau avancent sur le sol, entourent les ruines, cascadent vers le ravin. Les ruisseaux apparaissent comme si des sources venaient de naître de la terre. L'eau glisse, s'écarte fait des nœuds, des tourbillons. Il n'y a plus ni ciel ni terre, seulement cette masse liquide, et le vent, qui emportent les arbres et la boue rouge. (CO 74)

L'ouïe dessine le paysage orageux, le bruit présente mieux que la vue la qualité violente de l'orage. L'attention du personnage se concentre sur le son et la forme de l'eau. La comparaison « le bruit d'un énorme animal » met en évidence d'une part la violence du bruit et la grandeur terrible du paysage orageux. Alexis se rappelle le déluge, qui « a peut-être noyé le monde »

[1] Régis Salado, « L'univers démesuré. Sur l'esthétique des premiers textes de J.M.G. Le Clézio », *op. cit.*, p. 47.

(CO 74). Le chaos de l'orage implique un désordre du monde et de la vie. Il fait penser à une rupture, une fin et une mort symbolique. En regardant la tempête ravageuse, Alexis ressent « un désespoir immense, un vide sombre » (CO 75). Le trouble de l'orage, c'est aussi le tourbillon de la vie. Dans la tyrannie de cet ouragan se cache un caprice de la vie. Cet orage signifie la fin du bonheur pour le protagoniste, qui est obligé de partir comme Noé à la recherche d'un nouveau monde et d'un bonheur perdu. En contemplant le paysage ravagé par l'orage, Alexis quitte le Boucan avec sa famille pour prendre un navire comme Noé, allant vers un autre pays de rêve.

Dans l'ouragan vu par Besson, la force dévastatrice se représente surtout par les vagues troublantes (DEL 167-168). Chaque vague dispose d'une force horrible, qui veut crever la terre et qui veut se crever. Aux yeux de Besson, les vagues deviennent « les lames ». Le grand choc entre les vagues et la terre produit aussi les bruits assourdissants. L'auteur accentue la force destructive par le paysage ravagé sur la terre : les maisons sont abîmées, les arbres sont arrachés, les champs d'herbes sont labourés (DEL 170). Ainsi l'orage est tout à fait « une bataille, une passion, une peur » (IT 141). Par la violence du paysage orageux, on voit une menace de la mort et une destruction inévitable. La violence de l'orage résonne avec le tumulte à l'intérieur du personnage. Le paysage orageux devient un paysage intérieur. En ravageant le monde, il apporte une force au protagoniste pour l'initier.

3.1.2. Face à l'orage du monde : l'orage intérieur

En regardant et écoutant, les personnages sentent souvent un orage avoir lieu en eux-mêmes et ils sentent même devenir un être au milieu de l'orage. Le petit garçon inconnu regardant l'orage dans la vallée rend compte d'un orage « à l'intérieur de son corps » (IT 310). Quand le vent souffle, il sent aussi « de drôles de vibrations dans ses nerfs » (IT 310). Quand les éclairs s'illuminent, il sent que « cela tremble en lui, cela vibre et grelotte comme un nerf sous la peau » (IT 311). Quand le bruit du tonnerre vient, il sent qu'il « l'emplit tout entier, remue au fond de son corps, dans son ventre, et cela résonne dans sa tête comme une voix grondante, une voix qui fait peur et apaise au même moment » (IT 312). En un mot, tout le paysage du monde existe en l'homme, « l'orage grandit en lui comme dans le ciel » (IT 310). Il semble que le petit garçon devienne le monde, tandis que le monde est un être vivant comme l'être humain. On voit un sentiment archaïque d'appartenance cosmique. Dans l'orage, il n'y a ainsi « qu'un seul sentiment, qui irait sans cesse de la terre vers les hommes, et retournerait vers la terre, comme un courant, comme un mouvement continu de flux et de reflux » (IT 143). Ce « seul sentiment » implique l'extase de l'homme devant le paysage mais aussi son union avec le monde. Le

paysage offre une voie secrète vers le centre du cosmos – essence de la pensée ou de la religion primitives.

Besson au sein du paysage orageux ressent aussi une telle union avec le monde, il s'identifie peu à peu au paysage extérieur : « La peau deviendrait froide, couleur de l'eau, et le sang coulerait lentement dans les veines, un sang salé, strié de bulles et de rides, un sang qui irait et viendrait dans les membres selon les doux étirements du flux et du reflux. » (DEL 173) Dans ce cas, le paysage extérieur du monde devient un paysage intérieur de l'homme. « Tout ce qu'il y aurait, c'est l'intérieur, l'intérieur où bougerait la mer, où filerait le vent, où passeraient les défilés de nuages. » (DEL 173) Besson et le monde réalisent une co-naissance. C'est ainsi que les pensées de l'homme se trouvent réellement dans le paysage : « Les pensées ne bougeraient plus dans le cerveau. Elles flotteraient sur place, […] Ce seraient des pensées infatigables, sans paroles, sans désirs, des pensées qui voudraient toutes dire la même chose, sans qu'il soit possible de savoir quoi exactement. » (DEL 173) Les pensées de l'homme pénètrent le paysage orageux pour fusionner avec elles. Ou bien, c'est le paysage orageux qui fait reconnaître une pensée plus grande : pensée cosmique. La communion de l'homme avec le monde arrive à une perfection quand l'homme dispose d'une même respiration avec le monde. « Semblable à un très grand poumon, le corps se gonflerait, expirerait, sans cesse, en même temps que le paysage » (DEL 173) ; « respirer avec le reste du monde. Respirer dans la mer, respirer au cœur des rochers, dans les nimbes des nuages, au milieu du vide noir où avancent les galaxies. Respirer selon le rythme de la vérité. » (DEL 173-174) Cette respiration cohérente et harmonieuse signifie certainement une osmose entre l'homme et le monde. Cela conduit Besson à « entrer en quelque sorte dans l'éternité » (DEL 173) ; ce n'est pas « mourir » (DEL 173), mais vivre ou être immortel peut-être. Le rythme de l'orage est un « rythme de la vérité », qui n'indique pas une vie fugace, limite et légère, mais une éternité cosmique et mythique peut-être. La vie de l'homme n'est qu'une parcelle de la vie du cosmos. Tous les êtres se lient et se communiquent sans cesse. Pour Le Clézio, la vie ne devrait s'opposer à la vérité, elle est la vérité même. Cela distingue sa pensée du logos idéaliste et de l'intellectualisme. L'affectivité et la volonté instantanées l'emportent sur l'intellect, il faut sacrifier la vie à l'instinct, non à l'intelligence.

Malgré la destruction, le paysage orageux amène l'homme dans une vérité. Cela fait voir la force constructive de l'orage. D'une vue de bataille à une union avec l'orage, on ressent bien un changement de l'expérience. Le paysage de l'orage se montre paradoxal, en présentant à la fois une mort et une vie, une horreur et une attirance. C'est ce qu'on nomme un paysage sublime.

3.2. Le paysage sublime et le sentiment du sublime

Le paysage tempétueux, paysage sublime, « avec tant de passion, avec tant de force, et tant de nuance » (IT 140) évoque un sentiment sublime. Le sublime du paysage concerne à la fois « une sublimité de la pensée de l'homme » et « une sublimité objective et métaphysique de la nature » qui « puisent à la même source chaotique la force »[1]. Il faut examiner le sublime de deux côtés : celui du paysage et celui du sentiment[2].

Le sublime s'attache dans une grande mesure à une force chaotique du monde. La nature est sublime, « dès qu'elle peut donner des sensations qui excitent en nous l'étonnement et la crainte »[3]. La terreur est le fondement et « le principe essentiel du sublime »[4]. Néanmoins la peur est en général accompagnée par un plaisir, qui serait un plaisir « négatif » et « relatif », puisqu'il provient d'une « privation » et il « ne peut exister sans une relation […] à la douleur »[5]. La peur et le plaisir, c'est un paradoxe en apparence. Si la peur est liée à la menace et à la mort, le plaisir est lié à une attraction et à une force de la vie. Ainsi, le paysage sublime est dominé par une force de dualité, il attire et terrifie en même temps.

On a déjà parlé de la force violente de l'orage, qui crée un paysage à la fois terrible et attirant. Ce paysage suscite aussi un sentiment contradictoire des personnages. Alexis ressent « un désespoir immense, un vide sombre » (CO 75), tout étant attiré par l'orage ; le petit garçon ressent à la fois « une passion » et « une peur » (IT 313), en regardant l'arrivée de l'averse. Besson au centre de la tempête est saisi par « une sorte de peur », il veut « fuir, retourner vers l'intérieur des terres, et chercher refuge au sommet d'un pic » ; mais en même temps, voulant « savoir davantage » (DEL 168), Besson avance toujours pour entrer dans le paysage. Le désir n'est pas effacé par la peur. Fintan « transi » et « grelottant » devant l'orage d'Onitsha ne peut pas pourtant « détourner son regard » (O 62). La fusion de la terreur avec l'étonnement et le ravissement met en relief un paysage sublime et un sentiment sublime. Les personnages sont alternativement jetés « dans une cénesthésie de l'angoisse » et « dans l'euphonie », la « douleur et (la) crise du corps faisant parfois place à la rêverie d'une dilation heureuse »[6].

---

[1] Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du Sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, pp. 65-66.

[2] Quand on parle du paysage sublime, il faut se référer surtout au paysage romantique. Dans la première moitié du XIX^e^ siècle, le paysage sublime constitue un lieu commun chez les romantiques. « Dans sa redéfinition du sublime comme expérience, le romantisme va davantage développer une esthétique du paysage qu'une topique de la puissance naturelle (le volcan, la cataracte, l'orage ou la tempête) ou de la représentation de l'infini (Dieu, la mer, la montagne). Cette poétique du paysage peut s'interpréter dans le sens d'une révélation du Chaos : magnifique confusion et profusion de l'existant, mais aussi radicale négativité de l'être. C'est ainsi que le paysage sublime ouvre sur une philosophie de la nature qui en révèle la fondamentale indétermination ontologique. » Voir Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du Sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, la quatrième de couverture

[3] Saint-Lambert, « Discours préliminaire », *Les Saisons*. Cité par Philippe Hamon, *La Description littéraire de l'Antiquité à Roland Barthes, une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 69.

[4] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1990, II.2. pp. 98-99.

[5] *Ibid*., I.3. p. 77.

[6] Régis Salado, « L'univers démesuré. Sur l'esthétique des premiers textes de J.M.G. Le Clézio », *op. cit.*, p. 47.

« Le vaste », « l'élevé » et « le démiurgique » se présentent comme « trois catégories de sublime naturel »[1]. L'orage de Le Clézio fait voir d'une manière claire ces trois qualités du sublime. Il impose « l'idée de nature comme force, au risque de l'informe, et non plus comme forme idéale et idéaliste. »[2] Un paysage sublime devrait être grand. « C'est plutôt, si seulement grandeur et force s'y manifestent, en son chaos ou en son désordre, en ses ravages les plus sauvages et les plus déréglés, que la nature suscite le mieux les idées du sublime »[3]. En décrivant l'orage comme un théâtre, l'écrivain souligne toujours la grande force de ce paysage. La lourdeur du silence, le bruit du vent, le mouvement des nuages, l'éclat de la foudre et la tombée de la pluie, tout cela se concentre sur une force violente. Le grand paysage transporte souvent le personnage dans un espace dilaté et dans un temps cosmique pour produire une grandeur de l'âme. On a discuté l' « intériorisation » du paysage orageux dans la création leclézienne, soit « une intériorisation de l'énergie naturelle »[4]. La subjectivité intérieure s'élève de la nature pour « atteindre la spiritualité ». Il s'agit d'une « élévation » et d'une « régénération » du sublime. Le paysage orageux suscite un épanouissement de sensibilité qui apporte une jouissance esthétique, un bonheur virtuel et une élévation morale, pour appeler l'homme à une réforme spirituelle. Ainsi les personnages regardant l'orage finissent souvent par une reconnaissance du monde et de la vie. Baldine Saint Girons a raison de dire que « le sublime est principe de métamorphose »[5]. Dans un paysage sublime, l'homme « tend à la grandeur », il essaie de « contempler ce qu'il pourrait être », c'est-à-dire l'affrontement « à l'absolu et à l'extrême frontière de sa nature »[6]. L'exaltation conduit enfin vers une initiation. Depuis l'antiquité, l'orage demeure un emblème du sublime et il se lie souvent à une métaphore du destin. Le paysage orageux leclézien opère en des personnages une véritable catharsis. Le petit garçon et Besson, en regardant l'orage, s'unissent avec le monde et reconnaissent une certaine vérité de la vie. Fintan, à force de regarder chaque jour le théâtre de l'orage, ressent que tout ce dont il se soucie est infime. Il réalise un dépassement et il se libère enfin. Le tumulte et la merveille de l'orage lui apportent pourtant un « grandissement de l'âme »[7], comme l'exprime Hugo dans son œuvre *Travailleurs de la mer*, où l'action de la tempête s'attache bien sûr à un paysage sublime.

Même le paysage ravagé par l'orage donne une « grande fatigue » (IT 141) et une vie fraîche. Le trouble et la paix coexistent dans « le paysage blessé » (CO 75), comme on le voit au Boucan :

---

[1] *Ibid*., p. 97.
[2] Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du Sublime*, *op. cit.*, p. 26.
[3] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger,* Paris, Flammarion, 2000, §23, p. 86.
[4] Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du Sublime*, *op. cit.*, p. 55.
[5] Baldine Saint-Girons, *Le Sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 13.
[6] Michel Crouzet, *La Poétique de Stendhal, essai sur la genèse du romantisme tome II*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 140-141.
[7] Victor Hugo, *Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 875.

> La terre meurtrie, souillée, avec ses herbes couchées, ses branches brisées. […] même la mer a changé. […] Il y a une odeur étrange dans l'air, une odeur fade que le vent apporte par bouffées. Pourtant le ciel est pur, et le soleil brûle nos visages et nos mains, […] autour du Boucan, les montagnes sont vert sombre, nettes, elles semblent plus proche qu'avant. (CO 89)

L'orage détruit la terre et le monde. Comme Alexis le ressent en regardant le paysage ravagé : « c'est fini », « tout est fini » (CO 76). Pourtant, avec la purification des pluies, le paysage devient neuf et brillant. En regardant le bleu pur du ciel, les montagnes irréelles, l'arc-en-ciel magnifique, Alexis est ébloui et il ressent « la paix du Dieu » (CO 76). Dans ce sens, l'orage ressemble à un baptême qui fait renaître le monde et aussi les personnages. L'orage signifie un tournant du destin pour les personnages leclériens. Dans la création de Maurice, il se présente comme la fin du paradis et le commencement d'un voyage d'Odyssée.

Conclusion du chapitre

Le paysage se rapporte à la pensée de la mort et celle de la vie des personnages leclériens. Lié à une certaine fin, le paysage réveille la conscience de la mort et il conduit les personnages vers la voie de salutation : une fuite infinie ou une mort volontaire. Le paysage diurne et le paysage nocturne, paysage antithétiques, concilient pourtant chacun deux forces polémiques et paradoxales : force de mort et force de vie. Le rythme de la vie humaine correspond ainsi au rythme du monde. Le paysage orageux concentre l'horreur et le plaisir pour créer un sentiment sublime. On découvre que la description anthropomorphique joue un rôle important pour dévoiler le rythme de la vie et de la mort. La comparaison et la métaphore sont abondantes pour accentuer la vivacité du paysage. Une telle écriture s'attache certainement à une pensée animiste et mythique.

Chapitre 2

Le monde est vivant :

le paysage, le mythe et le sacré

Dans le premier chapitre, on a déjà indiqué que le paysage leclézien est dominé par une force à la fois épouvantable et nourrissante, qui peut à la fois détruire et créer. Il s'agit en particulier d'une force cosmique, qui se lie au végétal, à l'animal, au minéral et aux éléments naturels[1]. Pour des personnages lecléziens comme pour l'homme primitif, « la Nature n'est pas simplement « naturelle » : elle est en même temps Sur-nature, c'est-à-dire manifestation de forces sacrées et chiffre de réalités transcendantales. »[2] L'écrivain accentue explicitement ou implicitement cette force cosmique qui façonne sans cesse le paysage. La pensée présocratique s'enchaîne avec la pensée primitive, la pensée animiste et la pensée panthéiste. Le monde vivant offre un paysage prototypique de Le Clézio.

La force cosmique agit sans cesse sur le monde et sur le paysage, elle les pousse vers une destruction et elle les recrée sans cesse. Cela explique peut-être la récurrence du paysage génésiaque et du paysage cataclysmique dans les œuvres lecléziennes, qui se rapportent à des mythes cosmologiques. Un paysage de fin implique souvent un commencement et un recommencement, tandis qu'un paysage de naissance implique une fin. Le cycle du temps et de l'espace renvoie aussi à une pensée mythique. C'est à travers le paysage fluvial que l'écrivain dévoile le mieux la fusion entre le mythe, la légende et l'histoire, en décrivant le sacré et le sens du divin, qui s'associent étroitement à la force cosmique.

1. Le monde est vivant

Le paysage leclézien, urbain ou naturel, est plein de forces. Ces forces pourraient faire vivre le monde et aussi le détruire. On a déjà parlé dans la première partie de la beauté urbaine qui se

[1] On attache la force cosmique au « monde » et à l' « univers » proprement parlant. Pourtant, il faut distinguer la force qui domine la ville de celle qui domine la nature. Ici, la force cosmique se lie surtout à un paysage naturel, puisqu'on verra que dans le paysage urbain chez Le Clézio, l'existence du cosmos est plutôt absente.

[2] Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, *op.cit.*, p. 17.

présente surtout comme une force[1]. Cette force mécanique rend le paysage urbain à la fois beau et terrible. Dans le paysage naturel, il existe aussi une force violente, qui est inhérente à toute vie cosmique. Si la vivacité du paysage de la ville exprime un chaos, celle du paysage naturel se lie plutôt à un mythe cosmique.

Selon Le Clézio, « ce n'est pas l'esprit qui est raisonnable, c'est la vie : les animaux, les hommes, les arbres, les pierres, les éléments sans mystère. »(IT 161). La beauté du paysage consiste dans la vivacité et l'affectivité de la vie. Il existe un monde originel et un paysage prototypique pour l'écrivain, qui se dévoilent clairement dans la nouvelle intitulée « Le monde est vivant »(*La Fièvre* 174-195). L'écrivain y décrit pour la première fois et d'une manière très délicate la force du monde et la vivacité du paysage. Les forces différentes luttent dans le monde, elles façonnent sans cesse le visage du monde, soit le paysage. «Appréhendé par un observateur avec une attention totale tout entière dirigée vers le paysage et libérée d'émotions humaines, le monde «naturel» cesse d'être un décor, un cadre, et se met à vivre selon un flux ininterrompu et autonome »[2]. Le monde a sa propre volonté, qui rend son paysage vivant et puissant. A travers ce texte «d'intense contemplation et de révélation », on découvre «une divinité et un aspect cosmique »[3] qui accompagnent tout le paysage naturel dans les œuvres suivantes de Le Clézio.

Au début de la nouvelle, l'auteur représente un écrivain, pareil à un peintre, qui dessine minutieusement avec les mots un paysage d'une vallée encastrée entre les montagnes. Cette présence du peintre-écrivain décide de la naissance du paysage. Toute la nature est présentée par les sens du peintre-écrivain pour devenir un paysage impressionnant. Cela implique aussi une relation entre le peintre-écrivain et le monde. Le paysage gribouillé et inscrit «pièce par pièce » sur le tableau, avec tous les signes, toutes les couleurs et toutes les odeurs, fait une parcelle éternelle de la terre. Pourtant, il y a quelque chose qui dépasse la «carte postale »(MV 174) dessinée. Il faut pénétrer ce paysage aplati sur le tableau, le renverser peut-être, pour retourner à cet endroit-là et à la *vérité* du paysage. Il faut se plonger dans le paysage pour ressentir avec tous les sens le battement du monde. «Voir tout, vivre tout »(MV 184), la vue devrait fusionner avec le vécu pour constituer un paysage vivant. Le narrateur souligne qu'il faut «sentir », « écouter », «renifler », «voir »et «dévisager »le paysage (MV 176). Il faut ainsi *vivre* le paysage avec tout le corps. La vie et la force du paysage ne sont découvertes que par le corps, qui conduit l'homme vers le fond du paysage et vers un monde supérieur et sacré.

Dans la nouvelle, la vivacité du paysage est montrée par plusieurs aspects. Tout d'abord, l'auteur dévoile la variété du relief. Le paysage s'étale autour d'un cirque des montagnes, qui

[1] Voir la première partie, chapitre 3.
[2] Germaine Brée, *Le Monde fabuleux de J.-M.G. Le Clézio,* Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 39.
[3] *Idem*.

« se termine en aval par la fuite des montagnes vers les collines, des collines vers les plaines, et des plaines vers la mer »(MV 176). La variation de la terre implique une variation du paysage. Cette construction de l'espace est à vrai dire très leclézienne. Cette topographie s'attache à la forme de la ville natale de l'écrivain mais aussi à l'île maternelle de la famille[1]. La description se développe à travers des oppositions spatiales : le proche et le lointain, le haut et le bas, l'intérieur et l'extérieur, le sud et le nord, la rive gauche et la rive droite... Ces oppositions renforcent le contraste et la tension des paysages, qui font ressortir la vivacité du paysage. En décrivant la variation spatiale, l'auteur complète le paysage avec le temps, il décrit le paysage du jour à la nuit. Ainsi ressent-on aussi le rythme du diurne et du nocturne. La variation de l'espace fusionne avec la variation du temps. Le paysage n'est jamais fixe ni immobile, il est plein de vivacité.

Avec la variation de l'espace et du temps, l'auteur met l'accent sur les forces diverses qui proviennent des êtres vivants : les plantes, les animaux, même les pierres et les éléments naturels comme l'eau, la lumière, l'air et le sol. Chaque force crée un morceau spécial du monde universel et du paysage sauvage. Les forces différentes luttent l'une contre l'autre, elles animent le paysage, le détruisent et puis le reconstituent, elles seraient considérées comme les pulsions du monde vivant. Ainsi choisit-on un petit morceau du paysage sur une rive de la rivière :

> Au bord du fleuve, près du méandre, dans la terre visqueuse, des roseaux et des herbes se sont installés. Le vent, en passant, les agite faiblement, et le soleil a chauffé leurs tiges toute la journée. Des oiseaux fusent en piaillant et montent dans l'air en zigzag. Là, sur le sol spongieux, la végétation a su pousser. Les racines vivantes ont grandi dans la terre, et l'eau les a nourries. (MV 178)

Ce petit morceau plus ou moins doux et paisible est animé par le végétal, l'animal et les éléments naturels. Les plantes comme les roseaux et les herbes, les animaux comme les oiseaux, les éléments comme la lumière, l'eau, le vent et la terre, tout cela rend ce paysage fluvial vivace. L'auteur prête une attention spéciale à la liaison entre les existences différentes. C'est un « paysage compact, paysage dur et soudain, mais transparent comme l'eau […] »(IT 135) On voit une personnification des éléments. De plus, toutes les choses s'enchaînent pour constituer une entité. « Chaque être, chaque plante, chaque chose est assujetti à l'autre. Il n'y a pas de vide. Il y a cette plénitude, quand tout est exactement, et sans retard, *à sa place.* »(IT 135) Tous les êtres s'harmonisent dans ce monde pour donner ainsi un paysage équilibre. C'est ainsi qu'on ne peut pas négliger une certaine paix et un certain repos dans ce paysage. Pourtant, rien n'est aussi calme qu'on l'imagine, puisque les forces différentes luttent sans cesse.

[1] Voir la topographie du paysage insulaire dans chapitre 4 de cette partie et celle de la ville niçoise dans la troisième partie, chapitre 3.

1.1. Les forces cosmiques de la nature

Il faut commencer par les forces minérale, végétale et animale, qui s'enchaînent souvent pour construire le paysage leclézien. Le paysage du monde vivant est présenté à partir d'un paysage minéral : le paysage d'un cirque des montagnes, qui est froid, dur et silencieux. Pourtant cela n'efface pas une énergie vivante. On voit le cirque s'étendre peu à peu, avec sa ligne, sa pente, sa falaise, son pic, sa déclivité et sa dégringolade. Sous une plume plutôt réaliste, le peintre-écrivain représente un paysage « digne d'un cataclysme » (MV 175), dont les traces ont modelé la terre : « les rocs avaient surgi comme des fusées, au milieu de torrents de boue brûlante, des lacs grands comme des mers s'étaient vidés à travers les failles, et les gouffres soudain creusés, de vrais volcans à l'envers, avaient englouti des millions et des millions de kilomètres cubes de pierre et de marécages. » (MV 176) C'est un paysage pétrifié, qui donne une impression troublante. Les rocs, les torrents de boue, les gouffres et les volcans, rien ne nous empêche de ressentir une catastrophe qui a ravagé cette terre pour laisser un tel paysage rocheux. On est devant « un immense chaos désolé, fait de ruines » (MV 183), qui nous fait penser à une explosion ou à un éclatement des siècles auparavant.

Le cirque des montagnes montre une force catastrophique et une force cataclysmique, qui durcit le monde. Il est un centre d'où rayonne l'étendue du paysage. L'écrivain ne décrit pas des montagnes avec un paysage pittoresque ou idyllique. Il ne cesse pas de faire ressortir la posture inflexible des montagnes, sa dureté produite par les rochers, les rocs, les pierres et par la nudité des végétations. Le paysage autour du cirque est aussi répandu sur les cailloux, les galets et les sables, pour qu'il devienne vraiment un paysage minéral. Ce sont les montagnes qui « ont ainsi modifié la vie dans cette vallée » (MV 186) ; elles sont « les responsables de cette âpreté et de ce mystère » (MV 186). Les montagnes forment un coin où tout est « gribouillé » (MV 183) : « l'air si net, la fraîcheur, l'ombre, le vent, tout cela est nu, incroyablement nu. […] rien ne bougera, rien ne changera » (MV 183). La force minérale rend le paysage dur et impassible et elle veut le pétrifier. C'est une force plutôt mortelle : « plus rien ici ne compte que le rocher, le rocher impassible, le rocher posé sur le rocher, la pierre aiguisée, sereine, victorieuse » (MV 190). Le paysage est ainsi fixé dans une pureté de lenteur, le temps se durcit aussi dans les cristaux de minéral. La force minérale, c'est la « lenteur des rochers », la « vertu des rochers » (MV 191). A tout moment, le paysage est dévoré par de « petits craquements », « petits glissement », pour devenir le « marbre brut » (MV 191). Un jour, dans ce paysage, même « la vie est cube » (MV 191). Le mutisme et la grandeur des rochers créent une force éternelle, qui va convaincre la vie de la vallée. Le sable et les morceaux pierreux des montagnes sont « pleins d'une force de vainqueur » (MV 187). Le pouvoir de la roche est tellement violent, il crée un

mouvement naturel et incessant, avec lequel « chaque morceau du paysage est aspiré par la matière rocheuse, et s'y confond » (MV 187). Rien n'est plus dur et plus éternel que la roche, tout la deviendrait à mesure que le temps se passe : « l'eau n'est que rocher, forme de rocher, éternité inconnue de la montagne […] L'air aussi est fait de roches, construit avec de larges prismes de matière illimitée, dont le pouvoir est de durer » (MV 187). A travers toute la description au début, l'auteur souligne la dureté de la force minérale, qui implique une certaine éternité du paysage. Ce n'est pas insignifiant que le paysage de la vallée soit commencé par le cirque, puisque chez Le Clézio un paysage éternel s'attache en particulier à un paysage minéral. Pourtant il y a des forces contraires : la force végétale et la force animale, qui retiennent la vie du paysage et qui offrent la sève au paysage.

A l'opposé du paysage morne et dur du cirque des montagnes, on voit à l'intérieur du cirque, dans la vallée et au fond du gouffre, un paysage tout différent d'une paix extraordinaire : les animaux innombrables, les fleuves, les ruisselets, les mottes, les végétaux, « rien ne manquait » (MV 181). Les galets et les cailloux sont absents, les plantes et les animaux les remplacent pour que tout devienne doux et vivant. Quant au paysage de la colline, il est formé aussi par la force végétale et la force animale : « les derniers mètres de terre sont en espaliers, plantés d'oliviers ; là, les insectes sont nombreux. Ils filent dans l'air avec de drôles de bruits grinçants […] un serpent rampe doucement ; […] les plantes sont hérissées, immobiles. » (MV 178) En s'éloignant des montagnes, on voit aussi un paysage dominé par la végétation exubérante et les animaux. Les plantes et les animaux se répandent dans la vallée et sur la plaine pour créer un paysage doux et tiède, qui contraste avec le paysage rocheux, froid et dur.

Le végétal et l'animal s'enchaînent pour donner la force de la vie, ils se distinguent du minéral et ils luttent contre le minéral. Si la force minérale est une force décadente, la force végétale et la force animale sont des forces prospères. Autrement dit, une force de mort s'oppose à une force de vie dans le monde vivant. La force végétale fait « craquer les carapaces croûteuses de la terre, elle disloquait les caillots au plus profond du sol, elle rampait, creusait, cherchait son issue. »(MV 180) Cette force fait pousser les oliviers, dans lesquels on va découvrir une volonté de vie ; elle fait dresser et s'épanouir les herbes et les fleurs, dans lesquels on va découvrir une volonté d'être soi. C'est ainsi que la force végétale devient essentielle pour un paysage vivant et luxuriant. « Le monde était vraiment à la merci des plantes et des racines »(MV 180). Rien ne pourrait arrêter la vie et le pouvoir de cette force végétale, qui ne cesse de travailler le paysage et de lutter contre le pouvoir des rochers. Cette force habite les oliviers, c'est « une force sourde et mystérieuse »(MV 179). Cette force tient les arbres « fichés dans le sol », elle « monte dans leurs branches contorsionnées »et « se répand dans leurs fibres »(MV 179). C'est

une force inhérente de la vie des arbres : elle habite à l'intérieur des écorces, dans les replis serrés du bois ; elle écoule des racines à la cime, tout en traversant toutes les branches et les feuilles. Cette force, on la considère comme « une volonté d'être arbre », « une dureté implacable, intense, parfaitement inanimée » (MV 179). Ainsi de la fleur « la vie doit surgir » (MV 179) Cette vie se lie à la vie cosmique, elle suit le rythme éternel de l'univers. C'est la volonté de tous les êtres vivants, c'est la « majesté d'être soi, nu et solitaire » (MV 180). Le peintre-écrivain rend une qualité humaine aux arbres et aux fleurs, qui ont leur volonté et leur conscience. Cette vision anthropomorphique s'associe à une pensée animiste. Pour Le Clézio, chaque être : l'olivier, le buisson, la ronce, le chardon, est une « parcelle de la vie commune » (MV 180). C'est ainsi que le monde même est doté d'une existence vivante. Les forces différentes se combattent sans cesse. Avec leur action contradictoire, se présente un « monde sans douleur et sans joie, monde paisible et meurtrier, si proche de la mort et cependant si vivace » (MV 180). On découvre une nouvelle fois la qualité contradictoire du paysage leclézien, qui indique ici surtout un paysage intact et sauvage, affecté seulement par la force cosmique. A travers ces forces, on ressent un certain être mystérieux qui maîtrise le monde et qui forge sans cesse le paysage. On dirait un dieu invisible ou un être surnaturel, qui rappelle un monde primitif et mythique.

En plus de la force minérale, de la force végétale et de la force animale, il existe aussi la force des éléments naturels. Dans le paysage de la rivière, qui « avance […] comme un corps, comme un boa en miettes » (177), on découvre « une force surnaturelle » (MV 177) qui anime sans cesse l'eau. Le courant d'eau ressemble à une bête combattante : « l'eau pousse tout le temps, elle n'a pas de répit, elle arrache de la poussière à la terre, elle écrase, elle vide, elle rogne. » (MV 177) L'eau dispose d'une volonté et d'une conscience, elle transforme le visage de la terre. La force de l'eau consiste surtout en sa circulation éternelle, qui transmet sans cesse la vie.
La fluidité de la vie provient aussi de la force du vent, qui passe sans cesse à travers le monde vivant et l'affecte : « il suit les escaliers de la colline, avance le long de la vallée, déplace des plaques de fraîcheur, ride la surface de l'eau dans les mares croupies, déporte une guêpe, fonce dans un trou de la montagne » (MV 181). Le parcours du vent ressemble à l'écoulement de l'eau, il fait ressentir une volonté spéciale, comme si le vent était une vraie personne. Le narrateur indique que « l'air aussi est vivant : il bouge doucement, s'arrête, puis souffle plus fort » (MV 181). L'air est vivant non seulement parce qu'il est toujours en mouvement, mais aussi parce qu'il porte tous les êtres subtils : les bactéries, les animaux minuscules, les graines... Le vent porte et transmet la vie pour répandre la vivacité sur le paysage.

Rien n'est immobile dans ce monde, dans ce paysage, même le sol, il « vit » (MV 184) aussi, « il bouillonne sans cesse, il gémit, il s'ouvre et se referme comme une bouche ; des bulles viennent crever sous vos pieds, des vibrations lentes et harmonieuses ébranlent lourdement la croûte de la terre […] » (MV 184). La terre est aussi vivante comme une personne. Même la lumière ne manque jamais de vivacité. Elle jaillit de la voûte du ciel et elle se précipite dans la vallée, puis elle va vers tous les sens, comme une bête éperdue : « elle se répercute comme un écho contre les parois abruptes, elle rebondit et vole en tous sens, elle heurte les dards de rocaille, elle cogne comme des galets. Sur la surface frissonnante de la rivière, elle glisse, coupée, et ne pénètre pas. Elle recouvre tout sur son passage, elle glace, elle enduit. » (MV 187) La personnification reste toujours. La lumière, pareille à l'eau, au vent et au sol, est anthropomorphisée, elle a une vie et une volonté. Ainsi l'action de la lumière n'est jamais indifférente, elle est volontaire et consciente. L'auteur se concentre sur l'action de la lumière. Ainsi les couleurs, les sons et même les odeurs sont tous soumis pour devenir « durcis, raidis, possédés » (MV 186). « La lumière fait partie de la violence du paysage » (MV 186). Ou bien, la violence du paysage s'appuie forcément sur la violence des êtres vivants.

Dès le début à la fin, le peintre-écrivain souligne sans cesse la vivacité du minéral, du végétal, de l'animal et des éléments. Les plantes et les éléments sont décrits comme les êtres vivants ou comme les personnes ; ils ont leur propre volonté, leur propre émotion et même leur propre pensée. Cette personnification devient plus éclatante dans la création du paysage naturel. D'où on voit certainement la pensée animiste.

1.2. Le paysage et la pensée animiste

A travers les forces qui dominent le paysage leclézien, on voit sans aucun doute un certain animisme, d'après lequel tous les êtres vivants et tous les éléments ont une âme et une force vitale. Dans la nouvelle, les montagnes, les fleurs, la mer, la terre et même la nuit, ils sont tous les êtres vivants, ils peuvent respirer, mouvoir et penser. C'est ainsi que tout le paysage devient aussi un être vivant. Jean Onimus a bien reconnu un certain animisme chez Le Clézio : « dans son parti pris de réenchanter le monde, de sacraliser la nature, Le Clézio attache volontiers une conscience aux choses. Sous sa plume, la nature se réanime, elle a des désirs, des haines, des volontés. »[1] Cette « spiritualisation spontanée »[2] se présente par la force cosmique et elle transfigure le paysage pour le rendre vivant, mythique et même sacré.

Dans la nouvelle, le paysage naturel n'est pas un décor inerte ; il existe comme une présence active. L'entreprise d'animation chez Le Clézio est récurrente. Les montagnes sont « des êtres

[1] Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op.cit.*, p. 109.
[2] *Idem*.

vivants », « elles ont des corps, elles ont des yeux, elles respirent. Leurs dômes immenses sont des ventres, leurs cimes portent les traces grandioses des ordres qu'elles ont donnés une fois pour toutes à ce qui les entoure : soyez durs, soyez durs. »(MV 186) Les montagnes sont debout comme les géants, elles restent muettes et immobiles tout en maintenant une colère. Ce portrait des montagnes correspond à sa force dure et brutale qui va écraser tout le paysage. Quand l'auteur dévoile le paysage végétal dans la vallée, il décrit la fleur comme une personne avec le bras, le corps, le cœur, le visage. Avec cela on voit une volonté d' « être soi »(MV 180) de la fleur. On n'oublie pas la volonté des arbres, de la rivière, du vent et de la lumière. Ainsi, les forces dans le paysage ne se limitent pas à des forces biologiques, elles consistent davantage dans une force cosmique. Il semble qu'il y ait des dieux qui règnent sur le monde et qui le reconstruisent sans cesse. Partout, on ressent une existence vivante. Même sous la mer, « là, à des centaines de mètres de profondeur, dans une langueur sourde, la vie avait aussi ses racines. » (MV 191) On ressent la vivacité dans le paysage sous-marin : les gouffres et les reliefs « déchiraient silencieusement les couches de l'eau », « ils dévoraient l'espace ; mais une sorte de paralysie opaque les enveloppe, se glissait dans leurs crevasses, s'immisçait dans leurs blessures et les maintenait immobiles » (MV 191). Le paysage au fond de la mer n'est pas fixe ni immobile, il est en action et en mouvement. A la fin de la nouvelle, la nuit vient aussi comme une personne, « elle réveillait des élans mystérieux, elle travaillait la chair flasque des lamproies, elle dilatait les bouches des anémones » (MV 192), « elle ôtait sans arrêt des coloris aux choses »(MV 193), elle fait bouger et craquer tous les êtres et toutes les choses. Avec la nuit, on ne va pas vers le sommeil, mais vers une nouvelle vie : « la terre enfouie dans l'obscurité tremblait imperceptiblement, d'une espèce de grelottement de vermine au travail »(MV 194). A mesure que la nuit tombe, le paysage change aussi en devenant plus vibrant, il « tremblait ainsi, se faisant et se défaisant inlassablement. La beauté calme, extatique de la terre était faite de ces orgies et de ces métamorphoses »(MV 194). Bref, du végétal aux éléments naturels, de la montagne à la mer, même la nuit, ils sont des êtres vivants pour le peintre-écrivain.

Ce monde vivant se transfigure dans les autres créations lecléziennes. Les personnages lecléziens sont très sensibles à la vie du monde, qui leur fait sentir un être surnaturel ou divin. C'est ainsi qu'on dirait quelque chose de mythique dans le paysage. Quand Adam se couche sur la plage en regardant le paysage alentour, il voit le monde « se dévoiler, bribe par bribe, dans son déchaînement tranquille et burlesque, en pleine action, en formules de chimie agressive »(PV 32). Ce paysage immense au bord de la mer, fabriqué de creux et de bosses, de caps et de baies, d'arbres et de puis, d'eau et d'air, devient plein de vie, il se trouble sans cesse

comme une bête : « […] et bruissement caverneux d'une terre cotonneuse qui se craquelait méthodiquement, qui ouvrait des lèvres avec des cris de bébés ayant semblé jusque-là n'appartenir qu'aux poissons » (PV 32-33). La vue devient plutôt une vision. Dans la parcellisation du monde et du paysage, la vue d'Adam confond les espèces. La vivacité du paysage terrestre crée une impression horrible ; on y voit une certaine peur au fond du protagoniste. La mer dans la nuit devient aussi vivante aux yeux d'Adam. C'est un « panorama de fer, non pas mort, mais vivant profondément, en devinette, d'une animation close […] » (PV 79) ; dans le noir, chaque parcelle du paysage bouge, « la croûte vernie du monde semblait un chevalier endormi dans son armure, immobile, mais possédé d'une vie en puissance, qui fait que le reflet glacial veut dire, sang, volonté, artères ou cerveau. » (PV 79-80) Pour le premier homme Adam comme pour les hommes primitifs, le monde est toujours vivant, le paysage est animé, il n'est pas désacralisé. Il y a quelque chose de plus grand dans le paysage, qui dépasse l'existence humaine et le protège peut-être.

On voit maintes métaphores ou comparaisons à travers la description du paysage chez Le Clézio, elles créent des analogies entre le paysage et l'animal. Pour Besson, la colline dans la nuit « sort hors des gouffres de l'eau et de la plaine avec toute la puissance de son arc-bouté, si pleine, si solide qu'on l'aurait crue vivante » (DEL 99), tandis que la rivière avec tous ses mouvements, qui découle au centre de la ville, lui semble « comme un animal vivant » (DEL 157). La comparaison explicite ou implicite est récurrente pour faire voir la vie du monde. Quand Chancelade marche le long de la mer, tout le paysage devient aussi vivant :

> […] c'était comme si on marchait sur une peau vivante, dolente, qui frissonnait à chaque passage d'un flot de sang. Les arbres étaient dressés à la verticale, pareils à des poils, et il y avait un peu partout, dans les creux des talus, des flaques d'eau ou de sueur. Cette terre était un corps de géant couché, et l'on circulait sur lui indéfiniment. Il ne dormait pas, il ne dormait jamais : de toute sa peau aux cellules immensément étendues, le géant surveillait la marche des poux sur son corps, et il les laissait faire. (TA 143)

L'auteur applique aussi des comparaisons pour configurer la forme anthropomorphique du paysage. La terre est ainsi comparée à la peau et à un corps, tandis que les arbres sont comparés à des poils. On ne peut pas négliger une certaine hyperbole dans toutes les animalisations du paysage. Il y a quelque chose d'héroïque et de merveilleux, qui Aux yeux des premiers personnages lecléziens, le monde se présente souvent comme « un animal vivant » ou « un géant » vivant, en bougeant sans cesse. Si on y ressent un trouble des personnages et leur confusion intérieure pour la vie, on ne peut pas négliger une certaine dévotion vers le monde. Avec cette vivacité, le paysage leur devient à la fois charmant et terrible, qui serait lié à ce qu'on appelle le sacré.

A partir de *Voyages de l'autre côté*, le désert, la mer et l'île se présentent aussi comme des êtres vivants, pourtant, ce ne sont plus des animaux terribles ni des géants hideux. Leur vivacité se lie désormais à une liberté de l'espace et à une pureté des éléments. Le monde vivant de Le Clézio ne donne jamais un paysage tendre ou idyllique. Dans le paysage de la vallée, « rien n'est tranquille » et « une sorte de haine résonne sans fin, sans raison, comme un mystère de violence très ancienne » (MV 189). L'auteur conclut la nouvelle ainsi :

> Voilà. Le monde est vivant, ainsi, en minuscules coups de boutoir, en glissades, en suintements. Dans les arbustes, dans les grottes, dans le fouillis inextricable des plantes, il chante, avec la lumière ou avec l'ombre, il vit d'une vie explosive, sans repos, lourde de cataclysme et de meurtres. (MV 195)

Tout le paysage est en mouvement. La vivacité constitue ainsi le noyau de la beauté du paysage. Elle crée « le sentiment violent d'être », « comme la peur, qui vous vidait et vous emplissait à la fois » (MV 182). Elle explique « l'idée d'habiter, d'être habitant » (MV 182), soit une volonté d'exister et de vivre. Chaque être dans la vallée : l'arbre, l'herbe, la fleur, le rocher et l'insecte, habite sur la terre, « de toutes ses forces, malgré soi, bien au-delà de soi, presque dans l'avenir » (MV 182). L'écrivain avoue dans un entretien à Lhoste : « Je trouve tout émouvant tout ce qui est vivant et qui donne la preuve de sa vie me semble émouvant »[1]. Cela explique pourquoi Le Clézio éprouve une telle passion pour les êtres vivants du monde et pourquoi il préfère reconstruire un monde vivant avec un paysage émouvant. Ce pouvoir d'animation montre en effet « le désir de modifier notre rapport au réel, de rajeunir notre vision des choses, en assimilant leur singularité, de refuser l'approche passive et conformiste qui ne nous fait voir que la face banale des choses »[2].

La nouvelle « Le monde est vivant » présente un monde originel de Le Clézio et elle dessine un plan original du paysage leclézien, plein de forces diverses, qui se dirige sans cesse vers une destruction et vers une renaissance. On voit ainsi se répéter des paysages de l'origine du monde et de la fin du monde, qui s'attachent au mythe ancien, soit un retour éternel à l'origine.

2. Le paysage et le mythe : pour un éternel retour

En plus de la vision animiste, l'écrivain présente aussi une vision mythique de ses paysages. On se rappelle le paysage orageux dans *Le Déluge* et *Le Chercheur d'or*, qui implique bien le mythe biblique du déluge ; on se rappelle le paysage fluvial dans *Onitsha*, qui renvoie aux mythes égyptiens et africains ; on se rappelle le paysage insulaire dans *La Quarantaine*, lié au

[1] Pierre Lhoste, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 118.
[2] Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op.cit.*, p. 111.

mythe de l'île, au mythe de Robinson et au mythe hindou... Pourtant, dans les études présentes, quand on parle du paysage mythique et du mythe du paysage, on se concentre surtout sur un paysage de naissance et un paysage de fin. En étudiant l'ordonnance du paysage et sa structuration, on découvre un cycle de l'espace et du temps, qui se réfère à une renaissance mythique.

On a déjà parlé de l'immensité du paysage leclézien, qui se lie souvent à un temps mythique, soit le temps des origines, où le Monde est venu pour la première fois à l'existence. Le sens du « mythe » se montre de nos jours varié. Il s'agit d'une réalité culturelle complexe. C'est difficile de trouver une seule définition. Ici, on préfère emprunter la définition de Mircea Eliade dans son œuvre *Aspects du mythe*. Elle souligne plutôt une création du monde. D'après le critique,

> Le mythe relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements, autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être.[1]

On souligne ainsi par le mot mythe une création du monde et une origine de la vie dans un temps primordial du cosmos. Il s'agit plutôt d'un début et d'un commencement. Le mythe est une parole qui renvoie à l'origine. Ainsi quand on parle du paysage mythique chez Le Clézio, on préfère indiquer le paysage qui s'attache à une naissance et à un commencement. Dans les œuvres lecléziennes se répandent des paysages de naissance d'un monde, qui ouvrent souvent un récit et qui le bouclent. Ces paysages primordiaux font ressortir le cycle du temps et de l'espace. Le Clézio éprouve une passion pour l'origine. Il l'explique ainsi à Jean-Louis Ezine : « Ce que je conçois, plutôt, c'est un avenir qui serait un retour vers une origine. Un avenir qui boucle un cycle, qui termine une giration, une révolution. […] mais ce n'est pas du tout un avenir linéaire. C'est un avenir qui se reproduit. Quelque chose qui recommence. »[2] On voit ainsi une pensée mythique de Le Clézio. Ce qu'il faut remarquer, c'est que le paysage de commencement concerne avant tout dans la création lecl ézienne un commencement du monde moderne non du monde archaïque. On dirait que l'écrivain récrée le mythe et qu'il le supplante dans le monde moderne. Dans la première création, l'écrivain préfère décrire une ville qui se forme peu à peu et puis dévoiler les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est dans le récit. A travers le paysage de l'origine de la ville, l'écrivain montre ce qui constitue son personnage existentiellement et « tout ce qui a rapport à son existence et à son propre mode d'exister dans le Cosmos »[3].

---

[1] Mircea Eliade, *Aspects du Mythe* [1963], *op.cit.*, p. 15.
[2] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs, op. cit.*, p. 80.
[3] Mircea Eliade, *Aspects du Mythe* [1963], *op.cit.*, p. 23.

2.1. Le paysage : le mythe de l'origine du monde et de la fin du monde

On a déjà parlé de la hantise de la vie et de la mort des personnages devant le paysage[1]. Cette hantise est mise en relief par la récurrence du paysage de naissance et du paysage de cataclysme. Plusieurs œuvres lecléziennes sont justement commencées par une naissance du monde, où se forme un paysage de la genèse ; elles sont aussi finies par une certaine fin du monde, où le paysage cataclysmique nourrit néanmoins un recommencement. On voit ainsi un cycle où il n'y a pas de commencement ni de fin. Le monde leclézien forme une boucle, son paysage devient mythique.

Le paysage de la genèse et celui du cataclysme structurent des récits lecléziens. On les voit tout d'abord dans le récit *du Déluge*. Le titre *Le Déluge* présente explicitement le mythe du cataclysme universel. Au début du récit, le narrateur présente un paysage du monde au commencement. L'incipit « au commencement, il y eut des nuages » (DEL 9) rappelle justement la création du monde dans la genèse. Puis, se dévoile d'une manière minutieuse un paysage chaotique, qui prédit une certaine naissance. A travers une obscurité et un mouvement, on voit se former un monde peu à peu, ainsi se présente « un paysage donné » : « par exemple quatre cents mètres carrés de terre bétonnée, structurée en ciment et en poutrelles de fer », c'est « un curieux désert glacial » (DEL 9). Différent du paysage de la genèse, c'est un paysage de l'origine du monde moderne qui n'a rien à voir avec la nature. D'une part, il semble que le monde soit peu à peu structuré, soit une naissance du monde, d'autre part, on voit partout des tourbillons, des vides et des trous dans ce paysage primordial, qui prédisent une certaine destruction. Ce paradoxe rend ce paysage primordial douteux. Dans les treize chapitres qui racontent l'histoire de François Besson, l'auteur continue à présenter le récit d'une façon biblique : « Le deuxième jour » (DEL 72), « Le septième jour, il cessa pratiquement de pleuvoir » (DEL 151), et ainsi jusqu'à la fin du récit : « 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 » (DEL 251). Pourtant, le paysage décrit n'est pas pareil à celui de la Genèse. Le récit du deuxième jour commence par un paysage matinal de la ville, toujours plein de chaos ; celui du septième jour s'attribue à un paysage du soleil levant, tandis que dans le Chapitre 13 (DEL 251) le paysage est plutôt absent. La forme biblique n'assure pas un paysage génésiaque. Le récit est fini ainsi par « une seule nuit éteinte », qui rappelle une fin éternelle, contrastant avec le paysage naissant au début. Dans la Genèse, le paysage devient plus distinctif

[1] Voir la deuxième partie, chapitre 1.

et plus clair, pourtant, dans *Le Déluge*, du début à la fin, c'est un paysage pluvieux, ambigu et flot qui domine, cela veut dire un paysage toujours relié au tohu-bohu. L'écrivain, imitant une forme biblique, inverse la description de la Genèse. Ce qui compte, c'est peut-être le temps après le déluge, qui reste vide pourtant dans le récit.

Dans *La Guerre*, l'écrivain applique une façon similaire, il présente la création du monde urbain et la naissance du paysage urbain avec un langage biblique et avec une structure parallèle. La ville se forme dans la tête de la jeune fille jour après jour :

> *Le premier jour*, il y avait eu cette chambre d'hôtel, aux murs couverts de papier jaune, avec cette fenêtre devant laquelle pendait un rideau bleu. […] *Le huitième jour*, il y avait eu toutes sortes de rues qui avaient formé comme les bras d'une étoile, ou bien les rayons d'une roue. […] *Le soixante-treizième jour*, les frontières s'étaient encore reculées. Au-delà des séries de terrasses et de toits, en suivant les couloirs des rues à sens unique, […] de grands jardins avec des arbres, des pelouses, des fontaines et des allées de gravier. […] *Le cent deuxième jour*, d'immenses boulevards périphériques. […] *Le cent troisième jour*, un terrain d'aviation, désert gris où bougeaient lentement des avions.[1] (GU 23-24)

La description se réfère dans une certaine mesure à l'écriture génésiaque. Pareil au paysage du début *du Déluge*, ce sont l'immeuble, la rue, la terrasse, le toit, le jardin, la pelouse, la fontaine, l'allée et le boulevard... Apparaît enfin un paysage de la ville banale. Ce qui compte ici, c'est l'ordre, la raison et la matière. Tout est bien réglé et aligné. On dirait un paysage géométrique et mécanique. Par une expression proche de celle de la Genèse, l'auteur met en relief la structuration d'un monde chaotique, même si ce paysage moderne n'a rien de commun avec le paysage génésiaque, qui se concentre plutôt sur un paysage naturel et intact. Une description, parodiant celle dans La Genèse, représente peut-être l'aspiration du personnage au paysage originaire du monde. Devant le paysage guerrier du monde en naissance, Bea cherche sans cesse « les plantes amies, les cailloux, les serpents, les oiseaux amis » (GU 192) – des choses à l'origine du monde biblique ; elle cherche « les légendes anciennes » telles que « LÉGENDE DE LA PREMIÈRE CIGARETTE », « LE MYTHE DE LA CONDUITE INTÉRIEURE NOIRE », « LE MYTHE DE MONOPOL » (GU 192-193). Cette recherche implique aussi un désir du premier temps d'avant la modernité, où on s'attache à la nature. Dans le paysage moderne naissant, on ne voit pas la beauté ni la tranquillité. De nouvelles « mythologies suscitées par la modernité » sont inscrites « sur les murs, sur les pages des journaux, gravés sur les portes des latrines » (GU 195). Le « pratique mythique » du paysage moderne dans la création leclézienne correspond à ce dont Michel de Certeau parle dans son œuvre : « une ville transhumante, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifiée et

[1] C'est nous qui soulignons.

lisible »[1]. Différent du mythe ancien, le mythe de naissance du monde dans les œuvres leclézziennes est plutôt démystifié, puisque ce paysage originel manque de divinité et de sacré qui jouent un rôle dominant dans le paysage de la genèse biblique.

En décrivant un paysage en gestation, l'auteur souligne sans cesse le chaos. Derrière l'ordre apparent, c'est en effet un désordre. Le paysage qui se forme sort ainsi d'un cataclysme. On a déjà indiqué que, au début *du Déluge*, le paysage est à la fois structuré et déstructuré. Dans *La Guerre*, Le paysage urbain implique aussi dès sa naissance une disparition obligatoire. « La fin est proche » (GU 230), « la destruction est proche » (GU 233). Pourtant, si le paysage présente une fin du monde, ce n'est pas une fin radicale, mais une régression au chaos et à une cosmogonie, qui prépare en fait un recommencement. On voit ainsi un enchaînement du commencement et de la fin. Dans le paysage guerrier, le protagoniste se rend compte clairement de la fin mais aussi de la renaissance du monde. « Le monde a commencé » (GU 284), « il vient de naître » (GU 284), « la terre a commencé » (GU 284), « le monde vient de commencer » (GU 286), « les villes viennent de naître » (GU 287), on est « au début de l'ère primaire » (GU 288), tout le récit de *La Guerre* raconte une naissance ou une renaissance d'un nouveau monde : c'est le monde moderne où se présente un « paysage irréel » (GU 284). Avec ce cadre atemporel du cycle cosmique, le paysage devient mythique. C'est ce que Marina Salles a indiqué dans ses études, en parlant des « mythes cosmogoniques ou eschatologiques »[2] appliqués à l'espace urbain. Le Clézio décrit le paysage urbain à l'aide des archétypes mythiques[3], tout en présentant une démythification et une remythification de la ville moderne.

Le retour sans cesse au début et le paysage renouvelé incessamment expriment bien le désir de l'écrivain de remettre de l'ordre dans un monde en chute. En fait, le mythe suppose une perfection de l'origine. Le mythe est donc « à la fois, mémoire et création, en définissant un passé qui a un avenir »[4]. Même si le paysage en naissance est profane, il nous fait sortir d'un temps chronologique pour nous faire entrer dans un temps à la fois primordial et infiniment

[1] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien I Arts de faire*, *op. cit.*, p. 142.
[2] Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, pp. 73-74.
[3] Marina Salles consacre un chapitre aux mythes de la ville urbaine dans l'écriture leclézienne. Elle propose que le mythe de la boîte de Pandore, la figure de Pénélope, le mythe de Sisyphe, le feu de l'enfer, la barque de Caron, le mythe de Jonas remplissent l'écriture de la ville. Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 71-74. De plus, Isabelle Roussel-Gillet, en analysant la poétique de la mer et du vent chez Le Clézio, discute aussi des mythes et des archétypes dans ces descriptions des éléments. Elle pense que les thèmes mythiques propices comme symboles, rites d'initiation, extases, épiphanies, mythes des origines (cosmogonie) et sacralisation de la terre, dominent en grande partie l'œuvre de Le Clézio. Isabelle Roussel-Gillet, *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Ellipses Marketing, 2011, pp. 95-98. Pourtant, ces deux critiques ne prêtent pas attention à la relation étroite entre le mythe et la présentation du paysage dans les œuvres leclézziennes. Leurs recherches ne font que de rapprocher des mythes, sans les pénétrer.
[4] Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 148.

récupérable. Entre le paysage de la naissance et le paysage de la fin de la ville, on voit l'imminence de la construction du personnage leclézien. Se passionnant pour une origine et une fin fantasmées, le personnage exprime en effet un désir de fuite de la modernité et un désir de retour au premier moment du monde. Le paysage de la fin est « une réponse au sentiment exacerbé de la fuite du présent dans un monde perçu comme illisible et confus »[1], tandis que le paysage de la naissance est un désir de rétablir l'ordre du monde et reconnaître le sens de la vie. Cela signifie une « possibilité du recommencement » et une « nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps »[2]. Ce temps originel est lié surtout à un paysage naturel et à une vie poétique, tout différents de ceux du monde moderne. La circularité du paysage de la naissance et de la mort est reprise ainsi comme une expression de la révolte contre l'urbanisation terrible du monde et contre l'effacement de la nature. Le Clézio reprend les paysages du Chaos et de la Création de l'Univers pour figurer, parallèlement, la création de son propre univers de fiction. Création littéraire, certes, mais également « création cosmique », « car toute création répète l'acte cosmogonique par excellence : la Création du Monde »[3]. En mettant l'accent sur le trouble et la menace dans le paysage génésiaque moderne, l'écrivain change ainsi la signification du mythe de la Genèse.

La naissance de la ville moderne devient un mythe dans les œuvres leclériennes, elle crée des paysages mythiques, qui vont renaître après la destruction. Le Clézio s'intéresse toujours à une origine : l'origine du monde, du paysage et de la vie. C'est ainsi qu'il n'est pas satisfait de dévoiler un paysage génésiaque du monde moderne. Il décrit aussi le paysage avant la naissance de la vie - le paysage de « ce temps et de ce lieu sans visage » (EM 15), auquel correspond un paysage après la mort : paysage silencieux et dur. Il semble ainsi que la vie humaine ne soit qu'un point fugitif sur le paysage éternel. La vie humaine apparaît dans un paysage qui existe depuis toujours et elle y disparaît à la fin, tandis que le paysage demeure toujours. On voit un écart entre l'infiniment grand – le paysage ou le cosmos – et l'infiniment petit – l'homme ou la vie terrestre. Avec cela, l'écrivain dévoile la pérennité du monde et la faiblesse de l'homme.
Le paysage voit l'apparition de la vie humaine et il intègre la vie fugace dans son éternité. « Je vais commencer par dire ce que c'était que ce paysage-là » (TA 11), c'est le début du récit central de *Terra Amata*. Avant de raconter la vie de Chancelade, il faut parler du paysage d'où il est né. « C'était un paysage sans nom », « dans un pays quelconque, mais pour ainsi dire

[1] M. Latendresse-Drapeau, « Les Maîtres, le Supermarché et le Premier Empereur : *Les Géants* et l'imaginaire de la fin », in Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (dir.), *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs et origines : parcours poétiques*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2004, pp. 135-136.
[2] Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* [1969], Paris, Gallimard, 1989, p. 11.
[3] *Ibid.*, p. 31.

éternel »(TA 11). Ce que l'auteur souligne dans ce paysage, c'est une certaine éternité et une pureté constituées par le végétal, l'animal, le minéral et les éléments. Cela contraste bien avec la fugacité de la vie humaine. Tout ce paysage nous rappelle ce qui est décrit dans la Genèse : « la terre était vide et vague, et les ténèbres couvraient la surface de l'océan, tandis qu'un vent de Dieu tournoyait sur la masse des eaux. »[1] L'allusion à la Genèse se présente aussi par une nomination des éléments paysagers : il faut donner un nom à chaque plante, à chaque animal, à chaque pierre, à chaque élément naturel. Ainsi comprend-on l'histoire du monde. C'est le paysage « le plus simple »(TA 17) ; « on y avait toujours été »(TA 17) avec tous les êtres vivants. Sur ce paysage éternel a lieu le drame de la vie de Chancelade : c'est le drame de la vie humaine. Le paysage existe depuis longtemps, avant la naissance de la vie humaine, il dure toujours après la disparition de la vie humaine. Ainsi, quand le drame de la vie humaine finit, « sous le soleil évident, il y a toujours le même paysage. Rien n'a changé, presque rien. »(TA 235) La terre est toujours étendue et plate, les montagnes toujours dures, la mer toujours gonflée… Par rapport à la vie courte de l'homme, le monde et son paysage restent éternels, « les explosions explosent, les naissances naissent, les morts meurent. »(TA 239) L'indifférence et la dureté du paysage montrent une existence qui dépasse l'existence humaine et qui se rapproche plutôt d'une existence mythique. Du cycle du paysage à une permanence du paysage, c'est toujours l'aspect a-temporel qui est exprimé. Il s'agit ainsi toujours d'une dimension mythique.

Le paysage devient mythique quand il nourrit la vie comme un utérus, où se forme peu à peu la vie humaine. Le Clézio décrit la forme de la vie dans un paysage aquatique comme dans l'eau vivante. Il mélange un paysage réel, soit le paysage aquatique, avec un paysage imaginaire, soit le paysage fabuleux à l'intérieur de l'utérus. Sur tout cela se projette le mythe de l'origine de la vie.

Dans la première partie de *L'Extase matérielle*, l'écrivain montre un paysage avec un « chaos calme et complet »(EM 15), où a lieu le « mystère » « le plus fort »et « le plus inimaginable » (EM 15). Ce mystère concerne le mystère de la vie. Le paysage est fluide, il semble exister au fond d'une mer, il rappelle ainsi l'utérus, où la vie est alimentée par l'eau vivante. L'écrivain confond le paysage sous-marin avec un paysage qui nourrit la vie et un paysage de la vie. On voit un tel paysage merveilleux au début de *Voyages de l'autre côté*. Dans la partie de « Watasenia », déferle un paysage sous-marin, où « la masse liquide »pèse sur « les plaques de rochers noirs »(VAC 9), où « la neige tombait »(VAC 9). Ce paysage apparaît mystérieux et

[1] Bible de Jérusalem, *Genèse*, 1.2.

magique, bien qu'il se réfère à un paysage marin. Il s'agit d'un paysage des profondeurs, où tout est muet et aveugle, où « le soleil, l'eau, le ciel, les rivages, les plages n'avaient pas encore de nom » (VAC 10) – un paysage de l'origine et de la Genèse, où la vie et la langue sont en train de naître. L'auteur souligne sans cesse que « c'était au début, tout à fait au début » (VAC 13), « tout était en train de naître, sans doute » (VAC 14). Ce paysage mystérieux est constitué surtout par l'eau et le rocher, il est plein de forces. En parlant du courant d'eau, l'auteur parle du « sang » (VAC 13), de « la peau » (VAC 13), des « routes », et des « villes » (VAC 13). Si la vie provient de la mer, l'écrivain développe cette réalité, en confondant l'origine primitive, l'origine d'une vie humaine, l'origine de la langue et l'origine d'une ville, pour constituer un paysage mythique.

Au paysage tiède et liquide du début correspond un paysage minéral de « Pachacamac » à la fin, paysage froid et dur, où dominent les pierres. On trouve un contraste clair entre l'élément de l'eau et l'élément de la pierre : si l'eau conduit à une vie et à un paysage vivant, la pierre s'attache à une mort et à un paysage rigide. Rien de vivant qui n'existe dans ce paysage minéral (VAC 397). La dureté des pierres s'oppose à la souplesse de l'eau, le désert s'oppose à la mer. C'est un paysage de l'autre côté de la naissance. Mais ce n'est jamais un vide ni un néant éternel. C'est un paysage qui prépare une naissance ou une renaissance. Cela rend le paysage mythique et mystérieux. Dans le paysage au fond de la mer, « on était à la fois au commencement et à la fin », dans ce paysage rocheux et désertique, « c'était le commencement, ou bien la fin » (VAC 298). Le commencement et la fin s'unissent dans le paysage sous-marin et le paysage rocheux, qui prévoient une régénération en montrant une régression au chaos. Le paysage aquatique du début et le paysage minéral à la fin représentent tous les deux un retour éternel à l'origine. L'écrivain enchaîne le cycle du temps et l'éternité du temps dans ces deux paysages différents mais résonnants implicitement. Le récit finit par un tel paysage dans ce « dernier pays », « pur, apaisé, sans frontière » (VAC 308) :

> […] et sur le plateau sous le ciel la nuit commençait à tomber. Le ciel devenait bleu foncé, puis noir. Les statues de sel luisaient, phosphorescentes, aux yeux tournés vers l'intérieur. Les cercles des ruines devenaient pareils à des ronds de fumée, les allées de sable coulaient comme des rivières de cendres. […] la lune montait au-dessus de l'horizon, encore une fois, comme une bulle. […] Sur la grande plate-forme éclairée par la lumière de la lune, les serpents marchaient l'un vers l'autre. La beauté, l'oubli, et les pierres nouvelles. Les dédales conduisaient à la plate-forme de sable où rampaient les vipères. Il n'y a pas de bruit, pas de paroles, pas de pensée. Puis les serpents s'unissaient par un nœud, et la terre, l'espace, le soleil, et même la lune qui nageait dans son eau n'était plus que les régions circulaires, aujourd'hui : le serpent à dix têtes était au centre. (VAC 308)

De ce paysage de la nuit ressort quelque chose de mythique. Le ciel noir, les statues avec les yeux vers l'intérieur, les cercles des ruines et puis la lune, tout cela se lie à des symboles du retour. Le vide et le silence font penser à l'eau originelle de la mer. Le mythe du paysage se

présente en particulier par des séries des cycles : les cercles des ruines, des ronds de fumée, la lune comme une bulle et surtout les serpents en nœud. Ces signes cycliques expriment bien une renaissance infinie. Il faut surtout remarquer la lune et les serpents, qui présentent le mieux la pensée circulaire des mythes anciens. La lune avec son croissant et son décroissant correspond à la mort et à la résurrection. Alors que « le serpent qui se mord la queue est un symbole de l'éternité », « le symbole de l'éternité vivante »[1], il exprime une « dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort », soit « une inversion sans fin de la matière de mort et de la matière de vie »[2]. Ce symbole de l'éternité vivante est inhérent à la nature de ce paysage même. Même si la vie n'y est plus, « c'était comme au début » (VAC 308). La nuit semble plonger encore une fois le monde dans le sommeil ou dans l'océan du début. On ressent dans la pleine lune l'écoulement du temps et le rythme cyclique du monde. La vie est circulaire, elle n'a pas de commencement ni de fin. Avec ce paysage minéral, la vie retourne au silence et à l'obscur, à l'oubli et au dur, pour attendre une nouvelle fois la naissance. La permanence du paysage de cosmogonie et du paysage d'eschatologie présente bien un mythe d'origine chez Le Clézio. Depuis les années 80, le paysage leclézien s'attache davantage à ce mythe. Désormais, c'est le paysage naturel qui domine et qui est lié plus étroitement au cosmos. L' « éternel retour »[3] demeure un motif clé dans les récits lecléziens. C'est dans le paysage fluvial que l'écrivain met en évidence ce mythe, qui s'attache à une origine et à une éternité.

2.2. Le paysage fluvial : paysage originel du monde et paysage original de la vie

Un paysage mythique serait un paysage attaché à une origine et à la naissance ou à la renaissance. Il se lie aussi à un espace et un temps cycliques. Dans la création lecléziennne, le paysage fluvial[4] représente bien ce cycle mythique. Ici, on se concentre surtout sur les fleuves d'*Onitsha* et de *La Quarantaine*. Puisque dans ces deux œuvres, les fleuves sont liés étroitement aux mythes et aux légendes, ils présentent le mieux une pensée mythique.

---

[1] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* [1964], Paris, José Corti, 2004, p. 311.
[2] *Ibid*., p. 312.
[3] Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* [1969], *op. cit.*, 1989. D'après nous, le mythe de l'éternel retour traverse la création lecléziennne. Non seulement dans la création du paysage urbain mais aussi dans la création du paysage naturel, l'écrivain se passionne pour un retour. Comme on a dit, les premiers personnages lecléziens éprouvent une nostalgie pour l'époque avant la modernité ; tandis que dans les œuvres plus lyriques sur le paysage naturel, les personnages cherchent presque toujours à retourner à un certain début et à une certaine origine. Ce mythe de l'éternel retour est souvent lié à un paysage naturel, sauvage, calme et beau. Le désert, la mer, l'île, tous ces espaces offrent un rapport étroit du mythe de l'éternel retour avec leur paysage.
[4] Fredrik Westerlund, *Les fleuves dans l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse, Université de Helsinki, 2011. Fredrik Westerlund étudie le fleuve d'un point de vue phénoménologique et symbolique dans l'écriture romanesque lecléziennne. Il considère le fleuve comme espace non comme paysage et distingue le fleuve réel du fleuve figuré, en examinant leur sens symbolique. Il relie la perception plutôt aux points de vue narratifs, non à une naissance du paysage.

Dans *Onitsha*, il s'agit du fleuve Niger et du fleuve Nil, qui existent à la fois dans la vie réelle et dans le mythe et la légende. Dans *La Quarantaine*, le fleuve la Yamuna, fleuve mythique de l'Inde, se lie aussi au fleuve réel et sacré du Gange. Le merveilleux du fleuve consiste d'abord en sa ressemblance à la mer. Le fleuve Niger et le fleuve la Yamuna, tous les deux, sont grands comme la mer. L'auteur souligne sans cesse un tel rapprochement mystérieux et divin. Avant de partir pour Onitsha, Fintan et Maou rêvent sans cesse « le fleuve si large qu'on pourrait croire la mer » (O 28). Cette étendue et cette immensité distinguent le fleuve de Niger d'un fleuve normal. Cette analogie traverse tout le récit d'*Onitsha*, le paysage fluvial devient vaste et puissant, il couvre la terre entière, il accompagne la vie des personnages. Quant à la Yamuna, c'est aussi un fleuve « si vaste qu'on aurait dit la mer » (Q 232). Le rapport intime entre le fleuve et la mer se voit aussi par leur paysage similaire : c'est un paysage vaste, immense et libre, avec le ciel, le vent, l'eau et l'horizon. Dans *Onitsha*, Fintan imagine le paysage fluvial en regardant la grande mer, il pense à la mer quand il fait face au grand fleuve. Dans *La Quarantaine*, la Yamuna en Inde se lie aussi à l'île de Maurice, il découle de l'Inde jusqu'à l'île. La mer autour de l'île Plate bouillonne sous les yeux de Léon « comme un fleuve géant » (Q 138), « comme une rivière circulaire » (Q 255). De plus, les branches des arbres flottent souvent aussi sur la mer et dans les fleuves. Ce motif renforce l'intimité des espaces aquatiques différents pour mettre en relief un *seul* paysage. Avec l'effacement de la frontière de l'espace et du temps, le paysage devient mythique.

Le fleuve terrestre, qui coule depuis le début de l'histoire, a rapport avec les légendes et les mythes. Il existe à la fois dans le réel et dans le mythe. Le fleuve Niger, historique et réel, vu par Fintan et Maou, résonne avec le fleuve dans le rêve de Geoffroy, qui s'enchaîne avec les mythes et les légendes égyptiens et africains. Autour du fleuve se produisent le mythe du premier Eze Ndri, *Livre des morts* égyptien, le mythe de Dieu *Chuku*, Dieu *Osiris*, *Anu*, *Ra* et surtout la légende du peuple Meroë. Ces mythes racontent le plus souvent l'histoire d'un monde ou d'un peuple et celle de la recherche d'un pays originel. Ainsi, ils s'associent à un éternel retour à l'origine. Cela renforce aussi la couleur mythique du paysage fluvial. Par ailleurs, le fleuve dans les mythes fait écho à celui dans le réel pour le transformer peut-être. Le grand fleuve, le nouveau Nil, dans la légende, est « pareil à une mer sans limites » (O 128), « sur ses rives s'étendent des forêts immenses, peuplées de bêtes féroces. Puis c'est le début des plaines fertiles, des savanes où errent les troupeaux de buffles, les éléphants […] » (O 128). C'est un paysage plutôt paisible et idyllique, qui représente un bonheur paradisiaque. Il fait penser au paysage réel d'Onitsha avec les champs d'herbes infinis, les forêts touffues, les animaux... La

frontière entre l'histoire et le présent, entre le réel et la légende, s'efface. Du début à la fin, le paysage du fleuve réel résonne avec celui du fleuve légendaire pour devenir mythique.

Dans *La Quarantaine*, la mythologie hindoue et la légende de la descente du Gange remplissent le récit principal et le récit secondaire. Le récit intégré « La Yamuna » présente la descente du fleuve, qui a lieu non seulement sur le plan historique et géographique, mais aussi sur le plan mythologique. Le long du fleuve, *Shitala* la Froide, *Harasakara*, *Shiva* le Destructeur errent sans cesse. Devant le paysage du Gange, Ananta ressent le silence et le calme qui contrastent forcément avec la mort et la violence du monde guerrier. C'est aussi au bord du Gange que Giribala baptise Ananta, puisqu'elle reconnaît l'intimité entre le fleuve et la transmigration, qui correspond avec l'idée du cycle du temps et de l'espace. C'est ainsi que le paysage du Gange devient un paysage mythique comme le paysage de la Yamuna.

Ce qui est impressionnant, c'est que le fleuve lie le ciel et la terre. Ce paysage s'associe ainsi à un mythe cosmogonique, qui peut apporter une guérison par un retour à l'origine. Le fleuve se trouve comme un centre du monde. Dans la légende de Meroë, le fleuve terrestre et le fleuve céleste se lient enfin : « les fleuves se touchent dans le ciel, le grand dieu Hapy couleur d'émeraude, coulant éternellement vers le nord, et ce dieu nouveau de boue et de lumière, tranchant les herbes jaunes de la savane et glissant lentement vers le sud. » (O 163-164). Ce paysage miraculeux implique la force essentielle du fleuve, qui pourrait tout intégrer et tout unir. Dans les mythes hindous, le fleuve assure aussi le lien entre le ciel et la terre, le passage d'un monde à un autre, même le transit entre la vie et la mort, il coule dès le début du monde jusqu'à l'infini. Si les personnages sont attirés par le paysage du fleuve, c'est parce qu'il leur représente justement une origine et un temps primordial. Les personnages remontent le fleuve pour atteindre un paysage intact et obtenir une énergie prodigieuse de la vie.

Le fleuve est un lieu de métissage et il lie des cultures différentes. Il devient souvent enfin le vrai pays natal pour les personnages lecléziens. Pour Geoffroy le fleuve lie la culture égyptienne et la culture africaine, sa relation avec les mythes archaïques lui explique l'origine de la vie et de la culture. Il veut sans cesse être « uni au fleuve et au ciel, à la terre » (O 123), il veut être semblable au peuple de Chuku. A la fin du séjour à Onitsha, imprégnés du paysage d'Onitsha, Maou et Fintan eux retiennent aussi une relation intime avec le fleuve. Maou pense enfin qu'« elle appartenait au fleuve » (O 148), alors que Fintan sait que « jamais il ne pourrait se séparer du fleuve, si lent, si lourd. » (O 185). Le fleuve devient un pays d'origine pour tous les personnages, comme pour le peuple de Meroë. Il les pénètre pour couler à l'intérieur d'eux. « C'est le fleuve qui descend lentement, dans le corps de Geoffroy Allen, pendant son sommeil » (O 166). Fintan, ayant quitté Onitsha, retient aussi le fleuve au fond de son cœur. Le

fleuve donne une identité et un pays natal aux personnages, parce qu'il « porte dans son eau toute l'histoire des hommes, depuis le commencement » (O 105). Ce changement de l'identité des personnages fait ressortir le mythe du fleuve. Dans *La Quarantaine*, la Yamuna rencontre le Gange, ils déversent dans la grande mer, en amenant Ananta et Surya vers un lieu de métissage et leur reconstruisant symboliquement une origine. C'est ainsi que Léon le Disparu, en écoutant « la Yamuna », retrouve son origine en Surya, en s'éloignant de l'Occident et de l'île de Maurice. Le fleuve offre non seulement une origine, mais aussi un pays heureux où tout est ravi. Le grand fleuve représente un paradis pour le peuple Meroë et pour Geoffroy, son paysage implique une vie idyllique et paisible. Pour Surya et Ananta, le monde du fleuve est un monde « où tout était paisible, où il n'y avait plus ni guerre ni sang, ni haine ni peur » (Q 170). Le fleuve se lie ainsi à une origine du bonheur. « Il n'y a qu'une seule légende, qu'un seul fleuve. » (O 122) D'une époque à une autre époque, d'un pays à un autre pays, c'est le même fleuve qui lie le ciel et la terre, ici et là-bas, le début et la fin, la vie et la mort. Le fleuve est circulaire, c'est pourquoi, quand le bateau navigue vers Onitsha, Maou se sent « remonter un fleuve sans fin » (O 26), il lui semble remonter le temps. Le cycle du fleuve s'attache au cycle du temps et de l'espace, il s'attache aussi au cycle de la vie. Remonter le fleuve, c'est remonter le temps pour entrer dans un temps primordial, c'est en fait un retour à l'origine. Le monde vivant et mythique implique des êtres surnaturels, qui créent un sacré du paysage.

3. Le paysage et le sacré

Dans le paysage, le personnage leclézien prend souvent contact avec des forces indicibles dans l'univers, qui suscitent la peur et aussi l'extase. Il semble que derrière ce qu'on voit, il existe un autre monde. On ne peut pas y arriver, pourtant, on peut toucher quelque chose de mystérieux, qui rappelle un être divin. A l'occasion de frayeur et d'exaltation, le personnage prend conscience d'être relié à des réalités surnaturelles et il s'ouvre sur quelque chose d'infini, il a l'impression d' « être conditionné par une force indépendante de sa volonté, le Tout *Autre* »[1], il arrive à se rendre compte que son moi « fait partie de quelque chose de plus grand que lui, mais de même nature » et que « quelque chose qui agit dans l'univers en dehors de lui » pourrait « lui venir en aide et s'offre à lui comme un refuge suprême quand son être inférieur fait naufrage »[2]. Cette force ou cette puissance concerne en effet le sacré, qui est attaché aux paysages immenses, secrets ou profonds.

[1] Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 2009, p. 9.
[2] *Idem*.

3.1. Le sacré du paysage et le sentiment du sacré

Il existe un paysage sacré et un sentiment sacré, qui s'enchaînent le plus souvent. Cela veut dire que le sacré concerne à la fois un sujet et un objet et qu'il indique aussi la qualité subjective et la qualité objective. Un paysage sacré appartient souvent à des lieux de propriétés topographiques spéciales. Ce sont surtout des espaces qui disposent de « signes d'une hiérophanie »[1]. Remplis par les signes sacrés, les montagnes, les rochers, les grottes, les cavernes et les sources peuvent facilement stimuler un sentiment du sacré. On se rappelle le haut de la colline, le bord de la mer, le fond de la vallée et le fond de la forêt dans la création leclézienne, qui donnent souvent des paysages sacrés. Ainsi, les lieux sacrés de Le Clézio ne se limitent pas aux lieux en hauteur, ils s'associent aussi aux lieux en profondeur. La fermeture et la pénombre offrent aussi un paysage silencieux qui va se lier à un sacré. La préférence de l'écrivain pour le désert, la mer et le ciel – espaces infinis qui disposent souvent d'un paysage immense, sa passion pour la plage et la campagne – espaces isolés qui disposent souvent d'un paysage vide, son aspiration à la vallée et à la forêt – espaces plutôt clos qui disposent d'un paysage mystérieux, elles sont favorables à produire un sentiment du sacré. On a raison de dire que, dans les œuvres lecléziennes, « tous les lieux où il y a quelque chose de sacré sont comme cela : isolés, entourés de solitude et de vent, très hauts, près du ciel »[2]. L'isolement, le silence, le vide, l'immensité et la domination absolue des éléments naturels, tout cela décide d'une qualité sacrée du paysage leclézien, qui signifie aussi une étrange harmonie des sentiments d'effroi, étonnement et fascination.

Le sacré du paysage est une expérience numineuse que Rudolf Otto propose dans son œuvre. « Le sacré renvoie d'abord à un ensemble d'expériences subjectives de la personne qui, à l'occasion d'états affectifs particulièrement intenses, d'exaltation ou de frayeur, prend conscience d'être reliée à des réalités supra-sensibles, et d'être dépendante d'un Englobant qui la dépasse. »[3] Le sacré apporte à la fois une extase et un effroi, il fait voir la grandeur d'une existence supérieure et la faiblesse de l'existence humaine. Cette expérience peut s'accompagner de multiples effets existentiels, avec lesquels on peut décider un paysage sacré et un sentiment du sacré. D'après Jean-Jacques Wunenburger, on peut examiner l'expérience du sacré sur trois plans. « Sur un plan sensoriel », il y aurait des « changements cénesthésiques intenses » comme le frisson et la convulsion ; « sur un plan imaginatif et visionnaire », il y

[1] *Ibid*., p. 38.
[2] Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 40.
[3] Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, *op. cit.*, p. 8.

aurait des « perceptions de formes supra-sensibles » comme l'illusion et l'incarnation ; « sur un plan spirituel », il y aurait des « spéculations intellectuelles »[1]. En bref, le sentiment du sacré peut concerner le sensuel, l'imaginaire et le spirituel. Pourtant, pour Le Clézio, le sentiment du sacré se fait ressentir à travers le paysage surtout par le sensuel et l'imaginaire. Il se lie peu à la pensée et à l'esprit. Comme on le dit, le sacré, c'est plutôt un instinct religieux.

Les personnages de la ville moderne peuvent s'approcher du sacré quand ils se plongent dans un paysage naturel. Adam rencontre des rochers à l'extrémité du cap au bord de la mer, au moment où le soleil disparaît. Les blocs de rocher et les dalles de rocher s'obscurcissent dans les dernières lumières du jour, tandis que du cap, il ne voit que le ciel et la mer. On peut imaginer la tranquillité, la dureté et le noir lourd de ce paysage presque préhistorique. C'est au milieu de ces rochers, plus précisément dans les trous des rochers, que le premier homme Adam peut accomplir une « merveille » : « exciter au paroxysme son sens mythologique » (PV 77). Si on voit plus près ce « sens mythologique », en regardant le sensuel et l'imaginaire de ce premier homme, on dirait qu'il s'approche d'un sens sacré. Entouré par ce paysage brut et chaotique, Adam ressent « une jouissance infinie » (PV 77), il sent « vaciller sa connaissance » (PV 77). L'exaltation d'Adam conduit néanmoins à une disparition, soit une intégration dans un Englobant. Adam « se dissimule » dans les fissures du sol, « comme une graine », « comme une semence d'arbre » (PV 77). Il imagine même sa mort au centre de ces rochers. On voit bien la jouissance du personnage s'enchaîner avec un désir de l'anéantissement. Parce qu'avec l'extase, Adam est aussi saisi par une peur. Dans la « perfection noire » (PV 79) de la nuit, Adam ressent quelque chose de terrible :

> Chaque objet était un nouveau désordre sur la carte de la région. Comme une peau de zèbre, la surface de la terre était striée de raies blanches et noires ; les cercles concentriques des montagnes ressemblaient à des empreintes digitales posées les unes contre les autres, quelquefois les unes par-dessus les autres, sans permettre de repos. Les pointes des cactus avaient formé les faisceaux, dans l'attente d'une bataille mystérieuse. La masse liquide, à gauche, ne déferlait plus ; mer de glace ; tout sommeil et tout acier, elle s'était changée en cuirasse métallique. (PV 79)

L'auteur applique une vision anthropomorphique, comme on en a déjà parlé. L'animalisation de la terre et de la mer avec l'impression agressive des éléments crée un paysage terrible. Se voient dans ce paysage « une animation close » (PV 79) et « une vie en puissance » (PV 79). La jouissance fusionne avec un sentiment paralytique et douloureux pour amener le protagoniste à une sorte de « densité ontologique originelle »[2] : Adam arrive à « contempler sa propre intelligence dans l'univers, dont il était sûr à présent d'occuper éternellement le centre, sans relâche » (PV 80). C'est ainsi qu'Adam touche quelque chose de sacré dans le paysage du

[1] *Ibid.*, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 78.

blockhaus de la nuit. C'est une chose qui lui est étrangère et le déconcerte, c'est une chose absolument en dehors du domaine habituel et familier. Le paysage du cap est d'une réalité incommensurable. Avec la douleur et l'ivresse, le protagoniste connaît « une rupture ontologique »[1], il rend présent l'absolu ; la structure de sa relation au monde est reconstruite à cet instant, où un tout autre monde lui s'ouvre.

Dans la première partie, on a déjà parlé de l'initiation donnée par le paysage. À vrai dire, cette initiation se lie souvent à un sentiment de sacré. Besson reconnaît une vérité de la vie quand il se plonge dans le paysage à la campagne. On peut voir qu'il est touché en effet par une puissance surnaturelle dans ce paysage-là, qui est plutôt primitif et dur et qui est dominé par le végétal sauvage et les pierres en désordre. Couché sur la terre, il contemple un ciel « pâle » et « insondable », qui est « si vaste que c'était comme s'il n'existait pas » (DEL 241), il prête l'oreille à tous les bruits, comme si quelque chose parlait. Entre le ciel vaste et la terre infinie, c'est un vide profond. Pourtant, une force invisible et puissante est présente : « l'existence se tenait là, au ras du sol » (DEL 241). Il y a quelque chose de vivant et de monstrueux dans ce paysage sauvage et étendu. C'est ainsi que Besson se sent offert « en vue d'un sacrifice » (DEL 241), puisqu'il se rend compte d'une source mystérieuse dans ce paysage. Pareil à Adam, il pense aussi à la mort, il reconnaît la limite de l'homme et la grandeur d'une existence supérieure. « Un frisson froid sembla descendre des nues comme une comète, et par le nombril entra dans le corps de Besson » (DEL 242), c'est « le souffle de l'éternité » qui se répand dans les entrailles de Besson. Le frisson – un changement cénesthésique intense – représente bien la peur du personnage devant une certaine éternité dans ce paysage rocheux ; il se lie à un sentiment du sacré. Et puis, un oiseau blanc tournoie dans l'espace. En le voyant voler dans le ciel, Besson est « enivré par ses cercles parfaits », « ayant oublié la faim, ayant oublié la peur, ayant quitté pour des siècles les crevasses du monde », il est « perdu », « muet », « abandonné à l'infinité du dessin horizontal », il est « porté » (DEL 243). Ou peut-être que l'oiseau blanc est pour Besson justement l'incarnation d'une puissance supérieure. A un moment, Besson se sent même « confondu » avec l'oiseau et lié à un être divin. L'expérience de Besson passe par une vue qui unit l'univers présent à l'univers primitif, l'univers individuel à l'univers cosmique. Le personnage arrive à communiquer avec un être surnaturel du monde.

3.2. Les paysages sacrés : le plateau, le gouffre, les sources

[1] *Ibid*., p. 19.

Le paysage sacré dans la création leclézienne est lié surtout à la vue panoramique sur le plateau, à la vue à la fois close et ouverte du gouffre et à la vue secrète et mystérieuse des sources. Quand on s'en approche, « on est intimité, on a peur de déranger, d'abîmer, de briser un sortilège »[1].

Dès le début, le plateau et son paysage se lient à un homme secret : Es Ser, homme saint dans l'histoire des Hommes Bleus, dont le regard enveloppe Lalla et le plateau comme la lumière. La présence d'Es Ser et la chaleur de son regard amènent Lalla à un paysage exceptionnel et lui apportent un sentiment du sacré. La vue de Lalla dépasse l'espace et le temps pour devenir une illusion ou une vision. Il y a « quelque chose de terrible, et en même temps de très beau » (DES 192) qui arrive jusqu'à Lalla. Dans ce paysage visionnaire, « la belle lumière d'or, la ville rouge, le tombeau blanc et léger d'où émane la clarté surnaturelle, portent en eux aussi le malheur, l'angoisse, l'abandon » (DES 193). Le paradoxe du paysage se lie bien à la sensation contradictoire de la jeune fille, qui est à la fois enivrée et douloureuse. « C'est comme si quelque chose, au fond d'elle, se déchirait et se brisait, et laissait passer la mort, l'inconnu. » (DES 192). Lalla finit par pleurer, ses larmes représentent une douleur mais aussi une délivrance. Il s'agit d'une violence du paysage et aussi d'une violence ontologique, qui est une communion avec le monde. La jeune fille devient si petite et si minuscule devant le « Tout Autre » dans le paysage, elle se sent liée à quelque chose de plus grand, qui lui donne un refuge et aussi un courage. Le sacré peut « se répandre dans l'âme comme une onde paisible ; c'est la vague quiétude d'un profond recueillement », il peut « se transformer en un état d'âme constamment fluide, semblable à une résonance qui se prolonge longtemps mais qui finit par s'éteindre dans l'âme qui reprend son état profane »[2]. Voyant le paysage sur le plateau, Lalla connaît tout à fait cette transformation de l'âme, influencée par le sacré du paysage. Ayant pleuré, Lalla ouvrant les yeux retourne à la vie réelle et profane. Le trouble et l'extase disparaissent, comme s'ils n'étaient jamais venus. Pourtant, elle se sent transformée. Par la résonance fugitive avec un monde supérieur, la jeune fille arrive à s'affiner, se purifier et se sublimer.

Par rapport à l'immensité et à la clarté du paysage désertique, la fermeture et la pénombre du gouffre favorisent l'intimité avec le sacré. Lalla le connaît dans un gouffre « qui s'ouvre au fond d'un ravin de pierres » (DES 118) et qui conduit à la fois à un paysage plein de lumières et à un paysage sombre et humide. Le contraste entre la lumière et l'ombre fait du gouffre un espace intime. De ce gouffre, Lalla voit un paysage différent de celui à l'extérieur. Il semble que le monde devienne *autre*. Suivant le boyau qui s'enfonce loin sous la terre et qui débouche

[1] Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op.cit.*, pp. 134-135.
[2] Rudolf Otto, *Le Sacré*, Paris, Payot, 1995, p. 36.

en plein sur le ciel, Lalla est surprise par une vue merveilleuse : « le ciel est là, devant elle, immense et léger » (DES 118), « il n'y a que le ciel, si clair qu'on croit être un oiseau en train de voler » (DES 118). L'étonnement de Lalla devant ce paysage implique quelque chose de surnaturel : « elle reste immobile, le souffle arrêté, les yeux grands ouverts » (DES 118). De l'ouverture du gouffre, Lalla voit « la grande plaine déserte, les torrents asséchés » (DES 119). Au milieu de cette étendue tellement belle surgit aussi un oiseau « qui trace ses cercles lents dans le ciel, très haut au-dessus de la terre rouge, seul et silencieux dans le vent, dans la lumière du soleil » (DES 119). L'oiseau met en relief la beauté et le mystère du paysage. Pareil à l'oiseau blanc vu par Besson, cet épervier incarne à vrai dire quelque chose de mythique. Le silence de l'oiseau correspond au silence du centre du ciel, au froid de l'air libre et à la brûlure de la lumière, il renforce la force surnaturelle du paysage. Ce silence de l'oiseau et du paysage entre en Lalla, il « fait naître la peur » (DES 119), il l'étourdit. Pourtant, Lalla arrive à partager ce silence du paysage, elle devient un oiseau pour entrer dans les lumières. Elle réalise en effet une communion avec le monde et elle ressent que quelque chose de plus grand l'enveloppe et la protège. Elle est saisie ainsi par un sentiment de sacré.

Le sacré du paysage exprime un moment prodigieux, où l'homme transforme son rapport avec le cosmos. Il fait ressentir l'insuffisance et l'impuissance de l'homme devant le monde puissant où il se place. Il s'agit d'un sentiment de solennité, de dépendance et de saisissement. Dans les premières œuvres, les paysages qui rappellent un sacré, tels que le paysage du cap dans *Le Procès-verbal* et celui de la grande campagne dans *Le Déluge*, sont intégrés à un monde sans mythe ou un monde désacralisé : monde moderne. Pourtant, dans la grande nature, le paysage sacré de Le Clézio se lie souvent à des mythes et à des légendes. C'est dans le récit d'Onitsha que l'écrivain lie étroitement le paysage au sacré. Le paysage du fleuve est souvent dominé par un silence mystérieux qui ressemble bien au silence sur le plateau et au silence dans le gouffre. Ainsi, quand Fintan est sur le fleuve, il ressent qu' « on pénètre à l'intérieur d'une grotte », il y a « un souffle froid » qui vient de la profondeur (O 115). La « grotte » implique un espace sacré et le souffle signifie une présence surnaturelle. Le reflet du ciel dans l'eau exprime une communication entre la terre et le ciel, qui fait allusion à l'approchement d'un Tout Autre. Fintan regarde « avec une fascination horrifiée » (O 116) l'eau du fleuve, il est saisi par une puissance indicible, grande, terrible mais aussi divine. Dans *Onitsha* on a l'impression que chaque paysage est habité par des dieux ; ainsi il est dominé par une force surnaturelle. C'est surtout par le paysage des sources au fond de la forêt que l'écrivain dévoile le mieux le sacré.

Il existe plusieurs sources dans les œuvres lecléziennes. Dans le récit d'*Onitsha*, l'eau *mbiam*

trouvé par Fintan et le lac de vie découvert par Geoffroy se ressemblent et ils s'attachent tous les deux à une puissance souveraine.

L'eau *mbiam* et le lac de vie se cachent tous par les arbres, ils sont au fond de la forêt. Cette forme close des paysages implique déjà quelque chose de divin. L'auteur prédit cette divinité des sources par décrire un changement du paysage sur la route qui conduit aux sources. C'est comme si les personnages allaient vers un centre de la vie et du monde. Pour arriver à l'eau *mbiam*, Fintan traverse une grande plaine d'herbes avec le chaos des rochers, en passant par une vallée où coulent les ruisseaux, enfin, il entre dans les arbres qui forment « une voûte sombre et humide » (O 160). En parcourant le paysage, Fintan ressent quelque chose de mystérieux et de mythique, qui devient éclatante dans le paysage du fond de la forêt. Regardant l'étendue immense d'en haut d'un rocher, Fintan pense que « c'était un endroit mystérieux, loin du monde, un endroit où on pouvait tout oublier » (O 160), « c'était un endroit qui effaçait tout » (O 160). Sur la route vers le lac de vie, Geoffroy est aussi saisi peu à peu par un paysage de plus en plus mystérieux qui résonne avec ce que voit Fintan. Il y a des ruisseaux qui fracturent les verrous des arbres et le chaos de roches qui se répand partout. Il lui semble entrer dans un monde primitif, où domine une force suprême et originelle. Il finit d'entrer dans une forêt, au bout de laquelle il va voir le lac de vie.

Si le paysage traversé se présente comme un paysage mythique, c'est parce qu'il se lie à l'histoire et au mythe de cette terre rouge. Fintan et Geoffroy sont tous les deux nourris par les mythes et les légendes africains, ils entreprennent leur voyage en cherchant le pays mythique. C'est ainsi que le paysage se transforme sous leur regard. De plus, il reste des traces anciennes dans le paysage traversé, qui font penser à des êtres divins. Geoffroy rencontre sur la route les monolithes, sur lesquels s'inscrit « l'emblème sacré de la reine noire » (O 191), il voit aussi les monolithes Akawanshi qui se dressent dans l'herbe « comme des dieux » (O 191). Ces signes laissés rendent le paysage plus mythique et divin, ils impliquent quelques êtres surnaturels au fond du paysage.

Finalement apparaît la source au bout de la forêt. Devant Fintan, « c'était un bassin d'eau profonde, entouré de hauts arbres et d'un mur de lianes. Tout à fait au fond du bassin, il y avait une source, une petite cascade qui surgissait au milieu des feuillages » (O 160). L'arbre enveloppe la source, il n'y a que le silence et le froid. On y ressent une pénombre et une tranquillité terribles, c'est comme si l'arbre couvrait non pas une source mais un être vivant et un secret originel. « Les arbres étaient immenses et silencieux. L'eau était lisse et sombre. Le ciel devint très clair, comme toujours avant la nuit. » (O 160) On s'éloigne de toute réalité et on retourne peut-être au début de la création. Le lac de vie ressemble bien à l'eau *mbiam*, il se

trouve au bout d'un ruisseau « à demi fermé par les arbres emportés par la dernière crue » (O 192). Les arbres forment « un mur impénétrable » (O 194), ils sont « si hauts que la lumière du soleil s'accroche encore à leurs cimes » (O 194), tandis que l'eau « reflète la couleur du ciel » (O 193). Le ciel, l'arbre et l'eau : cela rappelle l'eau *mbiam*. Tout est si calme, si simple et si pur. « Le silence est tel que Geoffroy croit entendre le bruit du sang dans ses artères. » (O 194) Avec ce silence extraordinaire, c'est un certain sauvage et un vide : « il n'y a aucun signe de vie, ni dans l'eau, ni dans la forêt qui entoure le lac » (O 194). La pénombre au fond de la forêt contraste avec la limpidité de l'eau. La forêt fermée et serrée montre une grandeur et une profondeur cachées. Gilbert Durand indique que « ce qui sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture : îles au symbolisme amniotique, ou encore forêt dont l'horizon se clôt lui-même. […] Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré. Tout lieu sacré commence par le « bois sacré »»[1]. Dans ce sens, la source voûtée par le bois semble totalement sacrée. Dans le silence profond, le bruit de l'eau et le souffle du vent font penser à un être vivant qui respirent et parlent. Il y a « un soupir entre les arbres, entre les pierres » (O 194), il y a « une haleine qui vient de la forêt » (O 194). Ce soupir et cette haleine impliquent une présence du divin, invisible mais puissant. Les personnages sont totalement saisis par le silence des sources et le souffle mystérieux. C'est ainsi que Geoffroy « frissonne devant l'eau qui jaillit comme au premier instant de l'univers » (O 194). La force supérieure est ressentie surtout par la fraîcheur et la pureté de l'eau. Fintan se lave par l'eau *mbiam,* « il lui sembla qu'elle entrait dans son corps et lavait sa fatigue et sa peur. Il y avait une paix en lui, comme le poids du sommeil » (O 160). La force de l'eau apaise Fintan et efface sa peur pour créer une paix. L'eau du lac de vie éteint la brûlure au centre du corps de Geoffroy. En se lavant, il pense au « baptême » (O 195), il pense qu' « il ne sera plus jamais le même homme » (O 195). L'eau purifie les personnages. La fraîcheur n'est pas seulement une sensation corporelle mais aussi une métaphore mentale et spirituelle. Le paysage de sources est « un frais paysage », qui a « une force de réveil »[2] et qui « marque un climat poétique »[3]. La purification de l'eau conduit à une guérison, les personnages participent ainsi à « une force féconde, rénovatrice, polyvalente »[4], qui se présente comme l'essence du sacré. De la peur à la purification, les personnages connaissent une expérience du sacré, ils sont renvoyés à un au-delà. L'eau réunit une révélation interne par l'esprit et une révélation externe du divin.

[1] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], *op. cit.*, p. 281.
[2] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves* : *Essai sur l'imagination de la matière* [1942], *op. cit.*, p. 46.
[3] *Idem.*
[4] *Ibid*., p. 193.

Dans le récit et la légende de Maurice, les sources constituent aussi un paysage significatif, qui exprime en effet une certaine origine. Elles se trouvent souvent à l'écart et au fond de la forêt, en donnant un paysage calme et secret. Le silence et la pureté font ressentir une existence mystérieuse. Sur l'île Plate, Suryavati amène Léon à une source secrète, où ils sont nourris par un paysage clame. « Près de la source, la lumière du soir est douce. Les arbres autour de nous sont pleins d'oiseaux, des martins qui appellent, à cause de la nuit. » (Q 153) Ce paysage à la fois doux et secret pourrait effacer la douleur et l'inquiétude des personnages. L'eau fraîche, tiède et pure a toujours une puissance mythique. Elle pourrait calmer le cœur agité et chasser la mort froide. A la fin du récit de *Révolutions*, Jean retourne aussi à l'endroit exact dont la grand-tante Catherine se souvient toujours : le Bout du Monde. C'est un endroit plus ou moins fermé et isolé. « Les rivières se rejoignent » là-bas, « les cascades sont rapides, l'eau est blanche d'écume. » (R 543) Les arbres et les rochers n'y manquent jamais. Du plus profond surgit une source pure : « les rivières forment un bassin d'eau profonde au pied des basaltes. L'eau est couleur de forêt, couleur de nuit, elle frissonne du toucher des moustiques et des dames-cérés. Sur l'un des bords éloignés de la déverse, les lotus ont ouvert leurs racines dans cette eau. C'est le temple des Sept déesses […] » (R 544) La forêt et l'eau s'unissent. Cette source au plus profond de la forêt nous rappelle le lac de vie vu par Geoffroy et l'eau *mbiam* vu par Fintan. Il semble qu'il n'y ait qu'une seule source chez Le Clézio, qui se cache au cœur des arbres. Les lotus se rendent spécialement aux mythes hindous et ils font ce bassin plus mythique et divin. Jean boit aussi l'eau comme Geoffroy, la puissance de l'eau lui rend une force : « il se sent heureux et libre, comme si l'eau du bassin du Bout du Monde l'avait lavé. » (R 544) On lit ainsi une résonance entre tous les paysages de sources, qui implique toujours une présence de l'être supérieur et une purification du personnage.

On a parlé de la vivacité du monde leclézien, qui provient en effet d'une force cosmique. Dans une certaine mesure, cette vivacité détermine le sacré du paysage leclézien. « Toute forme sacrée devient le lieu d'une véritable circulation de puissance cosmique, qui rend possible une participation de l'homme au divin. »[1] Le monde vivant de Le Clézio est favorable à produire un paysage sacré. On a déjà parlé du paysage sublime, qui effraie et attire les personnages. Il existe une affinité intime et une secrète homogénéité entre le sublime et le sacré, qui appartiennent tous les deux à l'expérience numineuse. Cette expérience rapporte un effroi mythique, un étonnement supérieur et une fascination exceptionnelle. Pourtant, le sublime

[1] Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré, op. cit.*, p. 23.

souligne davantage « de puissantes manifestions d'énergie » ou « la grandeur spatiale »[1], tandis que le sacré met l'accent sur l'existence d'un être surnaturel. Le sublime s'attache plutôt à une valeur esthétique, à la beauté et au goût, alors que le sacré s'approche d'un sentiment religieux. Pourtant, il faut noter que Le Clézio n'envisage pas le sacré du paysage comme une révélation du dieu ou des dieux, qui entraîne une croyance religieuse, non plus comme une création projective de l'homme, mais seulement comme une conscience de la relation avec monde. Les dimensions mystiques ou mythiques ne font jamais partie d'un contexte religieux concret mais expriment plutôt une vision sacralisée du monde. Par le sacré, l'homme se sent dépendant d'une réalité invisible, suprême et infinie. On voit aussi avec nos analyses que le paysage sacré s'associe presque toujours à l'initiation dans la création leclézienne. Ainsi, le sacré n'est que « le lieu d'une médiation du divin »[2], il « éveille en l'homme le sens d'une profondeur des choses qui le dépasse et l'englobe et dont la pénétration se fait moins par une excitation dionysiaque que par une tension intérieure, proche d'un cheminement initiatique »[3].

Conclusion du chapitre

Le paysage leclézien est habité par les forces cosmiques, qui agissent sans cesse sur le monde pour le rendre vivant. La personnification et l'anthropomorphisation du paysage sont liées à une pensée animiste. L'abondance des paysages de début et de fin du monde reflète un cycle de l'espace et du temps, qui s'associe à des mythes archaïques. Il existe une force surnaturelle dans le paysage qui apporte un sentiment de sacré aux personnages. Avec cette force indicible, les personnages sont souvent poussés vers la rêverie. Le paysage leclézien est non seulement vu par le corps, mais aussi imaginé et rêvé. Il faut ainsi exposer une autre façon de voir chez Le Clézio, à travers laquelle on va découvrir la vision onirique et la pensée romantique de l'écrivain.

[1] Rudolf Otto, *Le Sacré*, *op. cit.*, p. 88.
[2] Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, *op. cit.*, p. 12.
[3] *Ibid*., p. 78.

Chapitre 3

L'onirisme[1] du paysage :

le rêve, la rêverie et la méditation

Le paysage est en général d'une existence réelle, qui appartient à un espace et à un temps ; il est ce qu'on voit, ce qu'on écoute et ce qu'on touche, avec le corps vivant. Pourtant pour le personnage leclézien le paysage est non seulement vu et senti mais aussi rêvé et imaginé. Avec le « frémissement intérieur de l'âme », le regardant rassemble « toutes les puissances des sens et de la pensée »[2] pour entrer dans une rêverie.

Dans la création leclézienne, il ne manque pas de rêve ni de rêverie. Les personnages regardant un paysage se sentent quelquefois comme dans un rêve, le paysage devant eux devient ainsi un paysage du rêve : à la fois réel et irréel. Le narrateur propose dans *La Guerre* de « vivre comme on rêve, vice versa » (GU 21). Vivre et rêver, il faut les enchaîner. On se rappelle les mots de Montaigne : *nous veillons dormans, et veillans dormons* - c'est ce que font souvent les personnages lecléziens, qui regardent le paysage en rêvant et qui rêvent en regardant le paysage. La poétique du paysage leclézien s'associe ainsi en quelque sorte à une poétique onirique.

Il faut tout d'abord distinguer le rêve de la rêverie. Dans ce cas, la réflexion de Gaston Bachelard est remarquable pour nos études. Le rêve est lié au sommeil et à un état hypnotique, il appartient surtout à la nuit et à l'inconscience, tandis que la rêverie est liée au réveil et à un état lucide, elle pourrait avoir lieu à tout moment, même dans la journée. Cela veut dire que la rêverie est un acte conscient. Cette distinction implique les paysages différents présentés par le rêve et par la rêverie. Le paysage « comme dans un rêve » met l'accent sur l'irréalité et la déformation, tout en annonçant une hallucination. Au contraire, si un paysage conduit à une rêverie ou s'il est présenté par la rêverie, il est lié à une beauté et à une douceur, en impliquant une extase et une initiation. Dans la rêverie, l'homme peut atteindre tout paysage et reconstruire son rapport

[1] Jeana Jarlsbo, *Écriture et altérité dans trois romans de J.-M.G. Le Clézio: Désert, Onitsha, La Quarantaine*, Lunds, Université de Lunds, 2003, p. 117.

[2] Benjamin Constant, « Principes de politique », *Cours de politique constitutionnelle*, Paris, Guillaumin, 1872, p. 133.

avec le monde, puisque la rêverie poétique, étant « une rêverie cosmique » et « une ouverture à un monde beau, à des mondes beaux »[1], permet à l'homme de vivre sa confiance d'être au monde. Du rêve à la rêverie, de la vue à l'imaginaire, le paysage leclézien plonge les personnages dans un monde onirique et romantique.

1. Regarde, c'est *comme dans un rêve*…

Pour Le Clézio, le rêve joue un rôle très important dans son écriture mais aussi dans son existence. Il faut recourir aux rêves quand on écrit. L'écrivain l'a dit à Jean-Louis Ezine dans un entretien : « je crois que lorsqu'on écrit, on dispose, pour une bonne part, des réminiscences de ses rêves. »[2] Ainsi l'écriture devrait être une fiction à partir des rêves, elle devrait se lier davantage à l'imaginaire. Le rêve offre une voie favorable vers la réalité du monde. Le narrateur d'*Ourania* découvre que « la réalité est un secret […] c'est en rêvant qu'on est près du monde » (OU 13). C'est pour cette raison peut-être que l'écrivain lie souvent ce que les personnages voient à des rêves ou à des rêveries.

Le paysage est « une vérité onirique profonde »[3] pour Le Clézio. D'un côté un paysage pourrait amener le personnage dans un rêve. Dans ce cas, on voit un entrelacement entre le paysage réel et un paysage irréel. Cette atmosphère onirique souligne une étrangeté quand il s'agit du paysage urbain ; elle fait ressortir pourtant une beauté exceptionnelle et une extase quand il s'agit de la grande nature. De l'autre côté, le paysage est présenté quelquefois par le rêve, où le mythe, la légende et l'histoire se mélangent. Il se lie au désir des personnages, il pousse les personnages à la recherche d'un monde bienheureux. D'après l'écrivain, « ce qui compte, c'est le rêve qui précède le passage à l'acte. »[4] Cela rappelle le propos de Bachelard : « On rêve avant de contempler »[5]. Pour les personnages leclézіens, regarder et rêver vont de pair pour devenir un seul acte.

1.1. Regarder un paysage comme si on était dans un rêve

Les personnages leclézіens glissent facilement dans un rêve quand ils regardent le paysage. Pourtant il faut bien analyser ce sentiment d'être dans un rêve. L'atmosphère onirique pourrait indiquer une qualité positive et une qualité négative du paysage.

« Comme dans un rêve », cette impression surgit très souvent quand le personnage leclézien est

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 12.
[2] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 42.
[3] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves* : *Essai sur l'imagination de la matière* [1942], *op. cit.*, p. 6.
[4] Cristina Solé I Castells, « Couleurs et décors dans *Désert* de J.M.G. Le Clézio », in Elena Real et Dolores Jiménez (dir.), *J. M. G. Le Clézio: Actes du Colloque International*, *op. cit.*, p. 119.
[5] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*: *Essai sur l'imagination de la matière* [1942], *op. cit.*, p. 6.

devant un paysage urbain. Avec cette impression, le paysage familier et réel devient étrange et chimérique, il se déforme et s'obscurcit. Dans *La Guerre*, quand Bea traverse la ville, en regardant les immeubles, les magasins, les vitres, les rues, les carrefours, les aéroports, les voitures, la foule, elle pense que tout ce paysage guerrier du monde n'est qu' « un mauvais rêve » (GU 187). Il y a trop de choses, il y a « trop de beauté », « trop de douceur » (GU 187) et trop de forces dans ce paysage, tout « se passe comme dans un rêve » (GU 187). Quand elle regarde le paysage fluvial du carrefour, elle le considère aussi comme « dans le genre d'un rêve » (GU 211). Quand elle traverse la ville dans la voiture, elle est attirée par le paysage nocturne en dehors avec le chaos de lumières et de bruits, « comme si ç'avait été un rêve, un nouveau rêve, plus long que les autres, dont elle ne savait ni le commencement ni la fin » (GU 211). Toute l'impression onirique ici ne présente rien de charmant ni de tendre. Il concerne en effet la démesure, le tumulte et la déformation du paysage urbain. Si le paysage est comme dans un rêve pour Bea, c'est parce qu'il est difficile à comprendre, qu'il perd l'évidence de l'existence réelle. On voit une distance entre l'homme et le monde urbain. En d'autres termes, le paysage « comme dans un rêve » explique la confusion et la perplexité du personnage devant le paysage moderne

Chancelade connaît aussi cette expérience onirique. Le paysage de la ville nocturne lui semble « comme dans un rêve » (TA 188). On a déjà indiqué que c'est l'élévation et la nuit qui changent la figure normale de la ville. Ainsi, l'impression onirique souligne toujours la transformation et l'illusion du paysage urbain. Le jeune homme Hogan en fuite voit partout le paysage moderne, qui lui apparaît comme rêvé. L'obscurité et l'irréalité mettent en évidence la qualité négative du paysage urbain. En entendant tous les bruits et en apercevant toutes les lumières, Hogan sent que « plus rien n'est vrai », « TOUT EST JOUE » (LF 67) ; il se demande enfin : « Est-ce moi qui rêve tout ? » (LF 67) Cette interrogation reflète bien le trouble du personnage devant le paysage moderne de la ville. Il ne pourrait pas le comprendre, puisque tout est trop tumultueux et désordonné. Le paysage de New York semble terrible aux yeux de Hogan : « c'était étrange et familier, un spectacle connu qu'on avait oublié, un rêve, une fuite à l'envers. » (LF 192) En traversant les villes du monde, il pense qu'il traverse les rêves semblables, fantasmagoriques, étranges et intenses. Le refus du personnage devant la société moderne est éclatant. L'étrangeté du paysage correspond dans une grande mesure à l'aliénation du personnage. Au début du récit *Voyages de l'autre côté*, l'écrivain montre que la ville est justement produite par un rêve d'un monstre et que tout son paysage est aussi fabriqué par ce rêve. La ville moderne est « seulement un rêve », « que rêvait tranquillement l'animal lumineux aux dix bras écartés et flottants […] » (VAC 18). Le rêve d'un animal souligne la chimère du paysage urbain, qui se présente

fantastique et terrible. La vision féerique s'enchaîne avec une pensée de folie pour renforcer l'impression illusoire et étrange du paysage urbain.

Au début *des Géants*, le narrateur décrit une explosion du paysage urbain, avec tous les traits, les boucles et les nœuds. « C'est venu comme un rêve, ainsi, tout seul, et tout à coup on se réveille et on s'aperçoit que le rêve était vrai et que son histoire terrible signifiait quelque chose » (GE 16) La ville est née dans un rêve qui devient réel. L'assemblement des immeubles et des rues, l'intensité des lumières et des bruits, tout perd le mouvement naturel, désormais c'est le mouvement mécanique qui domine la terre. C'est un rêve terrible, ce qu'il signifie, c'est la destruction d'une vie harmonieuse avec la nature et avec le monde, c'est l'aliénation des habitants modernes. On se souvient du paysage sous-marin de Hyperpolis. En le contemplant Tranquillité se sent « comme dans un rêve » (GE 53), « comme dans les rêves » (GE 59). Tout est noyé par les bruits et les lumières, tout devient chaotique, tourbillonnant et brumeux, on ne pourrait plus distinguer le réel de l'irréel. Le paysage urbain perd toute qualité naturelle, il est trop artificiel et trop factice, il se déforme et se transfigure. L'atmosphère onirique du paysage urbain renforce son illisibilité et son incompréhensibilité pour faire ressortir l'inquiétude du regardant.

Le paysage « comme dans un rêve » met en relief l'étrangeté du paysage moderne, il explique aussi un état hypnotique des hommes modernes qui, enveloppés par le paysage urbain, semblent plongés dans un sommeil éternel et perdre la conscience de vivre. En d'autres termes, on dirait que le paysage urbain, rêve d'un animal inconnu, dévore les pensées et les idées des hommes, pour qu'ils deviennent des êtres mécaniques et aliénés. Voici le danger et la menace de la modernité.

1.2. Le paysage se présente par le rêve

La négation du paysage par le rêve change à partir des années 80. Dans *Désert*, *Le Chercheur d'or* et *Onitsha*, le paysage présente aussi une atmosphère onirique, pourtant c'est une atmosphère poétique et douce, qui se lie souvent à un mythe historique et à une légende mystérieuse.

Le récit de *Désert* commence par les hommes bleus qui apparaissent « comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume sable » (DES 7). La dune et la brume sable créent un monde plus ou moins lointain et étrange, dont le paysage se présente irréel. Les personnages sont nés de ce paysage onirique, ils y disparaissent. On y ressent le destin triste des hommes bleus. « Comme dans un rêve », cette expression implique ainsi une hallucination. Avec cela le paysage du désert qui s'enracine dans le rêve se montre aussi ambigu et flou. Le paysage onirique se lie à la couleur légendaire de l'histoire des hommes bleus, il renforce aussi

la couleur mélancolique de leur histoire. On voit cette intimité entre le paysage onirique et la légende dans *Onitsha*. L'auteur présente l'histoire du peuple Meroë par le rêve de Geoffroy, à travers lequel se dévoile un paysage magnifique du désert, du fleuve et du ciel du début du monde, qui contraste avec le paysage réel et présent devant les yeux de Fintan. Par le rêve, le narrateur efface la frontière entre l'histoire et la légende, entre le réel et le mythe, le présent et le passé, pour que tout s'unisse. La vue de Geoffroy dans le rêve et la vue de Fintan dans la vie réelle alternent et s'enchaînent. Ainsi, la narration devient très intense et résonante. Le rêve renforce le mystère du paysage fluvial. Grâce au rêve, tout devient possible, ainsi on y voit que « les fleuves se touchent dans le ciel » (O 163). Le paysage dans le rêve enrichit le paysage présent et réel. Une hallucination devient destinée. Si le narrateur présente le pays et le fleuve par le rêve, c'est parce qu'ils sont perdus pour jamais pour devenir des légendes. Le rêve offre un refuge à Geoffroy, qui se perd finalement dans le paysage onirique, « comme si la lumière de la légende brillait plus que le soleil visible » (O 84). Le rêve montre ainsi un refus de la réalité et une recherche du bonheur perdu. Même à la fin de sa vie, Geoffroy pense toujours au paysage dans le rêve : « il voit les rivages couverts de forêts sombres. Et tout à coup, au bord de la plage, les maisons de pisé, les temples. […] il y a des oiseaux qui s'envolent dans le ciel pâle de l'aube, des grues, des aigrettes, des canards. Le disque d'or du soleil apparaît tout d'un coup, il éclaire les temples […] »(O 248) Si le paysage onirique devient plus réel que le paysage vu, c'est parce qu'avec ce long rêve, il essaie de se débarrasser de l'ennui de la société occidentale et du tourbillon de l'Histoire, il cherche à comprendre le monde et à se comprendre. En revoyant le paysage mythique et légendaire, il essaie de trouver une patrie perdue et une nouvelle ressource de la vie. « Le rêve n'est pas seulement une recherche extérieure, il est aussi la quête de soi-même, de sa propre conscience […] un moyen de rencontrer l'autre partie de soi-même »[1]. En décrivant le paysage mystérieux dans le rêve qui contraste avec le paysage réel, l'auteur montre la douleur et la lutte au fond de Geoffroy. Le rêve adoucit ainsi la cruauté de la réalité tout en constituant une certaine utopie.

Le paysage dans le rêve fait ressortir la beauté et le charme du paysage à Onitsha, il donne une couleur onirique à tout le récit. Donnant un monde tout différent du monde réel, il représente un espace et un temps où tout va commencer et où tout est plein d'espoir. La virtualité du rêve implique une nouvelle possibilité de la vie, ainsi un paysage paisible, idyllique et heureux :

> […] il y a un grand fleuve, pareil au Nil, qui coule vers le sud. Sur ses rives s'étendent des forêts immenses, peuplées de bêtes féroces. Puis c'est le début des plaines fertiles, des savanes où errent les troupeaux de buffles, les éléphants […] des plages, des îles, des affluents innombrables, des roseaux où vivent les oiseaux et les crocodiles. (O 128)

[1] Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op.cit.*, p. 103, p. 104.

Seul le rêve peut effacer les poussières du temps pour représenter la fraîcheur du monde ; seul le rêve peut fabuler un paysage mythique et légendaire. A la fois fabuleux et illusoire, c'est cela le charme du rêve et le charme du paysage dans le rêve. Quand Fintan quitte Onitsha, il pense que tout son paysage n'a existé que « dans les rêves » (O 238). Avec la récurrence du mot rêve et du paysage onirique tout le récit d'*Onitsha* est imprégné d'un rythme lent et doux, c'est comme si on rêvait en lisant. N'est-ce pas que le titre « Onitsha » commence par *Oni*, comme « onirique » ? Le paysage onirique implique la fragilité et la fugacité du paysage réel. Onitsha est ravagé enfin par la guerre, il n'y a rien qui reste, il faut ainsi « refréner les rêves, les faire rentrer à l'intérieur du corps » (O 238). Le paysage du rêve ne pourrait se retenir sous le soleil visible, il devrait disparaître, pour qu'on fasse face à la réalité. C'est ainsi que le paysage du rêve ressemble aux mirages. Si beau qu'il soit, il conduit à une déception ou même à une destruction. Du paysage onirique et radieux au paysage réel et décevant, c'est un itinéraire très leclézien de l'expérience paysagère.

Le paysage de la ville entraîne un rêve, mais un mauvais rêve, qui exprime le visage horrible de la modernité, tandis que le paysage naturel du rêve dans *Désert* et *Onitsha* implique souvent une disparition et une hallucination. En un mot, le paysage du rêve se lie à quelque chose de négatif et de triste chez Le Clézio. Pourtant quand le rêve devient la rêverie, le paysage change, le sentiment change aussi. Comme Gaston Bachelard l'écrit, « la rêverie, si différente du rêve, qui, lui, est si souvent marqué des durs accents du masculin, nous est en effet apparue d'essence féminine. La rêverie menée dans la tranquillité de la journée, dans la paix du repos – la rêverie vraiment naturelle – est la puissance même de l'être au repos. »[1] Dans les œuvres leclézienes, le paysage de la rêverie, différent de celui du rêve, apporte souvent une tranquillité, une paix et un repos. Les personnages leclézien qui souffrent par le paysage du rêve sont guéris par le paysage de la rêverie.

2. Le paysage et la poétique de la rêverie

Les personnages lecléziens s'émerveillent souvent devant ce qu'ils voient. Il est vrai que pour Le Clézio « l'émerveillement est une rêverie instantanée »[2]. On se rappelle ce que Victor Hugo écrit : « on part, on s'arrête, on repart; rien ne gêne, rien ne retient. On va et on rêve devant soi. La marche berce la rêverie ; la rêverie voile la fatigue. La beauté du paysage cache la longueur du chemin. On ne voyage pas, on erre […] »[3] Les personnages leclézien, ne sont-ils pas des

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 17.
[2] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], *op. cit.*, p. 217.
[3] Victor Hugo, « Le Rhin », in *Œuvres complètes voyages*, Paris, Robert Laffont, 2002 (1987), p. 135.

errants ? En marchant et en regardant, ils vivent dans une rêverie, où le beau paysage vu se transforme. Quand on parle du paysage du rêve, on note surtout quelque chose de vide et de néant. Quand le rêve devient la rêverie, on voit un autre paysage. Le rêve est plutôt passif et inconscient, alors que la rêverie est plus active et consciente, elle est produite comme Gaston Bachelard le dit par « l'intentionnalité poétique »[1]. Dans la rêverie les sens sont réveillés. Le paysage de la rêverie est ainsi construit volontairement par l'intention de l'homme. Grâce à l'intentionnalité, l'âme humaine trouve l'ouverture conscientielle de toute vraie poétique du paysage. Autrement dit, la rêverie est liée à un « acte conscientiel » qui a « sa pleine positivité »[2]. Ainsi, on va découvrir un tropisme de la psyché de l'homme qui se plonge dans la rêverie. C'est justement « l'intervention possible de la conscience dans la rêverie » qui « apporte un signe décisif »[3] pour que la distinction entre le rêve et la rêverie soit tirée au clair. « Certaines rêveries poétiques sont des hypothèses de vies qui élargissent notre vie en nous mettant en confiance dans l'univers »[4]. Pour les personnages leclézians, la rêverie du paysage renforce leur désir de vivre, en apaisant leur inquiétude et leur mélancolie. Dans la rêverie du paysage, on ne voit que le beau, le calme et le repos. Dans ce cas, la rêverie offre une guérison psychique. C'est ce que Gaston Bachelard explique : « la rêverie illustre un repos de l'être » et « un bien-être »[5]. Le regardant devient un rêveur, qui entre avec la rêverie corps et âme « dans la substance du bonheur »[6]. C'est pourquoi la rêverie est récurrente dans la création de Le Clézio à partir des années 80, où le bonheur et la paix sont les trésors que les personnages cherchent sans cesse en traversant le paysage.

Marcel Raymond indique dans son œuvre sur le romantisme et la rêverie qu'il existe deux rêveries différentes : la rêverie « sensible » et la rêverie « fabulatrice »[7]. La rêverie sensible, c'est une rêverie qui « se développerait en accord avec le monde sensible, qui l'investirait et finirait par le *rêver* »[8]. Une telle rêverie est produite par l'interaction entre les sens humains et le monde qui s'attache souvent à un paysage naturel. Autrement dit, c'est le paysage perçu qui suscite la rêverie, il existe une intimité entre la perception et la rêverie. Quant à la rêverie fabulatrice, elle se déclenche et se développe « sans incitation périphérique », « le rêveur s'enferme en lui-même pour bâtir « des châteaux en Espagne » »[9]. L'homme s'éloigne du monde ambiant et il constitue la rêverie sans la perception réelle du monde. Cette rêverie

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 4.
[2] *Ibid.*, p. 5.
[3] *Ibid*., p. 10.
[4] *Ibid*., p. 8.
[5] *Ibid*., p. 11.
[6] *Idem.*
[7] Marcel Raymond, *Romantisme et rêverie*, Paris, José Corti, 1978, pp. 13-14.
[8] *Ibid*., p. 14.
[9] *Idem.*

s'approche de la « rêverie intérieure »[1] de Novalis. Ces deux rêveries alternent dans la création leclézienne. Il y a des fois où les personnages rêvent un *autre* paysage tout en regardant un paysage sensible ; il y a des fois où ils rêvent un paysage avec l'évocation du langage ou les réminiscences, tout au loin du paysage sensible.

2.1. Le paysage et la rêverie : une poétique des éléments et un regard conscient

Il faut tout d'abord parler de la rêverie « sensible » dans la création leclézienne. Les personnages lecléziens ont une tendance à tomber dans la rêverie. Un son, une couleur, une odeur, tout cela peut les pousser vers la rêverie. La contemplation du paysage va conduire le personnage dans une rêverie qui transforme en même temps le paysage vu. Comme chez Proust il y a des souvenirs volontaires, il y a des rêveries volontaires chez Le Clézio, qui sont liées étroitement aux éléments naturels, au désir de voir et à la mémoire obsédante des personnages. « Pour rêver profondément, il faut rêver avec des matières, non des objets. »[2] Le Clézio suit ce propos de Gaston Bachelard. Ses personnages rêvent souvent avec des matières et des éléments naturels, qui ont une puissance d'intégration onirique. La vue du désert, celle d'en haut de la colline et celle de l'océan créent facilement des rêveries, puisqu'elles sont dominées par les éléments violents de la nature. La brûlure du soleil et la violence du vent changent la perception et stimulent la sensation des personnages, qui tombent peu à peu dans un état hypnotique mais très conscient. Ce qu'ils voient se transforme : le paysage vu deviendrait un paysage plutôt magique même irréel. Les personnages vont se sentir dans un autre monde et dans un autre temps.

La force des éléments naturels a été déjà analysée dans nos études. Elle est essentielle pour ouvrir la porte de la rêverie quand les personnages contemplent le paysage. Il faut se plonger totalement dans la force des éléments pour s'oublier et pour s'anéantir. « L'ouverture aux éléments […] c'est […] le point de départ des rêves, de ce qui pèse le plus dans l'existence. »[3] Quand on s'ouvre aux éléments, on communique avec le monde pour s'unir au monde. On se débarrasse du corps et on dépasse la vue normale. C'est l'expérience de Lalla sur le plateau de pierres, où « la lumière est éblouissante, le vent froid coupe les lèvres et met des larmes dans les yeux » (DES 88). C'est aussi l'expérience d'Alexis sur le navire au milieu de la mer, où il n'y a que le ciel, la lumière, le vent et l'eau. « La lumière qui se réverbère sur le miroir de la mer me fascine, me plonge dans un état de rêverie » (CO 153). La pureté et la violence des

[1] *Idem.*
[2] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves* : *Essai sur l'imagination de la matière* [1942], *op. cit.*, p. 33.
[3] Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op.cit.*, p. 4.

éléments créent la rêverie, où le paysage du Boucan réapparaît dans le paysage de la grande mer. C'est aussi l'expérience de Maou et Fintan sur le navire vers Onitsha : l'éblouissement des lumières, l'ardeur du vent et le tumulte des vagues, les poussent sans cesse vers un monde onirique.

En parlant de la force des éléments naturels, on note aussi une intimité entre l'immensité du paysage et la rêverie. « L'immensité est un des caractères dynamique de la rêverie tranquille »[1]. Les lieux dominés par les éléments s'attachent souvent à des paysages immenses, comme le paysage du désert et de la mer. On a déjà indiqué dans la première partie le *topos* de la vue dominante dans le paysage leclézien. L'immensité du paysage représente une aspiration à l'infini et à la liberté, elle est aussi « une catégorie philosophique de la rêverie »[2], puisque « la rêverie contemple la grandeur »[3]. La contemplation de la grandeur détermine une sensation spéciale et un sentiment extatique, elle met le regardant en dehors du monde réel pour le jeter dans un autre monde, dont le paysage dépasse souvent la vue humaine. Dans la rêverie, Lalla peut regarder un paysage jusqu'à l'horizon et jusqu'au bout du monde, Raphaël peut regarder l'autre côté du ciel étoilé. Le paysage de la rêverie devient ainsi plus ou moins magique.

En plus du contact intense avec les éléments, il faut aussi un regard très conscient, pour qu'on pénètre le paysage vu et arrive à un paysage onirique. La rêverie est « une réponse satisfaisante à l'appel des sens »[4]. En d'autres termes, la rêverie est produite souvent par la perception avide. Du perceptif à la rêverie, le paysage emmène le personnage d'une détente physique à un épanouissement de l'être au sein du monde. On a déjà parlé du désir violent de voir et de percevoir des personnages lecléziens[5]. Ainsi, la vue est changée. Il faut surtout souligner le désir de percevoir ou la violence de la perception, qui représente une conscience des personnages. Cette force contemplative détermine la reconstruction de la vue, soit la transformation du paysage vu en paysage rêvé. Alexis plongé dans la nuit du Boucan ne fait que regarder, écouter et « rêver » (CO 14). Quand il fait son premier voyage sur la mer, en regardant le ciel bleu, la mer éblouissante, le lagon clair, il se dit : « je suis ici dans un rêve tiède, plein de lumière » (CO 52). Le regard désirant exprime ainsi une volonté et une conscience violentes, qui sont décisives pour créer un paysage de la rêverie. On voit cette force de la perception en Lalla, qui regarde « de toutes ses forces, jusqu'à ce que son cœur batte à grands coups sourds dans sa gorge et dans ses temps, jusqu'à ce qu'un voile rouge couvre le ciel, qu'elle entende dans ses oreilles les voix inconnues qui parlent et qui marmonnent toutes

[1] *Idem.*
[2] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], *op. cit.*, p. 168.
[3] *Idem.*
[4] Robert J. Morrissey, *La Rêverie jusqu'à Rousseau : recherches sur un topos littéraire*, Kentucky, Lexington, 1984, p. 112.
[5] Voir la première partie chapitre 4

ensemble »(DES 88). Avec une telle passion de regarder, la vue de Lalla est transfigurée, elle se déforme pour devenir un paysage de la rêverie. En ce sens, la sensibilité et la sensualité des personnages lecléziens décident de leur perception rêveuse.

Le désir et la force du regard s'enchaînent avec la force des éléments, pour que se produise une rêverie. Du monde réel et vu au monde invisible et rêvé, il existe en effet «une pente insensible »[1]. Hugo décrit merveilleusement cette pente vers la rêverie dans son poème : «La spirale est profonde, et quand on y descend, / Sans cesse se prolonge et va s'élargissant, / Et pour avoir touché quelque / énigme fatale, / De ce voyage obscur souvent on revient pâle ! »[2]. Quand on entre dans une rêverie, c'est comme si on montait une spirale. C'est un voyage de l'ascension et un voyage du vol. C'est ainsi que la rêverie se lie souvent à une extase et à une ivresse, puisque l'ascension et le vol s'attachent bien à un état extatique. Lalla sur le plateau, souffrant de la violence des éléments et contemplant le paysage, sent le ciel et la terre dissoudre comme des poussières. Elle s'envole en restant immobile. Quand elle y revient, elle est «très fatiguée »(DES 92), «comme si elle revenait d'un long voyage »(DES 92). Ainsi, il saute aux yeux que la jeune fille est entrée dans une rêverie, où elle rencontre des paysages merveilleux et elle obtient un enchantement.

Quand on entre dans une rêverie, le paysage vu se transforme, il devient de plus en plus irréel. Cette irréalité n'est pas terrible mais merveilleuse. Devant Lalla enivrée, « apparaissent les choses belles et mystérieuses »(DES 91). Si les éléments naturels se présentent comme une force extérieure, le désir de voir est une force intérieure. «La rêverie est un univers en émanation, un souffle odorant qui sort des choses par l'intermédiaire d'un rêveur. »[3] La rêverie résulte ainsi d'une intimité entre l'homme et le paysage perçu. Elle est accompagnée aussi par une extase du corps qui conduirait à une ivresse de l'âme : « c'est difficile à comprendre, parce que c'est un peu comme dans un rêve […] comme si elle était entrée dans le monde qui est de l'autre côté du regard de l'homme bleu. »(DES 90) Cette impression implique un changement de la vue de Lalla mais aussi de son existence. Elle devient un Autre et elle voit désormais par les yeux de l'Autre. Le paysage réel devient miraculeux et magnifique. «Elle voit l'étendue de sable couleur d'or et de soufre, immense, pareille à la mer, aux grandes vagues immobiles. Sur cette étendue de sable, il n'y a personne, pas un arbre, pas un herbe, rien que les ombres des dunes qui s'allongent, qui se touchent, qui font des lacs au crépuscule. »(DES 91) La couleur des sables et les lumières du crépuscule donnent une impression fabuleuse. Le moment

[1] Victor Hugo, «La pente de la rêverie », *Les Feuilles d'automne*, in *Œuvres poétiques I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 2001(1964), p. 770.
[2] *Idem.*
[3] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves* : *Essai sur l'imagination de la matière* [1942], *op. cit.*, p. 11.

crépusculaire où la vie diurne et la vie nocturne se mélangent renforce l'atmosphère onirique. La brume et la poussière des lumières s'associent aussi à une telle atmosphère. « Dans le ciel, il n'y a pas de fin. Rien que la brume sèche qui ondoie près de l'horizon, en brisant des reflets, en dansant comme des herbes de lumière – et la poussière ocre et rose qui vibre dans le vent froid, qui monte vers le centre du ciel. »(DES 91) Le vide et le silence font ressortir le mystère de la vue, qui implique un autre monde que le désert. La rêverie est présentée surtout à travers la métamorphose : le désert devient une mer, les sables deviennent les vagues, les ombres des dunes deviennent les lacs. Le regard de Lalla peut désormais atteindre tous les coins du monde, il parcourt tout le paysage à sa guise. « Le paysage onirique n'est pas un cadre qui se remplit d'impression, c'est une matière qui foisonne. »[1] Le paysage dans la rêverie de Lalla enchaîne le réel et l'irréel. « Les dunes bougent sous son regard, lentement, écartant leurs doigts de sable. Il y a des ruisseaux d'or qui coulent sur place, au fond des vallées torrides. Il y a des vaguelettes dures, cuites par la chaleur terrible du soleil, et de grandes plages blanches à la courbe parfaite, immobiles devant la mer de sable rouge. »(DES 91) La vue de Lalla est beaucoup élargie, elle dépasse clairement la vue normale de l'homme. C'est ainsi qu'on ressent une certaine rêverie. La description continue la métaphore de la mer. Le paysage désertique devient un paysage océanique, fantastique et chimérique. Cette transfiguration implique un état onirique de la fille. La couleur (or, rouge) et la forme agitée donnent à voir quelque chose de fabuleux. La vue et l'imagination fusionnent en effet. L'exaltation du protagoniste renforce le merveilleux de ce paysage de la rêverie ou de cette rêverie du paysage. « C'est comme si elle était à la fois ici, puis plus loin, là où son regard se pose au hasard, puis ailleurs encore, tout près de la limite entre la terre et le ciel. »(DES 91) La décorporation explicite un état onirique. Le personnage ressent même un échange de regards entre elle et le monde. La lumière devient le regard d'Es Ser, qui la pénètre comme son propre regard pénètre le monde. Ainsi, la rêverie de Lalla devient une rêverie cosmique, où « le monde est corps humain, regard humain, souffle humain, voix humaine »[2]. La jeune fille est livrée au monde, elle est intégrée au cosmos, elle est mue de son mouvement et vit de sa vie. Elle est sortie de la vie commune, ses idées sont changées, ses sensations sont inconnues. « Tout cela est étrange et lointain, et pourtant cela semble familier. » (DES 91) Le monde est défiguré.

Différente du rêve, où l'homme perd la conscience et ferme les sens, la rêverie demande une conscience claire. « Tous les sens s'éveillent et s'harmonisent dans la rêverie poétique. »[3] C'est la conscience qui enregistre un paysage polyphonique et onirique. Lalla reste toujours très

[1] *Ibid*., p. 6.
[2] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 161.
[3] *Ibid*., p. 6.

consciente quand elle entre dans la rêverie, elle voit toujours, elle écoute toujours, elle sent toujours, elle pense toujours. Cette lucidité de la conscience présente la valeur de la rêverie. Plus précisément, Lalla voit ou crée ce qu'elle veut voir. La vue devient une vision qui la fait accéder à un niveau supérieur de réalité. Cette volonté rend la rêverie précieuse. A travers ce paysage dans la rêverie, on voit « une irruption du sentiment intime »[1] de la jeune fille, non seulement sa solitude, sa mélancolie mais aussi sa force d'esprit. En quelques instants, elle oublie la douleur et la tristesse de la vie, elle s'oublie dans la rêverie du paysage. « Dans la rêverie, état liminal de la conscience éveillée, les rapports entre la pensée et les sensations, entre l'esprit et le corps, entre l'intérieur et l'extérieur, seraient des plus étroits. »[2] On voit bien que la rêverie crée une expansion de l'être aussi qu'une expansion du paysage. Le personnage se débarrasse de la contrainte et de l'inquiétude de la vie pour entrer et se reposer dans un monde intime.

Le paysage évoque la rêverie, tandis que la rêverie transforme le paysage. Le paysage de la rêverie n'est pas vu par les yeux. Lalla contemplant le paysage sur le plateau, « les yeux fermés » (DES 190). Dans la rêverie de Lalla, en plus de la violence des éléments et du désir de la perception, les souvenirs jouent aussi un rôle important et ils peuvent aussi ouvrir la porte vers la rêverie, en faisant apparaître un paysage disparu.

2.2. Les souvenirs et le paysage de la rêverie

Différent de la rêverie « sensible » qui s'attache étroitement à la perception réelle, la rêverie « fabulatrice » est produite souvent en absence du paysage réel. Le personnage leclézien constitue cette rêverie soit avec l'évocation des mots soit avec les souvenirs ou les réminiscences. « Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve. »[3] Cela exprime bien une caractéristique du paysage leclézien dans les œuvres dernières, où le paysage est rêvé avant d'être regardé et le paysage est constitué d'abord par une rêverie avant qu'il soit vu dans un voyage. La lecture et la parole offrent une voie vers la rêverie. Avant d'aller à la ville blanche, Lalla rêve déjà son beau paysage en écoutant Naman ; avant d'aller à Onitsha, Maou et Fintan rêvent déjà le paysage immense et sauvage en lisant les lettres de Geoffroy ; avant d'aller à l'île maternelle, Léon et Jean rêvent déjà le paysage édénique et joyeux en écoutant les histoires de la famille. Tous ces personnages constituent un paysage de la rêverie avec l'imaginaire des mots. On va étudier cette relation entre le paysage et la poétique du

[1] *Idem.*
[2] *Ibid*., p. 111.
[3] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves* : *Essai sur l'imagination de la matière* [1942], *op. cit.*, p. 6.

langage dans la troisième partie. Ce qui est remarquable, c'est que la parole est souvent façonnée par une contamination du rêve et du souvenir. La mémoire est une impulsion importante pour transformer un paysage réel mais disparu en un paysage de la rêverie. Le pays et le paysage remémorés ne sont pas simplement un passé de la perception, ils deviennent des images de la rêverie. On rêve peut-être pour revivre la beauté et le bonheur du passé. La rêverie de Lalla, celle d'Alexis et celle de Fintan, qui se lient bien sûr étroitement à la poétique des éléments et à la perception avide, ont aussi un rapport intime avec les souvenirs. Leur expérience onirique du paysage est liée à la fois à la rêverie sensible et la rêverie fabulatrice. L'histoire des hommes bleus et la mémoire pour la mère occupent une place importante dans la rêverie de Lalla ; les souvenirs du Boucan pour Alexis et les souvenirs de l'enfance pour Fintan, ils font aussi partie de la rêverie du paysage. Ainsi la poétique du paysage de la rêverie s'attache bien à une poétique des réminiscences.

Lalla sur le plateau est hantée toujours par les souvenirs. Le désir de revoir le passé fonctionne avec la force des éléments pour lui apporter enfin un paysage de la rêverie. C'est un paysage qui est lié à l'histoire et au mythe du désert. On se rappelle dans la rêverie de Lalla la ville et le palais d'où sortent des troupes de guerriers, on se rappelle le grand champ de pierres rouges et de poussière avec un arbre sec et un serpent. Tous les deux appartiennent au « souvenir d'une autre mémoire » (DES 92), l'un concerne la légende des hommes bleus, l'autre concerne les souvenirs de la mère. Les souvenirs fonctionnent avec la force de la nature et la force du désir pour emmener la petite fille dans la rêverie du paysage.

C'est en s'éloignant du désert que la jeune fille s'appuie davantage sur ses souvenirs pour créer des rêveries imprégnées de paysage désertique. Le paysage est absent, pourtant les souvenirs le déclenchent pour constituer une rêverie. Quand Lalla est étouffée par le paysage de Marseille, les souvenirs du désert l'obsèdent sans cesse. Le ciel, le soleil, le vent, les dunes et la mer dans sa mémoire ouvrent la porte des rêveries pour redonner un paysage ancien et mythique. Dans la chambre à Marseille, Lalla se souvient en fermant les yeux et respirant profondément. Peu à peu, surgit la belle nuit du désert : elle est « peuplée d'étoiles, froide, silencieuse, solitaire » (DES 302), avec « la terre sans limite » et « l'étendue des dunes immobiles » (DES 302). Il y a « une onde de bonheur étrange, de chaleur et de lumière », qui unit la jeune fille « à la beauté du désert » (DES 302). Lalla dépasse la prison de la ville, elle revient au pays rêvé. La rêverie provient des souvenirs, qui, d'après Gaston Bachelard, « prennent du moins la paix de la mélancolie »[1] et donnent un repos au personnage. Portant les souvenirs du désert, Lalla peut marcher en rêvant, elle arrive à se libérer à tout moment. La grande ville se dissout et s'évapore

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 13.

dans sa rêverie, pour que le paysage du désert revienne sans cesse. C'est un paysage tout autre, avec « la blancheur éternelle des pierres et du sable, les éclats coupants comme le silex, les étoiles »(DES 309). Le paysage urbain est changé, il est constitué maintenant par « les mirages, les dômes, les tours, les minarets, et les caravanes »(DES 309). Le paysage lumineux du désert s'oppose totalement au paysage sombre de la ville. Ce contraste représente aussi le contraste entre la vie au désert et la vie en ville, entre la rêverie et la réalité. Quand Lalla danse, ses souvenirs deviennent plus violents et plus éclatants, ils rapportent à la ville morne le paysage du désert avec « la lumière », « non pas la lumière dure et froide des spots, mais la belle lumière du soleil, quand la terre, les rochers et même le ciel sont blancs »(DES 334). Lalla atteint un autre monde et un autre paysage : « il n'y a plus ces villes sans espoir, ces villes d'abîmes, ces villes de mendiants et de prostituées, où les rues sont des pièges, où les maisons sont des tombes »(DES 334), elle retourne au désert : « il y a une étendue vivante de sable et de sel, et les vagues des dunes. C'est comme autrefois, au bout du sentier à chèvres, là où tout semblait s'arrêter, comme si on était au bout de la terre, au pied du ciel, au seuil du vent. »(DES 334) La marche et la danse, deux activités physiques et corporelles, sont favorables à la production d'une extase, liée à la force des souvenirs. Ce que voit la jeune fille, c'est justement une réapparition du paysage d'un ailleurs et d'un autre temps. C'est un paysage imaginaire, onirique et fabuleux, qui se sépare totalement avec la vue présente. On voit ainsi « une sorte de stabilité, de tranquillité », qui appartient à la rêverie cosmique, qui place la jeune fille « dans un *monde* et non pas dans une *société*» et qui l'aide à « échapper au temps »[1]. Le *« monde »* se forme dans le sens heideggérien ; se constituent enfin un habitat poétique et une relation intime entre l'homme et l'univers. Le fil du temps en ville, qui s'attache souvent à la douleur, ne signifie rien maintenant pour Lalla, puisqu'elle habite toujours le désert et qu'elle est toujours enveloppée par le paysage de lumière et de vent. La rêverie élargit la profondeur du paysage, elle donne un refuge au personnage, elle rétablit l'intimité entre l'homme et le monde.

Dans le cas de Lalla, les souvenirs privilégient avec la sensibilité et la sensualité l'arrivée de la rêverie, qui transfigure le paysage vu ou le chasse totalement. Quelquefois, les réminiscences fusionnent le paysage de la rêverie et le paysage vu. Alexis sur le navire connaît une telle expérience onirique. Pressé par une solitude dépaysante, il sent que « les souvenirs eux-mêmes s'établissent en tableaux »[2] pour agir sur la vue présente. Ainsi, le paysage du Boucan dans les souvenirs se superpose avec le paysage pur de la mer devant les yeux pour reconstruire un paysage de la rêverie. « Tandis que le jour s'efface peu à peu, je me laisse encore une fois aller

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*

à la rêverie. » (CO 153) Le pays perdu, le paysage devant les yeux et le pays attendu se confondent pour devenir un même paysage de la rêverie, qui apaise l'inquiétude du protagoniste, en lui donnant une joie, une tranquillité et un espoir. Encore une fois, la rêverie cosmique crée un *monde* pour le personnage, qui peut se reposer finalement.

Pour Lalla et Alexis, les souvenirs fonctionnent plutôt avec leur vue réelle, ils *rapportent* plutôt un paysage absent, lointain ou disparu. Dans leur expérience, les souvenirs sont toujours liés dans une certaine mesure à la perception. Mais il y a des cas où le personnage leclézien est totalement à l'écart du paysage. Par exemple, il s'installe dans une chambre, qui ferme absolument le paysage en dehors. À cette condition, la force des souvenirs l'emporte tout à fait sur la force de la perception pour devenir une volonté violente. Elle reconstruit sans cesse le déjà-vu disparu qui devient finalement une rêverie. Les souvenirs sont en particulier favorables à créer une rêverie du paysage nostalgique. C'est le cas de la grand-tante Catherine dans *Révolutions*, qui se replie toujours dans la chambre de *La Kataviva*, loin de tout paysage. Pourtant on voit surgir le paysage de *Rozilis* dans cette chambre enclose, à travers les souvenirs de Catherine. On ne peut pas s'empêcher d'entrevoir une atmosphère onirique à travers les signes insaisissables tels le son, l'odeur et la lumière. La même formule « autrefois, à Rozilis »[1], récurrente comme un refrain ou une berceuse, nous fait glisser vers un sommeil réveillé, où apparaît le paysage paradisiaque. La chambre devient une petite île comme l'île Maurice, qui flotte sur une mer onirique.

La rêverie du paysage de l'île perdue s'attache à l'atmosphère onirique de la chambre de *La Kataviva*, créée par la voix de Catherine, le goût du thé et la lumière du crépuscule. La chambre qui « se remplit de sons, de couleurs, de mouvements » (R 26) transforme l'espace physique pour le rendre onirique. La voix magique de Catherine fait vivre les souvenirs qui recréé le paysage du passé, en transformant le réel en imaginaire. En écoutant cette voix, Jean s'échappe du réel pour entrer dans un autre pays, où il voit le jardin grand comme le monde, le ravin infini des rivières, les champs de cannes à perte de vue... On dirait que le protagoniste entre justement dans une rêverie du paysage.

En plus de la voix magique, la posture de la grand-tante n'est pas moins importante. Sa posture rappelle un état hypnotique, où la conscience ne se perd pas néanmoins. « Du fond de son enveloppe de vieille femme usée et ridée, montait un nuage frais, une vapeur malléable, invisible et drôle […] » (R 29). Ce portrait rêveur implique que le paysage est reconstitué avec

[1] J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003. « Autrefois, à *Rozilis*, quand j'avais ton âge […] » (p. 23.), « autrefois, du temps de *Rozilis* […] » (p. 26.), « autrefois, à *Rozilis* […] » (p. 31.)

volonté et qu'il n'est plus un paysage réel. Le narrateur met l'accent sur cette posture rêveuse de Catherine, qui tient « ses mains posées sur ses genoux, le dos très droit, la tête un peu tournée vers la gauche, comme tous ceux qui vivent d'imaginer » (R 26). On y voit une concentration, un désir et une passion. La rêverie est ainsi imaginaire. Parler, c'est rêver. En parlant, Catherine « s'arrête un long moment, pour rêver » (R 118), « sa tête restait bien droite, les traits indistincts à cause du contre-jour, avec cette expression de vertige du regard tourné vers l'intérieur » (R 166), « comme si elle voyait quelque chose, dans cet autre monde où la vie était plus belle, plus forte. » (R 171) La grand-tante ne *voit* plus avec les yeux le paysage de *Rozilis*, elle le voit avec les yeux intérieurs, elle le rêve, elle l'imagine. Elle n'est plus dans la chambre, elle est au loin, dans un monde tout autre et tout différent. La posture de la grand-tante transforme toute la scène de paroles en un rite serein, elle plonge la chambre dans une atmosphère onirique. C'est « une posture hiératique mais familiale » (R 108), qui maintient le personnage « dans son monde disparu » (R 108) et qui « rend la vie à *Rozilis* » (R 112). Les souvenirs de Catherine sont dynamiques, ils sont capables de revivre le paysage du passé, sans perdant aucune couleur ni aucun bruit. En écoutant la voix et en voyant la posture de la grand-tante, Jean « se laisse glisser dans la rêverie » (R 57) pour obtenir une révélation fixe et durable dans le flux du temps. Loin du pays natal et du temps primordial, les personnages voient clairement un paysage originel reconstruit par les réminiscences.

Dans la rêverie suscitée par les souvenirs, le paysage disparu revient, il est « plus vrai que le réel », il a « la substance de l'éternité » (R 31). « C'était irréel » (R 115), pourtant c'est éternel. On écoute un rêveur et on voyage avec ce rêveur pour arriver à un monde « de l'autre côté de la mer, de l'autre côté du temps » (R 118). Comme Lalla rêvant retourne au temps des hommes bleus, comme Alexis rêvant retourne au pays du Boucan, Catherine et Jean retournent aussi à leur pays natal. Avec la rêverie, Catherine pourrait vivre toujours dans le pays perdu, en oubliant la brutalité de la vie, tandis que Jean pourrait « oublier la réalité, le bruit, la violence de la rue » (R 118), soit la cruauté de l'histoire, le trouble de la jeunesse et la confusion de l'identité. Le paysage de la rêverie reformulé par les souvenirs leur fait habiter un monde, en leur donnant une impression d' « un chez soi dans l'univers imaginé », d' « un chez soi en expansion »[1]. Les souvenirs effacent la frontière de l'espace et du temps. « On est toujours là, au dernier étage de l'immeuble et, en même temps, on est là-bas, dans le grand jardin d'ébène, au milieu des plantes, dans les allées bordées d'eucalyptus, près de la plantation de palmistes. » (R 165) On se rappelle la même décorporation de Lalla et d'Alexis. Cela constitue la magie de la rêverie. Grâce aux souvenirs, le paysage de Rozilis va rester pour toujours jusqu'à la fin du monde ; il devient

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], *op. cit.*, p. 152.

aussi plus beau et plus reposant pour fabriquer un refuge de l'âme errante.

Chez Le Clézio comme chez le romantisme, la rêverie est liée étroitement à un monde sensible, à un paysage naturel et à une mémoire profonde. La rêverie, c'est « une manière de subir, de dénoncer et de surmonter une aliénation imposée par la société » ; « en tant que recueillement en soi », la rêverie constitue « un état d'insularité protectrice », « étant absence au monde », elle devient « un lieu d'évasion »[1]. Quand on entre dans la rêverie, on ne voit plus avec les yeux, on voit plutôt en fermant les yeux. Cela dit, l'écrivain offre en effet une autre façon de voir, qui consiste à contempler et à méditer.

3. Une autre voie vers le paysage : l'expérience méditative

Pour la rêverie du paysage ou le paysage de la rêverie, on ne *voit* pas avec les yeux, mais on *imagine*. Il s'agit d'une autre façon de voir : la méditation. Il existe une relation intime entre la rêverie et la méditation. La méditation conduit souvent le personnage à la rêverie. On voit leur enchaînement dans l'expérience de Lalla et de Catherine. « Contempler, c'est créer, mystère de la création passive, sensation »[2]. Méditer, c'est rêver consciemment et volontairement.

3.1. Voir *autrement*

Si « l'être méditant est d'abord l'être rêvant »[3], la méditation est naturellement liée à la rêverie. Il existe une posture de la méditation. On se rappelle la posture de Catherine quand elle raconte la Rozilis. Elle tient souvent son corps droit et sa tête tournée de côté, avec une « expression de vertige du regard tourné vers l'intérieur » (R 166). C'est vraiment une posture rêveuse, qui est pourtant attachée à un certain état méditatif. « Un regard tourné vers l'intérieur » ou « un regard de l'intérieur », ce n'est pas un regard normal. Il s'agit d'un regard à l'inverse, qui exprime une « vue *perçante* » ou une « vue *pénétrante* »[4]. Ce regard appartient spécialement à la méditation, qui s'approche d'une contemplation pure. Il implique aussi qu'on ne voit pas avec les yeux. « Le geste de fermer les yeux devient symbolique de la contemplation pure, par le biais de laquelle on dépasse les perceptions matérielles des objets et des espaces du vécu afin de s'ouvrir vers l'au-delà, univers des essences. »[5] La méditation dépasse en effet la perception normale : « contempler les choses, / c'est finir par ne plus les voir »[6]. Avec la contemplation pure, les yeux

[1] Robert J. Morrissey, *La Rêverie jusqu'à Rousseau : recherches sur un topos littéraire*, *op. cit.*, p. 152.
[2] Adina Valint-Babos, « Le rituel de *La Kataviva* dans *Révolutions* », *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 1, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (coords.), « À propos de Nice », Paris, Complicités, 2008, p. 117.
[3] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], *op. cit.*, p. 216.
[4] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* [1964], *op. cit.*, p. 14.
[5] Adina Valint-Babos, « Le rituel de *La Kataviva* dans *Révolutions* », *op. cit.*, p. 117.
[6] Victor Hugo, « Magnitudo parvi », *Les Contemplations*, in *Œuvres poétiques II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986 (1967). p. 631.

intérieurs ouvrent des trappes intérieures du monde. Regarder devient une activité poétique, qui, à force de concentration, devient une méditation intérieure. Quand on médite, « le pouvoir des yeux a disparu » (M 12), « les yeux ne servent pas. Ils ne sont pas faits pour voir » (M 22). Plus précisément, les yeux deviennent indépendants et ils disposent d'une volonté propre. Pareils aux lumières, ils « traversent » (M 19) le paysage sur la terre, « rien ne les arrête » (M 20). Dans ce cas, « on glisse, et en même temps on est immobile » (M 17). Pour le méditateur, l'œil est « le projecteur d'une force humaine », il offre « une puissance éclairante subjective » qui peut « hausser les lumières du monde » ; c'est ainsi que la méditation crée « une rêverie du regard vif, une rêverie qui s'anime dans un orgueil de voir, de voir clair, de voir bien […] ».[1] Dans la méditation, l'œil n'est plus simplement le centre d'une perspective géométrique, il devient une activité.

En plus de l'activité du regard, il faut aussi un éparpillement du corps, soit une montée et une descente. La montée ou l'ascension explique un dépassement de la condition humaine et un excès de la « spiritualisation », qui créent souvent un état extatique où la perception et le sentiment normaux seront changés. Quant à la descente, elle exprime un retour à la vie normale et terrestre.

Naja Naja sait bien cette façon de voir pour arriver à tous les pays magiques. Elle « aspire et exhale la fumée » pour la devenir et elle monte dans le pays de la fumée. Elle s'étend longtemps sur un bloc de béton pour que son corps « flotte dans l'air », « monte lentement à travers la brume » et « arrive jusqu'au soleil. » (VAC 52) L'ascension du cops matériel implique un état libre du corps et une union avec le monde, elle se lie aussi à une élévation du soi spirituel. Le rêve ascensionnel résonne avec une descente qui indique la fin de la méditation. Ayant vu le « paysage gris aux collines douces et aux fleuves lents » dans le pays de fumée, Naja Naja se laisse tomber sur le cendrier ; ayant vu le paysage en flamme du soleil, elle commence sa chute en direction de la terre, c'est « comme après un long sommeil » (VAC 57). De l'ascension à la descente, l'état hypnotique de l'homme et la qualité propre du paysage mettent en évidence une rêverie du paysage, qui dépasse toute la réalité.

Pour réaliser l'ascension du corps, il est besoin d'une concentration qui se réalise par une série de mouvements. D'abord se vider, puis se concentrer intensément, puis respirer tout doucement, peu à peu, on va se répandre dans l'espace. Se vider, cela veut dire oublier tout : surtout l'intelligence, le savoir et le langage. Il faut ouvrir tous les sens du corps, comme ouvrir tous les pores de la peau pour laisser entrer l'air, comme ouvrir tous les soupiraux d'une maison pour laisser entrer le vent. En parlant des voyages de Naja Naja, l'auteur dit qu'« il ne faut rien avoir,

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 157.

il faut faire le vide dans ta tête, le vide dans ton corps »(VAC 33). Un vide dans le sens matériel et un vide dans le sens spirituel demandent en fait une « ouverture à tous les possibles »[1]. Autrement dit, il faut communiquer l'extérieur et l'intérieur, le dehors et le dedans. On voit un certain zénisme de Le Clézio. Etre vide, cela veut dire « arrêter la route des désirs »(IT 130). C'est en effet un vide plein et un être du non-être. Il s'agit de l'effacement de l'opposition entre le sujet et l'objet. Quand le corps et l'esprit s'ouvrent, il faut regarder, écouter, goûter et sentir ardemment et violemment. Ce désir et cette passion des sens pourraient engourdir le corps. Avec l'engourdissement, l'homme va pénétrer le monde, en faire partie et s'unir enfin avec lui. En plus de l'ouverture du corps, il faut aussi une respiration rythmique. La méditation leclézienne se rapproche de la méditation yogique, qui oppose « le ralentissement rythmique de la respiration » à « la respiration agitée et arythmique d'un homme vivant dans le monde »[2] et qui rêve même d' « aboutir à la rétention totale du souffle »[3]. Respirer doucement de façon rythmique, c'est aussi coïncider avec le monde. Dans la méditation, regarder et respirer, c'est un même acte. Naja Naja, pour devenir un oiseau ou un avion qui pourrait embrasser tout le paysage, « marche longtemps, longtemps », elle « respire très doucement », elle « calme les battements de son cœur », « puis le vent apparaît, […] et Naja Naja sent qu'elle commence déjà à se soulever de terre » (VAC 119) En ajustant la respiration, le personnage saisit la vie rythmique du monde, il partage cette vie pour fusionner avec ce monde. Dans *L'Inconnu sur la terre*, l'auteur décrit une telle expérience du paysage : « être debout en haut d'une colline, devant la mer, avec le ciel, et regarder, respirer, regarder, respirer »(IT 13). Il faut enchaîner le regard avec la respiration. Il faut regarder avec la respiration et respirer avec le regard, puisque « le regard et le souffle alors sont une seule action, il n'y a plus de différence, plus de frontière. » (IT 14) Cet état exprime une pénétration dans le monde et une union avec le monde : « on n'entend plus, on ne voit plus, on ne comprend plus, on est libre. » (IT 27) L'homme se dégage des systèmes de conditionnement qui constituent l'existence profane et il débouche sur un plan non conditionné, plan d'une liberté absolue. On dirait une « transmutation » qui conduit le personnage dans la rêverie. Ainsi, savoir méditer, c'est savoir se contrôler, contrôler soi-même, pour avoir une « parfaite autonomie spirituelle »[4], cela entraîne au plus vivant de soi-même, on va monter sans cesse jusqu'au plus haut. En ajustant la respiration, l'homme peut mieux toucher le paysage, puisque ses sens deviennent plus aigus. « Le corps cesse d'être ce réseau d'habitudes […] il guette autour de lui tous les signes […] Les yeux voient. Les oreilles entendent. Enfin,

[1] Marina Salles, Le Procès-verbal *de Le Clézio*, *op. cit.,* p. 109.
[2] Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, *op. cit.*, pp. 224-225.
[3] *Idem.*
[4] Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, *op.cit.,* p. 225.

la mer, le ciel, les montagnes, les forêts ont des odeurs, des goûts, des touchers. »(IT 113) Ainsi se produit une osmose entre l'homme et le monde : « le monde vient respirer en moi, je participe à la bonne respiration du monde, je suis plongé dans un monde respirant. Tout respire dans le monde. »[1] Avec la « respiration cosmique »[2], l'homme n'est plus ce qu'il était, il entre dans un autre monde, monde de la rêverie ; sa vue devient aussi différente.

Ce qui compte, c'est ainsi un dépassement de la limite des sens, avec une ouverture totale et un mouvement harmonieux du corps. Cela rappelle certainement une perception phénoménologique. On reçoit le paysage tel quel, sans penser, sans espérer. Il s'agit d'une expérience à la fois physique et spirituelle. Physique, elle repose sur une respiration rythmique et un mouvement corporel ; il faut une coïncidence entre respirer et regarder. Spirituelle, elle s'appuie sur une volonté claire et une conscience lucide. D'après Bruno Thibaut, dans les œuvres lecléziennes, « ce n'est pas l'aventure qui domine son récit, mais l'expérience de la méditation, métaphorisée par l'image récurrente de la disparition. »[3] La « disparition »indique justement un état extatique au cours de la méditation du paysage.

L'expérience méditative présente une manière fabuleuse de voir le monde et de découvrir son beau paysage. Par cette voie on ne rencontre que la beauté, la douceur, la paix et la merveille. Dans une certaine mesure, le voir méditatif de Naja Naja rappelle la sagesse de Lao-Tseu[4] et la technique chamanique, qui propose de voit avec un troisième œil et qui demande d' « abandonner à volonté son corps et entreprendre des voyages mystiques dans toutes les régions cosmiques »[5]. Ainsi on va réaliser une transe. On voit bien qu'à la fin, les personnages se réveillent comme le chaman se réveille d'un sommeil profond, au bout d'une longue absence. Entre l'ascension et la descente, le personnage fait ainsi des voyages immobiles, en voyant des paysages irréels. Dans les œuvres de Le Clézio, l'expérience de la méditation se concentre surtout dans la contemplation du ciel étoilé.

3.2. Regarder le ciel étoilé : une expérience paysagère de la méditation

La passion de Le Clézio pour le ciel étoilé ne nous étonne pas. Il est un véritable astrologue, qui rêve d'habiter les étoiles et les posséder. Ses personnages s'intéressent toujours au paysage du ciel nocturne, qui devient souvent extraordinaire sous leur regard méditatif. Dans les

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 154.
[2] *Idem.*
[3] Bruno Thibault, « Les « Équipées » de J.-M.G. Le Clézio et la déconstruction de l'aventure », *op. cit.*, p. 141.
[4] « Bloque ton ouverture, ferme ta porte, émousse ton tranchant, dénoue tout écheveau, fusionne toutes lumières, unifie toutes poussières, c'est là l'identité suprême. » Lao-Tseu, *Tao tö king*, traduit du chinois par Liou Kia-hway, chapitre LVI, Paris, Gallimard, 1967, p. 94.
[5] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 80.

premières œuvres, on voit déjà les petites étoiles dans le paysage nocturne. Il faut attendre *Voyages de l'autre côté* où regarder le ciel étoilé se présente presque comme un rite et le paysage des étoiles se montre comme un paysage magique. Dans *Ourania*, regarder le ciel devient aussi attirant et mystérieux pour les habitants du Campos. On découvre des résonnances entre ces scènes différentes, où contempler le ciel étoilé, ce n'est pas seulement regarder avec les yeux. Il s'agit d'une expérience méditative.

Pour admirer un ciel étoilé, il faut d'abord être dans un endroit plus haut où il n'y a personne, où il n'y a que le noir. Ainsi, Naja Naja arrive en haut d'une colline au milieu des champs, Raphaël arrive au réservoir en haut du village. Le vide et le silence dominent ces endroits-là pour favoriser la contemplation. Il faut commencer par un mouvement harmonieux du corps : s'étendre sur la terre, tout devant le ciel, et puis regarder, rien que regarder, avidement, ardemment et violemment. La concentration du regard élargit la puissance des yeux, pour que le corps s'ouvre en fin au monde. Naja Naja « regarde le ciel de toutes ses forces, avec ses pupilles dilatées », elle regarde « intensément, sans battre des paupières » (VAC 210). C'est aussi ce que Raphaël fait devant le rideau des étoiles, il « boit la nuit » avec « les yeux grands ouverts » (OU 156). Ce regard « circulaire » (M 60), qui « voit partout » (M 60) détermine une autre façon de voir.

Avec un regard concentré, il faut aussi une respiration rythmique. Au début, Naja Naja « respire fort, le sang bat dans ses tempes et dans son cou » (VAC 210), puis, elle « respire à peine, doucement, doucement, une inspiration tous les dix mille ans » (VAC 212). En ralentissant la respiration, on ralentit en fait la vie pour se répandre au monde comme l'air. Jadi propose à Raphaël qu'« il faut entrer dans la lenteur de l'espace » (OU 186). Le ralentissement s'approche d'une mort symbolique, elle demande de se vider et de « s'installer dans le non-agir »[1], en retournant dans un silence pour atteindre une plénitude spirituelle. Quand on se vide, on ne cherche pas, on n'est plus soi-même, on n'est plus l'homme, mais « simplement une chambre noire dont le diaphragme s'ouvre sur le noir de la nuit » (OU 186). On dépasse la condition humaine. On attend l'arrivée du paysage. « Les lacs d'étoiles, les soleils, les nébuleuses, les amas, les nuages, les grappes de givre accrochés aux comètes » (OU 187), tout le paysage céleste « passe par le trou minuscule de ta pupille, un rayon fin comme un de tes cheveux, qui entre dans le dôme de ton crâne, dans la maison de ton corps, dans le temps de ta vie si brève […] » (OU 187) Ce n'est pas l'homme qui saisit le paysage, mais c'est le paysage qui arrive à l'homme. C'est cela la magie de l'expérience méditative. On dirait que l'homme et le monde s'ouvrent l'un à l'autre et communiquent l'un avec l'autre. L'homme se répand dans le monde,

[1] Marina Salles, Le Procès-verbal *de Le Clézio*, *op. cit.,* p. 109.

tandis que le monde remplit l'homme. Ainsi se produit un sentiment de dilatation : l'homme se sent disparaître au monde. Naja Naja, en regardant sans cesse, « sent son corps grandir dans l'espace, sans limite, sans mouvement » ; « c'est le vide de la nuit. Ensuite elle ne sait plus très bien où elle est. » (VAC 212) Le vide de la nuit correspond au vide du corps pour présenter l'union de l'homme avec le monde. Jadi le propose ainsi à Raphaël : « laisse-toi entraîner dans un autre monde, devine-le à la manière de la cigale, par les pores de ta peau, pas seulement avec les chambres noires de tes yeux, mais avec tout ton corps. Respire-le, bois-le. » (OU 187) « A la manière de la cigale », cela exprime l'exigence de coïncider avec le monde vivant ; ayant le même rythme de la respiration, l'homme et le monde fusionnent, ainsi, l'homme est occupé par une force indicible qui va l'« écarteler » et le « dresser vers le ciel » (MV 190). On commence un voyage magique, on arrive à un autre espace et à un autre temps. Ce qui est vu par les yeux change aussi.

Avec la concentration du regard et le ralentissement de la respiration, on s'unit avec le monde et on réalise une ascension. En regardant le ciel étoilé, Naja Naja en haut de la colline « franchit les barrières de la stratosphère » et « se répand dans le noir » (VAC 212), elle glisse dans le ciel en restant immobile, elle est « au centre d'une très grande sphère où brillent les points lumineux » (VAC 212), où elle est entourée par un paysage miraculeux et fantastique des étoiles. C'est aussi l'expérience de Raphaël, qui voit enfin une porte s'ouvrir devant lui et qui se sent « glisser » par cette porte pour arriver dans le ciel. Il ressent « un mouvement qui part du centre de son corps et s'enfonce dans la nuit » (OU 189). L'esprit ou l'âme se libère du corps pour voyager partout et voir partout. C'est pourquoi Raphaël sent qu'il est « à la foi ici et là-bas, très près, très loin. » (OU 189) Le paysage dépasse la réalité pour devenir onirique. Les personnages ne voient pas le ciel étoilé mais le rêvent. Le ciel nocturne vu par Naja Naja et Raphaël est bien différent de ce qu'on voit à ras de la terre ; il est aussi différent de ce qu'on voit avec les yeux ; il dépasse la dimension normale de la vue humaine ; il est à la fois réel et irréel. Devant Raphaël déferle le paysage des astres, qui bougent, qui approchent de la masse noire des arbres et du dos de la montagne – la comparaison et la métaphore dans la description font allusion à une transformation du paysage, on entre en fait dans une rêverie du paysage. Naja Naja est enveloppée par les constellations et les nébuleuses. Les astres, les constellations, les nébuleuses se montrent très vivants et variés, avec tous les mouvements, les formes et les couleurs. Tout ce paysage donne à voir un fantasme. Naja Naja se sent enfin « pris(e) doucement par un sommeil quasiment éternel […] » (VAC 218) Quand Raphaël écoute le signal de la fin de la nuit, il a l'impression de « revenir d'un rêve » (OU 189). L'observation du paysage étoilé devient ainsi une activité contemplative et méditative, qui rend le paysage onirique.

L'expérience de Naja Naja et celle de Raphaël résonnent, elles correspondent bien à l'expérience proposée par l'écrivain dans *L'Inconnu sur la terre* où le narrateur assimile l'homme devant le paysage à une maison sur la colline et il indique que le paysage pourrait entrer en l'homme comme la nuit traverse la maison. Avec cette expérience méditative, on obtient une autre vision qui est « le double fantomatique et la vérité profonde de l'ici »[1]. Dans la méditation, on voit des empreintes profondes de la pensée orientale chez Le Clézio. L'expérience méditative se lie étroitement au bouddhisme et à l'hindouisme. Elle concerne aussi une pensée animiste et une recherche du sacré et de l'absolu.

Conclusion du chapitre

Du rêve à la rêverie, le paysage leclézien devient de plus en plus merveilleux et fantastique. Si le paysage du rêve se montre plus ou moins sombre et intense, le paysage dans la rêverie se présente souvent très doux et tranquille. Pour arriver à la rêverie, il faut la force des éléments et le savoir de la contemplation, il faut aussi trouver la voie secrète vers l'essence du paysage, soit la voie de la méditation. La rêverie et la méditation s'enchaînent chez Le Clézio. Ce qui est important, c'est l'unisson entre le corps et le monde.

Pour réaliser une harmonie avec le monde, il faut se réconcilier avec le temps. Si l'écrivain aspire à un paysage de l'ailleurs, il s'intéresse aussi à un paysage de l'origine. Quand il se dirige vers le lointain, il remonte en fait le temps pour retourner au paysage originel. On a déjà parlé de l'éternel retour chez Le Clézio. Pour l'écrivain, l'origine de la famille s'enracine dans un paysage primordial de l'île, sauvage, beau et paradisiaque. Il vaut mieux ainsi examiner ce paysage insulaire, qui devient un mythe leclézien.

[1] Bruno Thibault, « L'expérience et l'écriture paradoxales dans *L'Inconnu sur la terre* », in Keith Moser et Bruno Thibault (dir.), *J.-M.G. Le Clézio : Dans la forêt des paradoxes*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 77.

Chapitre 4

Le paysage : les souvenirs, l'origine et le paradis perdu

Dans les œuvres lecléziennes, le paysage est non seulement *vu* mais aussi *rêvé*. La rêverie du paysage est liée à l'évocation du langage, à la façon de voir et à la force des souvenirs. Il existe un rapport étroit du paysage avec les souvenirs. Si les premiers personnages sont amnésiques et qu'ils oublient souvent le paysage du passé, les personnages comme Lalla, Alexis, Fintan, Léon et Jean sont toujours obsédés par les souvenirs et les réminiscences. Ils connaissent le paysage passé ou lointain par les souvenirs de la famille ; en même temps, le paysage retrouvé peut réveiller et faire revivre leurs souvenirs familiaux. Cette intimité se lie forcément au thème principal de « la recherche » de l'espace et du temps perdus dans les œuvres lecléziennes.
La relation entre les souvenirs et le paysage se présente éclatante dans la création de Maurice. Dans ces œuvres, « la force et le sens entier des traces du paysage, c'est la confrontation mythique qu'elles instaurent entre le héros et son passé ancestral. »[1] Se souvenir d'un paysage, c'est de prime abord se souvenir d'un paysage du pays natal, soit le paysage insulaire. Avec la répétition, le paysage insulaire devient un archétype mythique, il aide à rétablir l'histoire de la famille, puisqu'il est la mémoire du lieu et la mémoire du temps. « Ecrire, c'était faire retour, c'était revenir à l'origine, se ressaisir du premier moment ; c'était être de nouveau au matin. De là, la fonction mythique, jusqu'à nous, de la Littérature »[2]. Le paysage insulaire représente à juste titre pour l'écrivain le premier moment et le matin de sa vie, il signifie dans une certaine mesure un paradis et une utopie.

1. Le paysage et les souvenirs

Les souvenirs occupent une place très importante dans la création leclézienne, surtout dans la création du retour à l'origine. Ce sont les souvenirs qui affirment l'existence d'un homme. Les personnages lecléziens sont souvent hantés par leurs souvenirs. Personnages nostalgiques, ils

[1] Claude Cavallero, « Sur les traces de J.-M.G. Le Clézio », in Sophie Jollin-Bertocchi, Bruno Thibault (dir.), *Lectures d'une œuvre : J.-M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 37.
[2] Michel Foucault, « Le langage de l'espace », *Critique*, n°203, avril, 1964, p. 379.

se souviennent souvent d'un monde passé et d'une vie disparue. Ce qui est remarquable, c'est que leur nostalgie se concentre souvent dans un paysage. C'est cette interaction entre le paysage et les souvenirs qu'on va étudier dans le texte suivant.

1.1. Se souvenir du paysage ou le paysage présenté par les souvenirs

Quand on parle des souvenirs, on pense d'abord à la création sur l'île Maurice, où les souvenirs de la famille sont tellement récurrents et obsédants. Pourtant, les premiers personnages, enfants de la ville moderne tels qu'Adam, Béa et Machines, sont aussi nostalgiques. Malgré leur amnésie, ils essaient souvent de se souvenir d'une certaine époque passée. Particulièrement, quand ils sont étouffés par le paysage chaotique de la ville, surgissent souvent dans leur tête les ombres d'un paysage disparu peut-être depuis longtemps : le ciel, la mer, le soleil, le vent – un paysage totalement naturel. Ces premiers souvenirs ne concernent pas l'origine de la famille mais un temps primordial où domine le paysage naturel et où l'homme vit en harmonie avec le monde. On dirait des souvenirs collectifs, qui s'attachent à un âge d'or. A travers ces premiers souvenirs, on voit déjà une nostalgie de l'écrivain pour la nature et son interrogation sur le monde moderne.

C'est dans les œuvres de *La Guerre* et *des Géants* que l'écrivain met en relief cette nostalgie, en réveillant les souvenirs du paysage naturel. La ville est dominée par un paysage moderne, qui inquiète la vie, alors que le paysage naturel se présente par des souvenirs flous et inconscients des personnages, qui font ressortir l'absence de la nature et la douleur de la rupture. Ainsi les poteaux télégraphiques rappellent aux personnages les arbres et la forêt, les immeubles leur rappellent les montagnes, les fils de voitures leur rappellent les grands fleuves. Les plages immenses devant la mer, les déserts, les falaises grises, les plaines de blé et de maïs, ces paysages n'existent que dans les souvenirs des personnages, puisqu'ils ont été engloutis par le paysage moderne. Devant le paysage menaçant et explosif des villes, le personnage se souvient sans cesse d'un paysage naturel. C'est « un paysage extraordinaire, avec chaque détail marqué, chaque dessin. Des rochers noirs, des rochers rouges, jaunes, verts, blancs. Un peu plus loin, il y avait la mer, avec toutes ses vagues qui bougeaient. »(GU 243) Ce paysage est loin des songes, il est « à l'autre bout de la terre »(GU 243). Il y a quelque chose de beau, paisible et doux dans ce paysage des souvenirs, qui contraste violemment avec le trouble et l'angoisse suscités par le paysage guerrier de la ville moderne. Par les souvenirs, les personnages expriment leur malaise dans le paysage moderne. Ils veulent retourner à l'époque où domine le paysage naturel.

Par rapport aux souvenirs plus ou moins ambigus dans les premières œuvres, les souvenirs dans la création de Maurice deviennent éclatants et violents. Ce sont en particulier les souvenirs de la famille, qui s'attachent à un paysage de l'île. Les souvenirs du Boucan, ceux de la Médine et ceux de la Rozilis prennent un paysage insulaire comme leur noyau, d'où rayonnent toutes les lumières de l'histoire et du mythe familiaux.

« Ce sont les souvenirs qui font qu'on appartient vraiment à une île » (RA 31). Cela exprime bien l'intimité entre les souvenirs et le paysage insulaire chez Le Clézio. On y entrevoit aussi une relation entre les souvenirs, l'île et l'origine. Au début du récit *du Chercheur d'or*, le paysage du Boucan se présente d'abord par les souvenirs d'Alexis : « du plus loin que je me souvienne, j'ai entendu la mer. » (CO 13) C'est la voix de la mer dans la mémoire ouvre le paysage nocturne du Boucan. On devine un éloignement du paysage pour le protagoniste. Si on se souvient d'une chose, n'est-ce pas qu'elle a déjà disparu ? Pourtant, en suivant le regard d'Alexis qui s'en souvient, on voit un paysage vivant, frais et réel. Rien n'a passé ni disparu, rien n'est perdu. Tout est réservé dans le pays des souvenirs. C'est comme si la mémoire effaçait la distance temporelle. Le perdu est revenu, l'absent est présent. Le regard d'Alexis l'adulte et celui d'Alexis l'enfant se superposent pour devenir un même regard, c'est un regard dépassant l'espace et le temps. Avec les souvenirs, Alexis remonte son enfance, il pénètre l'Enfoncement du Boucan, il retourne au paysage natal. C'est ainsi que le paysage du Boucan devient très touchant et charmant.

En s'éloignant du Boucan, Alexis se souvient sans cesse de son paysage. Ou bien, on peut dire que le paysage du Boucan devient plus beau et plus vivant grâce aux souvenirs. C'est la magie de la mémoire qui embellit ce qu'on aime et ce qu'on perd. Sur le navire vers Rodrigues combien le paysage du Boucan revient à Alexis comme les vagues ! Ce domaine réel et imaginaire, avec les rivières, les montagnes, la maison et le jardin, devient un motif principal dans le dessin du récit. Il apparaît et réapparaît avec les souvenirs du protagoniste. Le paysage passé résonne avec le paysage présent pour renforcer la beauté perdue et la douleur d'être exilé. En même temps, il dresse un repère pour le personnage, comme un phare au milieu de la mer de vie. En se souvenant sans cesse du paysage du Boucan, Alexis reste en contact avec la chose la plus importante de sa vie pour arriver au bout de son rêve, il comprend mieux le sens de ses recherches. Le paysage remémoré lui donne du courage et de l'espoir, il l'attache à l'essence de la vie.

C'est dans *La Quarantaine* et *Révolutions* que les souvenirs jouent un rôle principal pour constituer le paysage disparu de l'île maternelle. Pour les personnages lecléziens, la mémoire, surtout celle de l'île et du paysage insulaire, n'évolue pas. Ainsi, ils retrouvent toujours le même

horizon fermé, c'est comme s'ils avaient une seule et même vie, c'est la vie plongée dans le paysage insulaire. Il n'y a que les montagnes, les fleuves et les forêts de cette île-là et de ce temps-là. Dans ces œuvres, le paysage de l'île apparaît presque toujours d'abord à travers les souvenirs des personnages. C'est un paysage qui existe avant tout dans un espace mental, non dans un espace actuel. Le paysage à Médine demeure intact dans les souvenirs de Jacques, il se forme peu à peu à travers ses souvenirs, avec la mer au lever du jour, la plage de sable noir, les oiseaux tourbillonnant, la forêt, les rivières, le jardin et la maison. Ce paysage devient le centre des souvenirs de Jacques, qui sont transmis à Léon par les paroles pour devenir ses propres souvenirs. Les souvenirs intègrent ainsi le paysage dans la vie des personnages, le paysage extérieur devient enfin un paysage intérieur. Léon le descendant connaît aussi l'île maternelle à travers les souvenirs de sa grand-mère Suzanne. Le paysage insulaire devient mythique avec la mémoire permanente.

Dans *Révolutions*, les souvenirs de Catherine se montrent comme une porte vers le pays perdu. Tout en se souvenant, la grand-tante fait réapparaître d'une manière exceptionnelle le paysage tranquille, beau et sauvage de Rozilis. Avec la mémoire « sans fond » (R 23) et « béante » (R 26) de Catherine, se dévoile le paysage d'autrefois et d'ailleurs devant les yeux de Jean : le grand jardin s'étend du sud au nord, la cascade murmure quand le vent souffle, après Ebène les champs de cannes commencent, les rivières se rencontrent dans la forêt, les oiseaux chantent au petit matin... Ce qui a disparu apparaît. Tout devient réel et vivant. Avec la mémoire Catherine peut retourner sans cesse à Rozilis et à une rêverie infinie, où elle retrouve les sensations de son enfance et le beau pays paradisiaque. A travers les souvenirs, ce qui est perdu semble « plus vrai que le réel », il a « la substance de l'éternité » (R 31). Cela veut dire que la mémoire fait revivre le passé, le perdu et la mort et qu'elle reconstruit un paysage éternel. La grand-tante rend toute la vie à Rozilis « non pas comme un souvenir qu'on garde dans un coffre, mais comme un lieu vivant qui continuait, changeait au fil du temps, vieillissait au long des années. » (R 112) Cela veut dire que la mémoire de l'homme est vivante, elle n'est jamais stagnante. C'est un pays parallèle au monde réel, pays éternel où rien ne pétrifie. Les souvenirs suffisent pour donner et créer des paysages plus réels et plus beaux que l'expérience propre de la perception. L'imaginaire préexiste la contemplation pour construire un paysage plus ou moins illusoire et utopique.

Se souvenir, c'est un moment privilégié, où on est porté vers le pays perdu. Les souvenirs pourraient rapporter à la fois les couleurs, les sons et les odeurs du paysage. Grâce aux souvenirs, on peut maîtriser le temps passé et ainsi le monde disparu. Comme ce que pense Jean : « la mémoire n'est pas une abstraction », « c'est une substance, une sorte de longue fibre qui

s'enroule autour du réel et l'attache aux images lointaines, allonge ses vibrations, transmet son courant jusqu'aux ramifications nerveuses du corps. » (R 115) La mémoire relie le réel et l'imaginaire, le proche et le lointain, le présent et l'absent, la sensation et le sentiment, le corps et l'âme. Elle a sa propre vie, elle « se développe et se rétracte sans qu'on puisse rien faire pour la diriger » (R 116). Les bribes de la mémoire de la grand-tante tissent enfin une broderie magnifique du paysage de Rozilis. Le refrain « autrefois, à Rozilis » est un refrain nostalgique, qui nous fait à la fois ici et ailleurs. En s'en souvenant, Catherine demeure en contact avec son pays de rêve, tandis que Jean, en voyant le pays reconstitué par les souvenirs de Catherine, voit ce qu'il n'a jamais vu et il porte désormais l'histoire de la famille et le secret du mythe. Il établit une relation intime avec le passé et le lointain, il noue aussi des liens avec le destin de la famille. « Se souvenir n'est pas ramener sous le regard de la conscience un tableau du passé subsistant en soi, c'est s'enfoncer dans l'horizon du passé et en développer de proche en proche les perspectives emboîtées »[1]. Le regard qui saisit le paysage dans les souvenirs n'est pas un regard homogène, mais un regard plutôt composé : le regard présent s'enchaîne avec le regard du passé pour reconnaître le paysage perdu.

Fragmentaire pourtant récurrent, le paysage dans la mémoire ressemble à un refrain du récit, non un refrain fixe ou monotone, mais un refrain anamorphique, qui devient de plus en plus complet et fort, pour donner enfin le portrait du pays perdu. Répandu à travers le récit, le paysage dans la mémoire se montre comme des arabesques qui font ressortir le paysage présent. Le paysage des souvenirs met en valeur une rupture entre la réalité et l'idéal, entre le présent et le passé. Pourtant, dans la création leclézienne, quand le paysage est représenté par les souvenirs, il est le plus souvent un paysage perdu que les personnages cherchent sans cesse : le Boucan pour Alexis, l'île Maurice pour Jacques et deux Léon, Rozilis pour Catherine et Jean... Se souvenir du paysage explique d'une manière claire une nostalgie pour le temps perdu et le lieu du passé. En même temps, le paysage dans la mémoire implique aussi une certaine éternité du pays perdu. Le paysage représenté par la mémoire reconstitue un pays disparu pour les descendants, il leur redonne la beauté du passé, il leur redonne une possibilité de la vie, c'est ainsi que le paysage dans la mémoire se projette aussi sur l'avenir. Quand Alexis se souvient du paysage du Boucan, il lui semble voir le paysage qui l'attend à Rodrigues, à tout endroit au bout du voyage. Léon et Jean, en voyant le paysage des souvenirs, aspirent aussi à un paysage à venir. Dans ce sens, le passé, le présent et le futur s'unissent pour l'écrivain, il n'existe qu'un seul paysage, comme s'il n'existait qu'une seule légende familiale.

Les souvenirs présentent et font vivre le paysage, alors que le paysage peut réserver les

[1] Michel Collot, *La Pensée-Paysage*, *op. cit.,* p. 30.

souvenirs de l'homme et du lieu, il devient en quelque sorte les souvenirs propres. Quand les personnages retournent au pays rêvé, le paysage vu leur rappelle le paysage du passé et l'histoire de la famille. Le paysage, malgré son changement, devient un musée, qui apprend aux personnages de reconnaître le monde et la vie pour se réconcilier avec le soi.

1.2. Le paysage se présente comme les souvenirs

Le paysage, c'est la mémoire du lieu, par laquelle on peut entrevoir l'histoire d'un espace. Dans la création sur l'île Maurice, on voit que les souvenirs des personnages s'attachent toujours à un espace donné et à un paysage donné. Les souvenirs des individus et ceux de la famille s'appuient sur le paysage insulaire, perdu mais éternel. Ils fusionnent avec le paysage insulaire. Ainsi tant que les personnages se souviennent, le paysage du passé apparaît. Il semble que le temps perdu et l'île lointaine se figent à juste titre dans le paysage et qu'ils restent vivants grâce au paysage. D'après Gaston Bachelard, « les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés »[1]. Les souvenirs de l'île ne perdent jamais leur vivacité, puisqu'ils sont déjà spatialisés et qu'ils résident dans le paysage. Autrement dit, le paysage se présente comme les souvenirs pour les personnages, il est capable de susciter les souvenirs. Hogan en fuite, enveloppé par les paysages, se rend compte que « rien n'est oublié » (LF 242) et « rien n'est effacé » (LF 244), puisque les paysage « ont le temps » (LF 244).

Le paysage vu peut stimuler les souvenirs pour que le paysage du passé revienne. Sur le navire vers Rodrigues, Alexis ne peut pas s'empêcher de se souvenir du Boucan grâce au paysage immense de la mer. Les souvenirs deviennent plus vivants et violents quand il contemple le paysage océanique. La lumière, le vent, l'eau et l'horizon lui rappellent sans cesse le Boucan et son paysage libre. Alexis pense que « le navire glisse sur le miroir de la mémoire » (CO 118). On dirait que les souvenirs d'Alexis s'enracinent dans le paysage. Quand il voit « les vallées profondes entres les vagues, l'écume sur les crêtes », quand il écoute « le bruit de l'eau qui serre la coque du navire » (CO 112) et le vent « qui gonfle les voiles et fait crier les agrès » (CO 112), c'est le paysage du Boucan qui viennent dans sa tête, avec le « bruit du vent dans les branches des grands arbres » et « le bruit de la mer qui monte, qui se répand jusque dans les champs de canne » (CO 113). En admirant le crépuscule sur la mer, Alexis pense à son premier voyage sur la mer et au lagon du Morne avec l'eau tellement pure et le soleil tellement brûlant, il prend conscience que « tout cela, que je croyais disparu, oublié, le bruit, le regard de la mer fascinant par ses gouffres, tout cela tourne en moi, revient, sur le *Zeta* qui avance » (CO 117). Le paysage de la mer fait revenir le paysage disparu du Boucan, il fait vivre les souvenirs et il réserve les

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], *op. cit.*, p. 142.

souvenirs. La nuit de la mer présente un paysage doux à Alexis, avec l'eau couleur de nuit, les taches de l'écume, la lumière des étoiles qui éclaire la mer. Ce paysage lui fait penser au jardin du Boucan avec l'allée des étoiles, le ciel vide étoilé et la ligne des collines. Tout le paysage de la mer réveille les souvenirs de la vie au Boucan et de l'enfance bienheureuse. Le paysage a une force qui pourrait rapporter le disparu, ainsi, Alexis se sent lié à une racine, il maintient un contact avec l'essence de la vie, il peut continuer son voyage, puisque les souvenirs lui donnent une force et qu'il lui promet un bonheur.

Quand le paysage peut réserver les souvenirs et les réveiller, le personnage peut garder une confiance en la vie, puisque ce qu'il cherche se trouve justement dans les souvenirs. Mais, si le paysage lui devient indifférent, il va perdre ses souvenirs et aussi sa confiance en la vie. Dans ce sens, l'intimité entre le paysage et les souvenirs signifie en effet un attachement à la vie pour le personnage leclézien. Au premier séjour à Rodrigues, Alexis se perd dans ses recherches, il ne regarde plus le paysage, ainsi, les souvenirs au Boucan lui deviennent sombres, pour qu'il est tombé dans un désespoir. Perdu dans sa folie, il essaie de « se souvenir de quelque chose de lointain, d'oublié, du grand ravin sombre de Mananava, peut-être, là où commençait la nuit » (CO 222), c'est parce qu'il veut retrouver le courage et l'espoir pour la vie. Ignorant le paysage, le protagoniste rompt ainsi avec le passé. Les souvenirs qui retiennent la force de la vie deviennent aussi morts, Alexis perd la confiance pour la vie. Pourtant, après la Guerre, quand Alexis retourne à Rodrigues, il commence à regarder, écouter et sentir l'île et son paysage, les souvenirs du Boucan et le temps de l'enfance se réveillent peu à peu. Il peut enfin revoir les rivières, les montagnes et le ciel étoilé du Boucan dans les ombres de Rodrigues, c'est comme s'il obtenait une nouvelle vie. Il rétablit son rapport avec la vie, il arrive même à pénétrer le secret de l'or. En réveillant les souvenirs, le paysage présent remémore en fait le paysage disparu qui peut donner l'espoir de la vie.

Dans tout le paysage, rien que celui des vagues de la mer qui puisse le mieux stimuler la mémoire. Les vagues et les souvenirs sont tellement semblables pour Le Clézio. Quand Alexis est sur *Zeta*, c'est en écoutant les vagues qu'il se souvient du Boucan. Les sons du courant d'eau qui monte et descend sans cesse font entendre la mémoire, qui se glisse et passe « comme un reflet » (CO 145) sur la mer. Cette relation intime et métaphorique entre les vagues et les souvenirs déclenche facilement le paysage disparu. C'est ainsi que les personnages lecléziens sur le navire tombent naturellement dans les tourbillons du passé et des réminiscences. Fintan sur le navire *Surabaya* vers Onitsha est hanté par le mouvement des vagues, qui lui rapporte la vie du passé :

> Le lent mouvement de la houle lui serrait la poitrine et la tête, c'était un mouvement qui vous prenait et vous emportait, un mouvement qui vous étreignait et vous faisait oublier, comme une douleur, comme un ennui. […] il laissait le mouvement le rouler sur sa hanche. Il tombait, peut-être, comme autrefois pendant la guerre, il glissait en arrière, vers l'autre côté du monde. (O 16)

On ne peut préciser de quel mouvement il s'agit : c'est à la fois le mouvement des vagues et celui des souvenirs. Les vagues amènent Fintan en arrière, vers le monde du passé. Du paysage sensoriel des vagues surgit enfin le paysage déjà vu et absent : « les champs d'herbes dans la vallée de la Stura, les bruits de l'été. […] à Saint-Martin, plus loin encore, le bruit de l'eau qui cascadait, le ruisseau qui galopait dans la grand-rue. »(O 21-22) Les vagues frappent la coque du navire, comme si les mémoires frappaient le corps et l'âme du personnage. Elles font revenir les souvenirs et revivre le disparu. Les vagues rappelle à Maou les jours heureux à San Remo, où il y a « la place à l'ombre des grands arbres multipliants, la fontaine, les nuages au-dessus de la mer, les scarabées dans l'air chaud […] »(O 27). Le paysage réveille les souvenirs qui créent une atmosphère nostalgique du récit, alors que les souvenirs demeurent vivants par l'existence du paysage.

Le paysage présenté dans les souvenirs pousse les personnages vers le début des souvenirs et vers le paysage réel. Malgré le temps passé, le paysage garde les traces d'une époque et d'une vie, il pourrait montrer une vérité et une éternité du monde. Ou bien, on peut dire que « l'espace tient du temps comprimé »[1]. C'est ainsi que les personnages lecléziens cherchent sans cesse à retourner au pays rêvé et au paysage rêvé, qui leur transmettent le secret de leur destin, en leur racontant la beauté du passé.

A la fin du récit *du Chercheur d'or*, Alexis retourne au Boucan et il revoit le paysage rêvé, qui a déjà changé. Pourtant malgré le changement, le paysage réserve secrètement des souvenirs de l'enfance au Boucan et aussi une force de la vie. En contemplant le paysage ruiné et sauvage, Alexis se rappelle la vie bienheureuse du passé, il se rend compte d'une force qui s'épanouit en lui. Même si le paysage est différent, surtout la maison et le jardin sont détruits, il y a les choses persistantes : comme autrefois, le soleil se lève au-dessus des Trois Mamelles, les volcans bleu-noir se dressent contre le ciel plein de lumière, la rivière coule tranquillement, les oiseaux de mer passent lentement au ras de l'eau, sur la terre rouge, sèche et brisée, l'arbre chalta survit avec son grand feuillage d'ombre... Tous ces éléments qui restent suffisent pour représenter le temps perdu du bonheur. Contempler le paysage, c'est revivre la vie au Boucan et l'enfance

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], *op. cit.*, p. 27.

joyeuse. Alexis retourne à ce pays et il retourne en un sens au temps primordial de sa vie. Désormais, il peut vivre *autrement*, avec une force vivace.

Dans *La Quarantaine*, deux Léon, attirés par le paysage dans les souvenirs de la famille, retournent enfin à leur pays rêvé. Ce qu'ils voient leur rappelle sans cesse l'histoire de leur famille et l'âge d'or du passé. Quand Léon le Disparu arrive à l'île Plate, tout son paysage lui fait voir le temps d'Anna où ses parents vivaient heureusement. En regardant les rochers, les crevasses, les buissons d'épines, le ciel et la mer, Léon le Disparu ressent un trouble de la mémoire : « c'est la mémoire qui vibre et tremble en moi » (Q 255) Le paysage de l'île Plate rend sa mémoire vivante. Quand il contemple la mer, il se rend compte que « je m'en souviens », « je me souviens de tout », « je n'ai que les souvenirs et les rêves » (Q 123). Le paysage pousse Léon le Disparu à se souvenir, pour qu'il reconnaisse enfin la vérité de la vie. Devant le paysage du village de Palissade, Léon le Disparu pense qu'il regarde justement le pays d'Anna. Tout est « si vrai », « si fort » : « les mêmes bruits, les mêmes odeurs. Le soleil oblique sur les cannes, les cris des laboureurs […] les hautes cheminées des sucreries dans la brume, comme des châteaux barbares. Au crépuscule, le fracas de la mer jaune contre la côte noire, là où se casse la ligne des récifs. » (Q 72) Le paysage de l'île amène Léon le Disparu au passé, il lui fait ainsi revivre le temps perdu et le bonheur disparu. L'île de Plate a « la forme même du passé » (Q 291) ; le temps disparu devient clair, « comme si cette île tout entière était mémoire, surgie au milieu de l'Océan, portant en elle l'étincelle enfouie de la naissance » (Q 255). L'île avec tout le paysage enregistre l'histoire d'Anna et il réserve un bonheur exceptionnel. Le paysage, c'est un témoin de ce qu'on a vécu. Léon le Disparu, qui n'a jamais vécu l'époque d'Anna, reconstruit pourtant ses souvenirs de cette époque-là à l'aide du paysage de l'île Plate. Ou bien on dirait que l'île consolide les souvenirs rêvés de Léon pour qu'ils deviennent les souvenirs vrais. Cela rétablit enfin sa relation rompue avec le passé et avec la vie, en construisant un équilibre psychique en lui. C'est ainsi qu'il peut désormais mener une nouvelle vie.

Quand Léon le descendant, portant les souvenirs de sa grand-mère Suzanne, retourne à Anna, il reconnaît aussi le passé dans chaque parcelle du paysage et il y retrouve ou reconstruit aussi sa propre mémoire. Traversant l'île, il revoit la vie de ses ancêtres. Le temps d'Anna et le temps de la quarantaine surgissent dans le paysage sauvage et calme. L'histoire de la famille et l'histoire du monde s'y fondent et s'unissent avec le paysage, qui est un être vivant et qui raconte avec la lumière, l'air et l'eau ce qui s'est passé. Sur l'île Gabriel, Léon le descendant ressent qu'« il y a quelque chose d'étrange, ici, quelque chose qui entre en moi lentement, sans que je comprenne. […] comme s'il appartenait à un rêve dont il ne reste que des bribes […] » (Q 438) Cette chose indicible et mystérieuse est justement une résonance ou une trace du temps

passé. Les disparus n'ont pas disparu, ils habitent la terre et le paysage. Leur regard est « pareil au regard des oiseaux qui tournent autour du piton »(Q 438), « chaque pierre, chaque buisson porte ici leur présence, le souvenir de leur voix, la trace de leur corps »(Q 439). Une fois encore, l'écrivain met en relief la relation étroite entre l'homme et le monde qu'il habite. L'homme ne peut séparer jamais de l'espace qui l'enveloppe. En contemplant le paysage insulaire, Léon le descendant prend conscience que sa mémoire est « partout, dans les rochers, dans la forme noire du cratère, dans l'odeur poivrée des lantanas, dans le froissement du vent, dans la blancheur de l'écume sur les dalles de basalte » (Q 440). On voit bien que le paysage devient les souvenirs concrets du protagoniste. Bien qu'il n'ait pas vécu sur cette terre, sa mémoire s'enracine toujours dans ce paysage, elle existe toujours à condition que le paysage demeure. Dans ce cas, le paysage, existence géographique, spatialise vraiment l'histoire abstraite, il transforme l'invisible en un visible, l'insaisissable en un saisissable, la fugacité en une éternité. Grâce au paysage, la mémoire et l'histoire de la famille deviennent complètes.

Dans *Révolutions* Jean retourne enfin à Rozilis, suivant les souvenirs de la grand-tante Catherine. La maison d'Ebène disparaît depuis longtemps, ce qui existe comme autrefois, c'est un paysage simple constitué par le ciel, le soleil, la pierre, la rivière et la mer. Il y a quelque chose d'éternel dans ce paysage naturel et calme, qui réserve les traces du temps à Rozilis et le bonheur de la jeune Catherine. Le paysage rappelle à Jean la beauté et la paix de la vie passée. Le descendant entrevoit les souvenirs dans le paysage sauvage et tranquille de l'île, il revoit la vie disparue. Les souvenirs de la grand-tante deviennent réels et vivants à travers le paysage. En parcourant l'île et en contemplant le paysage, Jean se sent retourner à un monde intact, il se sent vivre la vie de ses ancêtres, il voit ce qu'ils voyaient jadis. C'est ainsi qu'il rétablit une relation avec le passé et avec la famille. Le paysage, quand il fait revivre les souvenirs et le temps passé, répare ce qui est rompu et relie les générations dispersées. Il redonne une identité aux personnages retournés.

Il faut noter que pour les deux Léon et Jean, les souvenirs sur l'île sont en fait transmis par leurs parents, ce ne sont pas leurs propres souvenirs. En d'autres termes, ils portent les souvenirs de la famille pour les transformer en leurs souvenirs personnels. Léon le Disparu connaît la Médine à l'aide des souvenirs de son frère Jacques, il intègre ces souvenirs à sa propre mémoire ; Léon le descendant hérite les souvenirs sur l'île insulaire de sa grand-mère Suzanne, alors que Jean transforme les souvenirs de la grand-tante en ses propres souvenirs. Ainsi, il leur faut voir et toucher le pays et son paysage eux-mêmes pour examiner et confirmer les souvenirs des autres. Le paysage retrouvé leur exprime et dévoile enfin une vérité des souvenirs. Les souvenirs rêvés deviennent enfin les souvenirs constitués, les souvenirs extérieurs deviennent les souvenirs

intérieurs, les souvenirs collectifs s'intègrent dans les souvenirs individuels et ils fusionnent avec la vie individuelle des descendants. Le trajet du paysage dans les souvenirs au paysage retrouvé se présente souvent par un écart ou une rupture.

Le paysage et les souvenirs résonnent l'un avec l'autre dans la création leclézienne et ils s'appuient l'un sur l'autre pour devenir une unité. A travers leur intimité on note une nostalgie des personnages lecléziens, qui, en cherchant le paysage dans les souvenirs de la famille, cherchent en fait un début et un commencement. Lié étroitement à l'histoire de la famille, le paysage des souvenirs se lie en effet à une origine.

2. La possibilité d'une île : le paysage et l'origine[1]

En parlant de l'intimité entre la mémoire et le paysage, on voit bien que les souvenirs des personnages lecléziens s'attachent toujours à l'histoire de la famille et à un pays natal, qui se condensent dans un paysage spécial, où ils sont nés et ils ont passé leur premier temps bienheureux. Ainsi c'est un paysage qui s'associe à une origine : origine de la famille et de la vie individuelle. Ce paysage se trouve toujours sur une île, qui dérive réellement de l'île Maurice. Le rapport de l'île avec l'origine est un rapport mythique qui existe depuis l'Antiquité. « Le site insulaire incarne le mythe utopique du lieu « autre » où chacun pourrait se ressourcer dans l'origine magiquement retrouvée. »[2] Les personnages lecléziens cherchent sans cesse à retourner à cette île, en se souvenant de son paysage presque paradisiaque. Ils cherchent en effet à retrouver l'origine de leur vie. « Au-delà de mon plus lointain souvenir, se tient l'immémorial de mon origine, – ce passé que j'ai toujours déjà eu sans l'avoir jamais vu. »[3] Dans ce sens, le paysage réservé par les souvenirs n'est pas seulement une existence géographique et historique, il est aussi une existence culturelle et identitaire. Il peut expliquer d'où on vient et pourquoi on est celui qu'on est. On va examiner la relation entre le paysage insulaire et l'origine pour voir comment l'écrivain fusionne le mythe de l'île, celui de l'origine et celui du paradis.

2.1. Une île mythique où on est né et mort

Pour Le Clézio, l'origine se lie naturellement et particulièrement à une île, où se trouve un paysage plutôt sauvage et même primitif. Cela s'explique par la vie propre de l'écrivain. La famille lecléziene habite pendant longtemps sur l'île de Maurice, qui devient un pays mythique

[1] On a déjà parlé d'un mythe de l'origine dans le paysage lecléziene dans chapitre 2 de cette partie. Il s'agit surtout d'une origine du cosmos. Ici, l'origine se limite surtout à celle d'une famille, même si elle peut se lier aussi à une origine cosmogonique.

[2] Jean-Michel Racault, « De l'île réelle à l'île mythique : bernardin de Saint-pierre et l'île de France », in François Moureau (dir.), *L'Île territoire mythique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, p. 79.

[3] Michel Collot, *La Poésie moderne et le structure d'horizon, op. cit.*, p. 59.

dans la légende familiale. Cette île se transfigure dans les œuvres lecléziennes. Le Boucan, la Médine et la Rozilis, ils se ressemblent l'un à l'autre, leur paysage s'approche aussi l'un de l'autre, puisqu'ils se trouvent en fait sur une même île. Pourtant, avant l'île de Maurice, il existe déjà des îles où on découvre un paysage du premier temps du monde. Cela dit, la passion de l'écrivain pour l'île existe depuis toujours et elle se lie dès le début à une certaine origine de la vie. C'est ainsi qu'on considère l'île comme un mythe dans la création lecléziennne.

L'île se présente comme un lieu privilégiée pour l'écrivain. Il existe mille et une îles dans la création de Le Clézio. Ces îles se répandent sur la grande mer, ressemblant aux étoiles du zénith. Soit réelle, soit imaginaire, l'île de Le Clézio abrite souvent un paysage intact et édénique, qui s'attache au début du monde. Il faut commencer par la première île de l'écrivain, où germe un paysage primordial de Le Clézio.

Le mythe de l'île se lie bien à l'espace aquatique dans la création lecléziennne. Lieu à l'écart, l'île semble rester au dehors du temps et de l'espace. Lieu indépendant, l'île ressemble bien à un œuf, qui implique ainsi une naissance. Son isolation décide d'un paysage sauvage et tranquille. D'après Gilbert Durand, l'image de l'île appartient au régime nocturne, elle symbolise une intimité. L'île, c'est l' « image mythique de la femme, de la vierge, de la mère »[1]. L'insularité signifie ainsi un retour à la mère, soit un retour à l'origine.

C'est dans *Le livre des fuites* que l'écrivain dévoile pour la première fois une île lumineuse et presque fabuleuse. Pour Hogan, cette île, différente des pays modernes, est vraiment un pays de paix. Le paysage sur cette île peut apaiser l'inquiétude et donner le repos. Comment on peut s'éloigner du tumulte des villes ? Voici la réponse possible pour Hogan en fuite :

> La réponse était peut-être celle-ci : une île flottante, sur la masse boueuse de l'eau, au centre de la rivière, dans la chaleur épaisse, et sur cette île les arbres et les herbes ont poussé en désordre. Les larges feuilles aux bords recourbés, les fleurs qui sentent fort, les racines enfoncées dans la terre rouge, les branches droites, les branches cassées, la poussière douce qui recouvre les creux, les cailloux, les fossiles enfouis à 1 m 50 de profondeur, la vapeur qui monte lentement du sol vers 3 heures de l'après-midi, quand le soleil au centre du ciel brûle terriblement. (LF 130)

Ici, on voit bien que l'île s'oppose aux grandes villes modernes. Elle est toute sauvage, avec seulement les fleurs, les arbres, les herbes, les pierres et l'eau : aucune trace artificielle ou culturelle. Le paysage sur cette île est original. On se rappelle « le monde vivant », où toute chose est à sa place, tout être existe à sa façon. Cette première île de Le Clézio est pareille à ce monde vivant. On y ressent une force primitive. La prospérité du végétal, l'odeur forte, la brûlure du soleil et la grande chaleur, avec tout cela, le paysage exhale violemment une force de vie, qui fait penser à un être plutôt surnaturel. En parcourant le monde moderne, Hogan

[1] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], *op. cit.*, p. 274.

aspire à cette île en apparence tropicale et totalement sauvage et il projette cette île aux mots suivants :

beauté
chaleur
eau sale qui coule
et
cris des oiseaux
et nénuphars
et
reflet du soleil
insectes au ventre noir
serpents
ciel vide
cris des crapauds-buffles
beauté
beauté. (LF 132)

Tous ces mots juxtaposés font penser à un paysage sauvage et brut, à la fois beau, vivant et terrible. Il n'y a que le végétal, l'animal et les éléments naturels. Pourtant la simplicité et la pureté créent une vivacité et une violence, qui produisent une beauté forte, c'est une beauté de la vie. Ainsi c'est le mot « beauté » qui est répété dans cette série de mots et qui exprime aussi la qualité essentielle du paysage insulaire. Malgré l'absence de la vie humaine, cette île est « l'île de vie » (LF 132), son paysage exprime une force de vie. Autrement dit, cette île se présente comme une origine de la vie : première terre qui nourrit la vie. « Il y avait tant de beauté, sur cette île, tant de calme et de douceur partout » (LF 133). La description du paysage reste sobre, pourtant, elle met en relief la caractéristique de ce paysage insulaire, qui demeure permanente presque dans toutes les îles suivantes. Le calme et la douceur s'enchaînent pourtant avec une violence. Cela explique le mystérieux de l'île. Quand la beauté devient « trop », elle va conduire à l'inverse. « Plénitude, danger, mort partout, dans chacune de ces brindilles, dans chacune de ces fleurs » (LF 137) Ainsi la beauté trop vivante de l'île se lie enfin à une mort, qui devient claire par l'apparition d'un village vide dans le paysage, « village comme les autres, aux rues bordées de petites maisons toutes pareilles, cubes de ciment blanc […] devant chaque cube, c'était un jardinet de fleurs et de feuilles […] » (LF 133) Le vide et le silence du village contraste avec l'exubérance et l'animation du paysage alentour. Le village plutôt « modern » – puisqu'il y a des « cubes de ciment » – contraste aussi avec le sauvage et le primitif du paysage naturel. Avec le village, le narrateur lie le paysage insulaire à une mémoire du crime, de la guerre et de la violence, qui nourrissent l'île par la chair et le sang pourris. La beauté et la douceur se projettent ainsi à la peur et l'horreur. La vie lutte contre la mort. On ne pourrait pas distinguer le réel de l'imaginaire dans la description du paysage. On ne pourrait pas préciser la forme de cette île, qui fusionne la vie et la mort.

L'intimité entre le paysage insulaire et l'origine est mise en relief par deux comparaisons. En décrivant la vie belle et la mort terrible au milieu du paysage de cette île, le narrateur compare l'île à « un radeau qui flottait sur la mémoire » (LF 138). Quand on est sur ce radeau, « on retournerait en arrière, on se perdait dans le couloir du temps, et, tout au fond, la porte blanche devenait de plus en plus petite » (LF 138). Cela rappelle une remontée du temps, ainsi un retour à l'origine ou un retour au chaos avant la naissance. C'est ainsi que le paysage paradoxal sur l'île devient plus mystérieux. L'espace mythique de l'île ressort son paysage mythique. A la fin, l'île devient une « tête » qui « flotte toute seule au centre d'un fleuve gris » (LF 138). Cette image renvoie à un enfant dans l'utérus d'une femme, ainsi, le rapport de l'île avec l'origine devient plus éclatant. Cette première île anonyme, à la fois belle et terrible, serait l'île prototypique de Le Clézio. On voit dans son paysage un certain mélange entre le réel, l'imaginaire, le souvenir et l'onirique. La beauté, la sauvagerie, la confusion de la vie et de la mort, tout cela va continuer dans le paysage insulaire de Le Clézio, jusqu'au paysage de l'île maternelle de Maurice. Le paysage de l'île est ainsi bipolarisé dans la création leclézienne, il est dynamisé selon les forces cosmiques opposées. Le paysage insulaire est donc « un mythème ambivalent qui retient dans ses contours, la spatialisation d'une régénération à l'écart des continents massifs et endormis, ou au contraire d'une lente dérive vers un ailleurs de réclusion et de mort. »[1] Particulièrement ces pôles rejoignent pour Le Clézio dans une sorte de parcours cyclique et deviennent les phases d'une expérience récapitulant un destin ou une éducation.

2.2. Autour de l'île maternelle : le paysage insulaire et l'origine

L'île la plus charmante et la plus mystérieuse chez Le Clézio est l'île maternelle, dont le paysage se place presque toujours au centre de la mémoire familiale. Si on reconnaît les fonctions de la mémoire familiale, on va découvrir le rôle de ce centre paysager pour la recherche de l'origine. A travers « la fonction de transmission » de la mémoire familiale, les personnages puisent leurs ressources dans les référents familiaux qui doivent être perpétués ; puis, à travers « la fonction de reviviscence », la mémoire sensorielle fait revivre certaines émotions aux personnages ; enfin, à travers « la fonction de réflexivité », les personnages peuvent se situer par rapport à leur famille, se positionner par rapport à leur passé pour négocier leur inscription dans le présent[2]. Chez Le Clézio, c'est justement le paysage insulaire qui assure le mieux toutes ces fonctions de la mémoire. Noyau de la mémoire familiale, le paysage insulaire offre les

[1] Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », *op. cit.*, p.22.
[2] Anne Muxel, « La mémoire familiale », in Jean-Claude Ruano-Borbalan (dir.), *L'Identité : l'individu, le groupe, la société*, Paris, Editions Sciences Humaines, 1998, pp. 177-178.

ressources des référents familiaux, il revit les émotions des personnages avec sa fraîcheur et sa beauté, il permet aux personnages de se replacer dans le monde présent par rapport à leur passé. Le paysage dans la mémoire familiale sert d'un repère du cours de la vie et il conserve l'origine de la famille et des individus.

2.2.1. Le paysage insulaire : un paysage concentrique avec la maison comme noyau

C'est dans la création du cycle de Maurice que l'île anonyme et inconnue devient concrète et réelle. Tout son paysage se forme sur une base géographique et historique. Il s'agit du Boucan et de Rodrigues dans *Le Chercheur d'or*, de l'île de Maurice et de l'île Plate dans *La Quarantaine* et du domaine de Rozilis dans *Révolutions*. Sans exception, toutes ces îles se lient à l'histoire d'une famille, elles sont les lieux de naissance de la famille, elles s'attachent à l'enfance bienheureuse des personnages exilés, elles sont aussi les pays de retour que cherchent les personnages descendants. Le voyage leclézien finit toujours pour reconduire ses personnages vers un paysage de l'enfance et ainsi de l'origine. En effet, comme on a dit, l'île se trouve depuis toujours comme « une des images exemplaires de la Création »[1], elle est liée naturellement à un mythe de l'origine.

Il faut commencer par l'île de Maurice, île prototypique de toutes les îles maternelles dans la création leclézienne. Cette île lointaine joue un rôle important dans l'histoire de la famille leclézienne. Elle est le centre des souvenirs de la famille et aussi le centre de la légende familiale. Le Clézio connaît depuis son enfance l'île de Maurice par les images sur les cartes postales expédiées par ses cousines qui vivent là-bas mais aussi par les récits de ses parents. Suivant l'histoire de la famille, Le Clézio recompose l'île dans sa création avec les images, les récits, les correspondances et aussi avec ses propres expériences. Il essaie de reconstruire le pays original, où vivaient ses ancêtres ; il essaie de retourner au temps du début, où tout est intact et tout est beau.

On ne peut pas négliger une certaine réalité de ces îles, qui décide de la qualité de leur paysage. Il y a les toponymies similaires, qui se rendent à l'île identique de Maurice. Le paysage insulaire se forme ainsi sur une réalité géographique. Avec les noms propres des lieux, des rivières et des collines, on peut préciser ces îles sur la carte géographique et dans le guide touristique. Il semble que rien n'est fabulé : les gorges de la Rivière Noire, la Tourelle du Tamarin, la Rivière Tamarin, la rivière La Chaux, le Bassin aux Aigrettes, le ruisseau du Bassin Salé, les montagnes des Trois Mamelles, le Grand Louis, le mont Terre Rouge, Bel Ombre, le Mananava, l'Enfoncement du

[1] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane* [1965], *op. cit.*, p. 25.

Boucan, Mâchabourg, le rempart du Corps de Garde, la vallée des Prêtres, le Morne, Grand Baie, le coin de Mire, la rivière des Plaines Wilhelms, Ebène, le Bout du Monde, la rampe de Moka, le ruisseau Affouche, Cascade... Tous ces noms sont récurrents d'une œuvre à une autre, ils constituent les litanies, qui impliquent une certaine réalité du paysage géographique et qui configurent la forme du paysage insulaire. Grâce à ces noms, on découvre aussi une intimité entre les îles différentes et leur rapport avec l'île de Maurice. On dirait qu'il existe une seule île pour Le Clézio, c'est l'île de Maurice.

Avec les noms propres géographiques, l'écrivain présente une topographie aussi réelle et identique : les montagnes, les vallées, les plaines et la mer, qui constituent les éléments principaux du paysage insulaire. La structure du paysage insulaire est significative. C'est une structure concentrique. La mer bleue et étendue entoure l'île, où les collines enveloppent une vallée, où les champs avec les arbres et les herbes enveloppent la maison et le jardin – centre de la famille et de la vie. On a déjà parlé du symbole intime de l'île, qui se lie à une maternité, soit à une origine. Ici, le paysage plus ou moins fermé renforce la claustration de l'île, qui s'approche du ventre féminin et du berceau maternel. Ainsi, l'implication de l'origine devient plus claire. Le paysage sert d'un mur rond qui protège le centre de la vie et l'origine de la famille : la maison qui est fondue et répartie dans le paysage des souvenirs. Ce paysage clos et circulaire conforme à tous les paysages insulaires. Au début du récit *Le Chercheur d'or*, sous les yeux d'Alexis, se dévoile le paysage beau et immense de l'île, d'où on peut entrevoir une telle structure concentrique :

> La lumière blanche de la lune éclaire le jardin, je vois briller les arbres dont le faîte bruit dans le vent, je devine les massifs sombres des rhododendrons, des hibiscus. Le cœur battant, je marche sur l'allée qui va vers les collines, là où commencent les friches. […] Je grimpe sur les maîtresses branches pour voir la mer par-dessus les arbres et les étendues de canne. […] Par-dessus les feuillages, à la gauche de la Tourelle du Tamarin, grande plaque sombre où brille la tache qui scintille. […] Le vent de la mer passe sur les arbres et sur les champs de canne, fait briller les feuilles sous la lune. […] A l'autre bout du jardin, la grande maison est obscure, fermée, pareille à une épave […] C'est comme d'être debout devant un gouffre, un ravin profond […] (CO 13-14)

Tout d'abord le personnage regarde le Boucan en haut de la maison. C'est-à-dire qu'il se trouve au centre pour regarder les alentours. Autour de la maison, c'est le jardin, plus loin, ce sont les collines. Puis il quitte la maison pour aller au loin et il regarde en haut de l'arbre. La maison, le jardin, les champs de canne, les arbres, les collines, puis la mer... On y ressent un étalement mais aussi une clôture. Le domaine du Boucan est bien fermé, le paysage dans ce domaine se forme dans les cercles concentriques. Le paysage insulaire se répand toujours autour d'une maison, il est limité par les collines et il est divisé par les rivières. Cette fermeture du paysage insulaire demeure permanente dans la création de Maurice. Dans *La Quarantaine*, le paysage

de la Médine s'étend autour de la maison Anna. Les champs verts se déroulent jusqu'à la mer ouverte, les rivières s'entrecroisent et les montagnes ferment enfin le domaine joyeux :

> Tout de suite à droite, la proue naufragée du Coin de Mire, et loin derrière, confondue avec la mer et le ciel, la longue bande de sable qui court vers l'est, puis les pentes vertes des cannes, et la série des douze pics dont les pointes se perdent dans les nuages, le piton de Rivière Noire, la montagne du Rempart, le Corps de Garde, la Montagne Ory, le Pouce, les Deux Mamelles, le Pierter Both avec son chapeau, la montagne Calebasse, la montagne Blanche, la montagne Bambous, le Camp de Masque. (Q 352)

On voit une vallée qui s'endort au centre des collines et qui est protégée par les collines et les rivières. Cette forme du paysage résonne certainement à celle du paysage du Boucan. Cela rappelle aussi la forme de la Rozilis des Marro dans *Révolutions* :

> […] (le jardin) ça allait du ravin de la rivière des Plaines Wilhelms au nord, jusqu'à Ebène au sud, la cascade était si proche qu'on l'entendait quand le vent soufflait, et après Ebène commençaient les champs de cannes, à perte du vue, jusqu'à l'horizon, avec seulement les cheminées qui sortaient de loin en loin comme des phares, Minissy, Valetta, Saint Jean, Bagatell […] le Bout du monde, là où toutes les rivières et les cascades se rencontrent dans la forêt. (R 26)

Il y a les isotopies semblables : la maison, le jardin, le ravin, les rivières, les arbres... Tout le paysage s'étend jusqu'à l'horizon. Ainsi on voit les reflets entre ces paysages insulaires dans les œuvres différentes. Cette topographie plutôt close et fermée du paysage souligne son rapport à l'origine de la vie. Il y des critiques qui ont bien indiqué la forme de Mandala tantrique de l'île dans la création de *La Quarantaine*[1]. Cette forme signifie un centre originel et une quête de l'intimité. A nos avis, le paysage concentrique de l'île correspond bien à la forme de Mandala et à une intimité de l'origine. A travers ces trois îles, on voit un paysage à la fois étendu et fermé, qui, entouré par les collines et divisé par les rivières, se présente comme un berceau, où émerge une famille et s'enracine l'origine de la vie. Le Clézio a parlé dans un article de Maurice chez Malcolm de Chazal. Dans une certaine mesure, le paysage insulaire de Le Clézio est proche de celui de Malcolm de Chazal, qui concerne une « nature de Maurice, violente, vivante, vibrante de couleurs et de sensations »[2]. Le paysage insulaire s'associe aussi étroitement aux éléments naturels qui « ont pour but de mettre en avant l'importance des origines » et qui « privilégient tout ce qui ne peut priver l'humain de son essence et de ses origines »[3]. La configuration du paysage de l'île répond aux schémas primitifs de l'organisation sacrée de l'espace, qui fusionne les dimensions différentes du cosmos pour nourrir une naissance de la vie.

Le centre du paysage insulaire est toujours la maison de la famille. Dans *Le Chercheur de l'or*,

---

[1] Bénédicte Maugui ère, « La philosophie orientale du cycle de vie et de mort », in Sophie Bertocci-Jollin et Bruno Thibault (éds.), *J.M.G. Le Clézio: Intertextualités, Interculturalités*, Saint-Quentin, Editions de l'Université de Versailles, 2004, pp. 105-118. « Mythe et épopée de la descente du Gange », *Europe* n °957-958, Janvier-février, 2009, pp. 161-167.

[2] J.M.G. Le Clézio, « Sur Malcolm de Chazal », *Italiques*, 2008, n °8, p. 15.

[3] Sylvestre Le Bon, *Le Port d'attache de Jean-Marie Gustave Le Clézio : La quête d'une vérité et d'une nouvelle identité*, Sarrebruck, VDM Verlag, 2009, p. 138.

c'est la grande maison de bois à l'Enfoncement du Boucan, dans *La Quarantaine*, c'est la maison d'Anna, dans *Révolutions*, c'est la maison de Rozilis. Toutes ces maisons dérivent de la maison réelle d'Euréka. Cette maison se trouve toujours comme un noyau du paysage insulaire, c'est un centre de la vie. Elle est liée à la naissance des personnages principaux comme Jacques, Léon et Catherine. La maison, construction humaine, exprime un habitat terrestre. C'est le premier monde de l'être humain, c'est un berceau de la vie. Dans la maison il existe la racine, l'attachement, la profondeur, la plongée des rêves et la vie bien protégée. C'est ainsi que, d'après Gaston Bachelard, « la maison est un refuge, une retraite, un centre », elle donne « des impressions cosmiques »[1]. La maison au centre du paysage insulaire et des souvenirs des personnages exilés protège les rêveries centrales, elle implique une intimité, une sécurité et une protection maternelle, elle représente l'essence et la valeur de tout le paysage. Quand les personnages se souviennent de l'île et de son paysage, c'est toujours la maison qui est la plus attirante. S'ils veulent retourner au pays natal, c'est surtout à cette maison, centre du paysage, qu'ils veulent retourner. Centre du paysage et centre de la vie, la maison renforce la relation du paysage insulaire avec l'origine.

2.2.2. Le paysage insulaire : l'enfance, la mémoire et l'origine

La forme de l'île, la topographie concentrique et le centre de la maison relient de plus à étroitement le paysage insulaire à un mythe de l'origine. Cette relation devient d'autant plus impressionnante que le paysage insulaire s'attache souvent à un âge privilégié de la vie humaine, soit l'enfance. « Tout ce qui accueille l'enfance a une vertu d'origine. »[2] L'enfance, c'est un archétype du bonheur simple qui renvoie à une origine de la vie. Il existe un rapport naturel entre l'enfance et le paysage de l'origine, puisque l'enfance est « à l'origine des plus grands paysages »[3] ; le paysage de l'enfance s'attache à l'origine de la vie. Dans la création de Maurice, l'enfance des personnages s'enchaîne presque toujours avec le paysage de l'île, elle devient « un principe de vie profonde », « de vie toujours accordée aux possibilités de recommencements »[4], ainsi elle s'associe à un début absolu et une origine idéale. Pour Alexis le domaine du Boucan est identique à son enfance, où tout est pur, libre et joyeux. Pour Jacques et Léon le Disparu, dans le domaine de Médine s'épanouit leur première vie. Quant à la Rozilis, elle est liée bien sûr à la jeunesse florissante de Catherine et son secret pourrait expliquer à Jean pourquoi il est celui qu'il est : Jean Marro. Le paysage intact s'enchaîne avec une vie intacte,

[1] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* [1964], *op. cit.*, p. 117.
[2] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 108.
[3] *Ibid*., p. 87.
[4] *Ibid*., p. 107.

le paysage libre fusionne avec un temps libre. Le temps de l'enfance, passé au milieu du paysage de l'île, est plein de bonheurs et de joies. Il embellit ainsi à l'inverse le paysage propre et il fait ressortir son existence de l'origine. Ce qui est remarquable, c'est que le paysage insulaire de Le Clézio présente non seulement une origine géographique et biologique d'une famille ou d'un individu, mais aussi une origine absolue d'une vie et d'un monde. L'enfance dans le paysage ne se limite pas au temps primordial d'un individu, mais aussi au premier temps du monde : c'est l'Eden, où l'homme vient au monde tout à l'heure et où tout va commencer. L'écrivain enchaîne ainsi l'histoire d'une famille avec l'histoire de l'humain et l'histoire du monde. On dirait une origine cosmique de l'univers.

D'après Proust, les paysages de notre enfance sont les « gisements profonds de notre sol mental »[1]. Le paysage de l'île maternelle hante ainsi toujours les souvenirs des personnages lecléziens. Il est justement le centre de leurs souvenirs. Quand ils transmettent leurs souvenirs, ils transmettent surtout ce paysage insulaire, qui leur assure une identité et une origine. « La mémoire, comme l'imaginaire, se dresse contre les visages du temps, et assure à l'être, contre la dissolution du devenir, la continuité de la conscience et la possibilité de revenir, de régresser, au-delà des nécessités du destin. »[2] Le paysage insulaire qui domine la mémoire individuelle enroule l'histoire et la légende de la famille et il donne sans cesse les appels de retour. Le paysage retrouvé, qui fait écho au paysage du passé, reconstruit une origine pour les personnages retournés. En contemplant le paysage du Boucan, Alexis déclare que « je sais que c'est ici que je vis, nulle part ailleurs. »(CO 70) La famille lui signifie non seulement la grande maison, les parents, mais aussi toute la terre qui les nourrit, y compris l'air, la lumière, le vent et l'eau, soit tout le paysage qui se charge des mémoires, des affections et des aspirations. Pareil à un arbre, Alexis s'enracine sur cette terre et habite son paysage. Quand il est expulsé de ce domaine, il y a une partie de sa vie qui est laissée pour toujours dans ce paysage-là. Ce dont qu'il a besoin, c'est toujours « le jardin avec ses beaux arbres, les murs de notre maison et son toit couleur de ciel, la petite hutte de capt'n Cook, les collines de Tamarin et de l'Etoile, les montagnes, et la vallée sombre de Mananava où vivent les deux pailles-en-queue »(CO 88-89). L'attachement au paysage c'est en fait l'attachement à une origine. Se séparer du paysage insulaire, c'est rompre avec l'origine de la vie. Ce que cherche Alexis n'est plus le trésor, « mais la beauté du paysage qui existe avant sa naissance, c'est-à-dire depuis le début de la création »[3], soit l'origine de sa vie bienheureuse. Catherine souffre du départ de l'Ebène : « ce qui était

[1] Michel Collot, *La Poésie moderne et le structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 61.
[2] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], *op. cit.*, p. 468.
[3] Sylvestre Le Bon, *Le Port d'attache de Jean-Marie Gustave Le Clézio : La quête d'une vérité et d'une nouvelle identité*, *op. cit.*, p. 87.

terrible, c'était de devoir abandonner le jardin d'Ebène, tous ces arbres, les ravins, le ruisseau Affouche où j'allais me baigner, tout ça faisait partie de nous, c'était notre corps et notre sang » (R 118). Le paysage de l'île fait partie de la vie du personnage, il devient la source de son existence, il protège son origine terrestre. Se séparer de ce paysage, c'est s'arracher du sol de vie, c'est couper la racine de vie, c'est abandonner l'origine de la vie. Ainsi il faut toujours retourner à ce paysage-là.

Les personnages leclézians comme Alexis, les deux Léon et Jean cherchent sans cesse à retrouver le paysage perdu, ils veulent rétablir les liens perdus. Nés en s'éloignant de ce paysage-là, ils sont perplexes par une rupture ou une cassure dans la vie. Cette rupture leur apporte l'angoisse, la mélancolie et l'hostilité pour le monde. Ils se sentent à l'extérieur de la vie et étrangers au monde. En écoutant la parole qui décrit le paysage maternel, ils prennent contact avec une mémoire collective, qui comble leur propre mémoire individuelle. Ils ont une connivence avec leur monde des origines. Quand ils retournent au paysage rêvé, ils réintègrent le temps de l'origine dans leur vie, ils récupèrent « un monde fort, frais et pur » pour arriver à une « adhésion totale à l'Etre »[1]. En touchant les éléments naturels, ils communiquent avec un univers primordial et expérimentent le monde comme au premier moment de la création. Le paysage insulaire leur donne une chance de se rapprocher avec les éléments et renouer avec l'univers primordial pour renaître enfin. Puisque' « à condition de se mettre à l'unisson de la nature élémentaire, l'homme peut s'intégrer au monde et s'inscrire dans l'univers comme dans un ordre cosmique. »[2] Dans la création de Maurice, les personnages leclézians arrivent à un équilibre quand ils retournent au paysage natal. Ils se débarrassent du trouble de la vie en contemplant le paysage retrouvé. Ils sont bien chez eux, ils reprennent une racine qui les attache à la vie terrestre.

Le paysage de l'île maternelle fusionne l'histoire avec la légende de la famille. Avant qu'on le voie, il existe déjà dans le corps et dans le sang des personnages pour devenir l'origine de leur vie. Le paysage de l'île maternelle devient en effet un paysage intérieur, qui nourrit la vie des personnages. Il est toujours familier et bienveillant, même si on le voit pour la première fois, c'est comme si on y était depuis toujours. Ainsi il n'y a pas pour les personnages de *découverte* de l'île maternelle, mais « des confrontations d'images »; « La réalité apparaît sous le calque des fictions de la mémoire. Les pas de celui qui arpente la terre de ses aïeux se fondent avec les pas même de ces disparus. Le temps s'abolit. La géographie est plus forte que l'histoire : ils

[1] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane* [1965], *op. cit.*, p. 84.
[2] Isa Van Acker, « L'errance ou le voyage fragilisé », *Carnets de doute : Variantes romanesques du voyage chez J.- M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 194.

appartiennent au même paysage. Ils s'inscrivent pareillement dans l'univers. »[1] Retourner à l'île c'est ainsi retourner à l'origine.

En mettant ses pieds sur l'île Plate, Léon le Disparu découvre que « c'est une île presque ronde, dont la forme rappelle, en plus petit, celle de Maurice » (Q 53). Cette première impression reconstruit ainsi une relation rompue. Le paysage de l'île Plate fait voir les traces du temps de Médine, il représente l'origine de la famille. « Palissades est le recommencement » (Q 73), Léon le pense ainsi en regardant l'île Plate. Le commencement ou le recommencement, il concerne toujours une origine. Léon peut « reconnaître » chaque rocher, chaque crevasse, chaque buisson d'épines, comme s'il « marchait dans ce paysage depuis des années et des années, sans jamais (s)'arrêter » (Q 207). Rien n'est étrange, tout lui est familier. C'est parce que ce paysage dissout déjà dans son sang et dans son cœur. Loin de ce pays, il l'habite depuis toujours, une partie de sa vie y existe depuis toujours. Léon prend conscience que l'île Plate est un endroit où il « devait venir depuis toujours » (Q 142). C'est un endroit de l'origine, c'est le pays natal, d'où commence sa vie. En admirant sans cesse le paysage sauvage et beau de l'île Plate, Léon le Disparu se dit qu'« il me semble que j'ai vécu toute ma vie sur Plate, c'est ma terre natale, c'est là que j'ai tout appris, il n'y avait rien auparavant, il n'y aura rien après. » (Q 292) Le protagoniste retrouve enfin son origine, il appartient à ce monde de pierre, de lumière et de vent, dominé par le regard cruel des oiseaux et frappé par les vagues déferlantes de la mer immense. C'est sa terre maternelle, c'est sa terre reposante. Il voudrait désormais « retenir » tout ce paysage en lui, « le garder toujours », puisque c'est « sa vie, son origine » (Q 375). L'intimité du paysage avec l'origine se montre ici éclatante et elle est reconnue par les personnages quand ils sont enveloppés par le paysage rêvé.

Léon le descendant retourne aussi au pays natal. En voyant le paysage en ruine de l'île : les vagues déferlantes sur les plaques de basaltes dans la baie des Palissades, les broussailles sèches, le bois de filaos, les restes de la digues à demi ensevelie dans le sable, il ressent quelque chose « se dénouer » (Q 440) en lui, comme s'il était « plus libre » et qu'il « respirait mieux »(Q 440). Ce soulagement implique un sentiment d'appartenance. Le paysage minéral et brutal de l'île lui montre son origine et lui donne une identité :

> J'ai longtemps cru que […] je n'avais pas de pays, pas de patrie. Nous étions des exilés pour toujours. […] mais je comprends enfin que c'est ici que j'appartiens, à ces rochers noirs émergés de l'Océan, à cette Quarantaine, comme au lieu de ma naissance. Je n'ai rien laissé ici, rien pris. Et Pourtant, je me sens différent. (Q 440-441)

La terre sauvage et brûlante avec un paysage dur et cruel constitue une patrie pour Léon le

[1] Michèle Gazier, « Paysages de Maurice », in Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes, PUR, 2010, p. 26.

descendant. Il n'est plus exilé. Il appartient toujours à cette île, il s'enracine toujours dans son paysage. C'est son lieu de naissance, c'est son origine de vie. La vie en rupture est réparée, Léon n'est plus hanté par son identité ni par son destin. Il peut maintenant avancer, puisqu'il prend son racine sur la terre et qu'il est nourri par son paysage vivant.

La mémoire de la grand-tante Catherine constitue pour Jean une enfance rêvée. En l'écoutant, Jean comprend pourquoi il est celui qu'il est. La Rozilis lui semble son lieu de naissance et elle décide avant sa naissance son destin. Jean retourne finalement au domaine d'Ebène. Tout le paysage lui apparaît familier, c'est comme s'il y était né et y vivait depuis toujours. Parce que c'est un pays qu'il porte en lui. Il connaît tous les noms des montagnes et des rivières, il connaît le goût du vent et la brûlure du soleil. Le rêve de son enfance devient réel dans ce paysage. Il ressent même la présence de son aïeul, il a le sentiment de « voir avec les yeux de son aïeul ce qu'il a regardé il y a cent cinquante ans quand il est venu ici à la recherche du lieu de sa théba ïde » (R 543). Cette superposition des regards, n'implique-t-elle pas un retour à l'origine ? Jean retourne au début de l'histoire de la famille. Le vide du temps est comblé par le vent, le soleil et l'eau, la rupture est réparée par la langue et la mémoire du lieu : le paysage. Jean n'est plus un errant, il a une famille, il a un pays et une origine, qui sont au cœur de la nature, au cœur de cette île et au cœur de la mer. En suivant les rues, Jean remonte le temps, il revoit les traces de la grand-tante Catherine, il revoit le paysage qu'elle a vu, il fait revivre le temps perdu, il retrouve enfin la « partie » (R 543) de Catherine qu'elle y a laissée. Ainsi retrouve-t-il une partie de sa propre vie. C'est la patrie originale. Il devient complet et il se sent appartenir à une terre. Il est « heureux et libre » (R 544) en atteignant le Bout du Monde, puisqu'il arrive à comprendre le destin des Marro, à découvrir une certaine vérité dans le paysage presque éternel sur l'île, et à obtenir un foyer et une racine. Le retour à Maurice lui donne une seconde naissance. Le paysage lui ouvre la porte à son origine. Le secret de *La Kataviva*, pour lequel Jean éprouve une passion depuis l'enfance, s'éclaircit à la fin dans le paysage (R 48-49). Méditer une origine, c'est la rêver et la dépasser. Rozilis et Maurice sont en effet des « racines » pour les Marro. Chaque parcelle de son paysage peut parler de l'histoire de la famille. Les descendants errants partagent avec leurs ancêtres ce paysage de l'île maternelle et un temps bienheureux rapporté par ce paysage. Bien que la maison et le jardin disparaissent déjà, le paysage change peu et il protège toujours un noyau invisible, c'est le centre de la famille et l'origine de la vie. Ainsi, dans la création de Le Clézio, « le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière »[1]. On dirait que la maison éternelle c'est la maison naturelle avec la voûte du ciel, le tapis de la terre, les remparts

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, pp. 11-12.

des arbres, le chant du vent et de l'eau, les couleurs et la chaleur des lumières... C'est le paysage qui constitue ainsi une maison cosmique et éternelle, dans laquelle se trouve toujours une racine de la vie et une origine de la famille. Jean comprend finalement le destin des Marro quand il est dans le paysage de l'île, il se comprend aussi. Son angoisse et son trouble sont effacés enfin par le paysage natal. Pareil à Alexis retourné au Boucan et à deux Léon retournés à Médine, Jean revenu à Rozilis retrouve une harmonie avec le monde. « Il m'a fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre ». (AFR 9) Retourner à un paysage, c'est en fin de compte retourner à une origine.

La relation entre le paysage insulaire de Maurice et l'origine de la famille est étroite dans la création leclézienne. Cette relation est liée plutôt à une biologie et à une généalogie. Néanmoins, il faudrait noter que, quelquefois, l'origine pour l'écrivain dépasse le sens biologique et généalogique. Elle peut s'attacher à une origine culturelle. Dans ce cas, il s'agit d'une « antécédence de l'être », de « l'au-delà de la naissance », du « préambule de l'existence »[1]. L'origine renvoie à une origine philosophique ou métaphysique, non à une origine géographique ou biologique. C'est dans le récit d'*Onitsha* qu'on pourrait mieux le comprendre. Pour Fintan, Geoffroy et Maou, Onitsha devient enfin leur vrai pays natal. Ce rapport est établi sur le paysage et la culture de cette terre. Peu importe la relation généalogique. Ce que cherche Geoffroy, c'est le pays mystérieux de Meroë, qui se lie à un fleuve au début du monde. Quant à Fintan et Maou, en regardant le grand fleuve, ils se sentent enfin lui appartenir, il leur semble qu'ils y soient nés et qu'ils aient besoin d'y retourner sans cesse. Ces trois Européens retrouvent leur origine sur la terre africaine et dans le grand fleuve de Niger. Ce sentiment d'appartenance provient d'une vision commune de la culture. Il concerne surtout une origine symbolique. Ou bien, l'écrivain fusionne l'origine d'un individu et d'une famille avec l'origine cosmique. Cette fusion implique une seule origine de l'homme et du monde. Pour Le Clézio lui-même, l'origine est dédoublée entre l'Afrique, lieu de conception rêvé, et Maurice, lieu de l'ascendance, tandis que la Mexique, lieu originel, se trouve aussi comme un lieu de passage pour aborder l'origine. La fluidité du paysage produit une fluidité de l'origine. Leur cohérence intérieure constitue l'essence d'un paysage de l'origine.

Largement parlant, le paysage de l'île s'associe non seulement à une origine de la famille, mais aussi une origine cosmogonique. Il parle d'un commencement absolu, soit d'un temps originel et primordial du monde. C'est ainsi que le paysage insulaire implique aussi un paradis perdu ou une utopie rêvée pour les personnages leclézien.

[1] *Ibid*., p. 95.

3. Le paysage : un paradis perdu et une utopie rêvée

« La perfection se trouvait aux origines »[1]. C'est ainsi que le paysage insulaire qui se lie étroitement à l'origine pour l'écrivain s'associe aussi avec une vie parfaite : vie paradisiaque. Dans la création de Le Clézio, le paysage insulaire se montre presque toujours très beau et très calme. Il s'éloigne du monde quotidien. En particulier, dans la création de Maurice, le paysage de l'île maternelle se lie toujours à un temps bienheureux où on mène une vie libre et joyeuse comme Robinson. Dans les souvenirs, le paysage perdu devient plus mythique et plus merveilleux, il représente un pays plein de bonheur. En général, la mémoire est en constante évolution. Pourtant, les souvenirs des personnages lecléziens sur l'île restent plutôt figés et intacts. C'est ainsi que le paysage dans les souvenirs devient aussi idéalisé et immortalisé. Dans *Voyages de l'autre côté*, le narrateur parle d'un paradis : « Au milieu de Paradis jaillissait une source brillante, d'où coulaient quatre fleuves qui arrosaient le monde entier. Au-dessus de la source se dressait un grand arbre contenant nombre de branches et de rameaux, mais il ressemblait à un vieil arbre, car il n'avait ni écorce ni feuilles. » (VAC 289) Ce paysage de Paradis, avec les sources, les rivières et surtout le grand arbre – éléments principaux dans le paysage de l'île maternelle, ne ressemble-t-il pas à celui du Boucan, de la Médine et de la Rozilis ? Le paysage insulaire implique en effet un certain Eden. Autant que « la notion de l'origine est surtout liée à l'idée de perfection et de béatitude »[2] et que la nostalgie des origines est « une nostalgie du Paradis primordial »[3], le paysage insulaire et originel renvoie à un temps et à un espace paradisiaque. On cherche le paysage original pour retrouver une plénitude initiale. Pourtant ce qui est perdu est perdu pour toujours. On ne peut pas retrouver le temps perdu, on ne peut non plus retourner au même paysage du passé. En un mot, le paysage paradisiaque de l'île devient enfin une utopie pour les personnages.

3.1. Il n'y a qu'une seule île : le paysage insulaire et le paradis

Il y a mille et une îles dans les œuvres lecléziennes. Dans le récit *Le Chercheur d'or* l'écrivain décrit plusieurs îles mystérieuses : l'île des Seychelles, Juan de Nova, Farquhar, Aldabra, Saint Brandon, l'île Agalega, l'île de Frégate... qui résonnent avec le Boucan et Rodrigues. Dans *La Quarantaine*, on voit l'île Plate, l'île Gabriel, l'île Ronde, l'île aux Serpents, Gunner's Quoin,

[1] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op. cit.*, p. 45.
[2] Mircea Eliade, *Aspects du Mythe* [1963], *op.cit.*, p. 70.
[3] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op. cit.*, p. 46.

le Coin de Mire... Ce qui est étonnant et mystérieux, c'est que toutes ces îles se ressemblent. Malgré leur distance géographique, elles disposent d'un même paysage pur, sauvage et intact, qui rapporte souvent une vie de bonheur. Aux yeux d'Alexis, l'île de Frégate avec l'eau claire du lagon et la vieille maison de bois abandonnée au milieu des vanilliers semble un autre Boucan ; à Rodrigues, le cours du ruisseau au fond de la vallée avec les hautes montagnes sombres au loin lui fait penser au ravin de Mananava ; le frémissement à peine sensible dans les roseaux et la rumeur douce de la mer le ramènent à la Tournelle du Tamarin et aux vallons du Boucan. Dans *La Quarantaine*, le paysage de l'île Plate renvoie souvent au paysage de Maurice. On découvre ainsi que la seule île est en fait l'île maternelle : l'origine du monde et le paradis au commencement.

C'est la pureté et la tranquillité du paysage qui rappellent un début du monde et un paradis originel. L'écrivain met en relief ces qualités dans le paysage de l'île Saint Brandon. C'est un «paradis »(CO 122), ainsi le dit le capitaine Bradmer. Cette île pourrait bien exprimer le mythe du paysage insulaire dans la création de Le Clézio et aussi sa passion pour ce lieu isolé et fermé. Ce qui est touchant à Saint Brandon, c'est la beauté pure de son paysage. Il semble que rien n'est touché ni détruit par l'homme. « L à-bas, l'eau est aussi bleue et aussi claire que la fontaine la plus pure. Dans le lagon elle est transparente, si transparente que vous glissez en train de voler au-dessus des fonds. Autour du lagon, il y a beaucoup d'îles […] » (CO 122) La transparence de la mer implique la pureté du paysage. Il n'y a pas de traces de l'homme, il n'y a que les poissons de la création et les oiseaux de mer. L'absence de l'homme explique ainsi un sauvage et un primitif de l'île. C'est ainsi qu'on le considère comme un paysage au début du monde, où «les hommes ne connaissaient pas le péché »(CO 122). Dans ce sens, la pureté du paysage se lie bien à une innocence de l'homme. Cela exprime bien un temps du paradis. Quand le soleil se lève, «la lumière est transparente, pareille à l'eau du lagon, couleur d'azur et de nacre »(CO 160). La transparence et la pureté rendent un paysage merveilleux. La nuit sur l'île est aussi la plus douce avec les reflets des étoiles sur les eaux, «le ciel est immense et pur, comme s'il n'y avait pas d'autre terre au monde, que tout allait commencer » (CO 160). C'est une île de l'origine. Tout est plein d'espoir et de beauté. Il n'y a pas de douleur. C'est un paysage éternel, puisque pendant des années, «rien n'a changé »(CO 160) l à-bas. La beauté, l'éternité et la pureté du paysage de l'île Saint Brandon fait un paradis terrestre. Alexis arrive à voir ce paysage paradisiaque à ses propres yeux et il y ressent «une paix », «une lenteur »(CO 159), qu'il n'a jamais connues nulle part ailleurs. Le bien-être fait allusion au bonheur primordial du monde. Dans une certaine mesure, toutes les îles lecléziennes disposent d'un tel paysage, elles devraient être une terre promise pour l'homme. On se rappelle dans *La Quarantaine*, John, en

traversant le paysage sauvage et primitif de l'île Plate, pense que « cet endroit est le paradis » (Q 291). Cette impression s'attribue à l'abondance des plantes précieuses de l'île, qui implique une terre vierge et un paysage intact.

Dans *Ourania,* quand le peuple de Campos est expulsé de leur domaine, il arrive enfin sur une île : l'île de la Demi-Lune, qui serait leur dernier refuge. L'écart géographique le rend mystérieuse. « L'île est le bout du monde, au-delà il n'y a rien. » (OU 253). La limite de l'espace signifie un lieu intact. Ce que le narrateur souligne dans le paysage de cette île lointaine, c'est aussi la sauvagerie et la pureté. Il n'y a que l'eau qui entoure l'île et les oiseaux qui se tournent au-dessus de l'île. Cela rappelle le paysage de l'île Saint Brandon. Pour Jadi, cette île est liée à son adolescence heureuse, elle est l'île de son rêve, où « les oiseaux blanc et noir volent au-dessus du récif, infatigables » (OU 254). On ressent une liberté dans ce paysage insulaire, qui est défendu contre la guerre et l'oppression. Ce paysage devrait offrir une vie libre et ravie. C'est un lieu où tout peut commencer et recommencer : lieu de l'origine du monde et paradis du début.

Les îles leclézziennes se trouvent dans les espaces différentes. Pourtant, elles se font écho, en donnant des paysages similaires. « Les paysages décrits par Le Clézio sont à la fois précis et imprécis. Géographiquement fixés et assez vastes pour évoquer à ceux qui en lisent la description d'autres mondes ou d'autres lieux. Toutes les mers sont la mer, tous les rivages lointains sont le rivage, tous les ciels, le ciel… »[1] Ainsi, *toutes les îles, l'île*. C'est ainsi que le paysage insulaire devient mythique. Comme Gilles Deleuze l'écrit dans son œuvre : « l'essence de l'île déserte est imaginaire et non réelle, mythologique et non géographique »[2].

C'est dans la création de Maurice que l'intimité entre le paysage insulaire et le paradis est en particulier mis en relief. On a déjà parlé de la configuration concentrique et close du paysage insulaire dans la création de Maurice, qui implique bien une origine. Cette configuration représente aussi une rêverie de la circularité et de la centralité, qui se lie à une rêverie paradisiaque. On pense à l'île de France chez Bernardin de Saint-Pierre : l'île où a lieu le drame de *Paul et Virginie*. L'île de Le Clézio ressemble beaucoup à cette île-là, c'est un jardin paradisiaque. « Dans sa recherche de pureté, d'infini, dans son désir de retrouver les traces de ses aïeux, dans sa manière de projeter sa propre mémoire, ses propres paysages sur ceux si souvent évoqués et si tardivement approchés de Maurice, Rodrigues ou Plate, Le Clézio épure les contours de la géographie familiale pour faire de ces îles lointaines des ailleurs de refuge. »[3]

[1] Michèle Gazier, « Paysages de Maurice », *op. cit.*, p. 27.
[2] Gilles Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », *L'île déserte et autres textes (1953-1974)*, Paris, Minuit, 2002, p. 14.
[3] Michèle Gazier, « Paysages de Maurice », *op. cit.*, p. 27.

L'île avec son paysage intact devient un ailleurs de refuge, soit un paradis imaginaire.

Les souvenirs du paysage passé font un retour au « pays de l'Enfance immobile, immobile comme l'Immémorial », où on vit « des fixations, des fixations de bonheur »[1]. Le temps privilégié, soit le temps de l'enfance où on mène une vie absolument libre et sauvage, rend aussi le paysage insulaire paradisiaque. Ainsi le Boucan représente vraiment comme un paradis pour Alexis. C'est aussi le cas de la Médine pour Jacques, celui de Rozilis pour Catherine. La première enfance se présente souvent comme un temps paradisiaque et une béatitude d'avant la rupture. En attachant le paysage insulaire à l'enfance des personnages, l'écrivain constitue aussi une impression paradisiaque de l'île.

Le paysage du Boucan représente le bonheur de l'enfance pour Alexis. L'abondance, l'innocence, la simplicité et l'enchantement du paysage créent un paradis terrestre, loin de la guerre, loin de la douleur et loin du crime. L'auteur décrit sans cesse le parcours d'Alexis dans le paysage du Boucan, en soulignant sa contemplation, sa passion et son ivresse. En décrivant le Boucan, l'écrivain se réfère au texte biblique de la création et des commencements. Le plan du paysage insulaire qui se forme autour d'une maison et d'un jardin correspond ainsi au paysage édénique. D'après Jean Onimus, « la maison du Boucan a, dans la mémoire d'Alexis, l'éclat de ce paradis des Origines […] »[2], puisque la « couleur d'azur » du toit rappelle la pureté et la sérénité. La couleur azur identifie la toiture de la maison au ciel, « au point que la voûte céleste même semble être le toit de cette maison fabuleuse »[3]. Il faut indiquer un repère très significatif dans cette étendue du paysage de l'île : c'est l'arbre du Mal et du Bien, qui se rapporte directement à l'arbre du Paradis. Alexis vit au Boucan « comme Robinson sur son île » (CO 66), il devient un « véritable(s) sauvage(s) » (CO 33). Le paysage maternel et généreux s'attache à une vie libre pour représenter un état d'innocence et de béatitude avant la chute. Plongé dans ce paysage originel, le personnage « ne connaît pas la faim, ni le malheur » (CO 318), puisque « tout est éternellement jeune et beau » (CO 318).

Dans *La Quarantaine*, le narrateur ne cesse d'exprimer son impression d'un paradis de l'île. La Médine est le « paradis sur terre » (R 180) pour Léon le disparu. La description par Jacques présente vraiment un « paradis de son enfance » : « les bâtiments de la propriété d'Anna, les deux maisons, celle de la comète et la maison du Patriarche, entourées du grand jardin à secrets. […] le bruit de la mer qui bat le sable noir des plages, et le ciel se mêle à l'eau bleue du large » (Q 247). En contemplant le paysage de l'île Plate, Léon « rêve à ce paradis si proche, de l'autre

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], *op. cit.*, p. 25.
[2] Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op.cit.*, p. 143.
[3] Isa Van Acker, « La quête ou le voyage réinventé », *Carnets de doute : Variantes romanesques du voyage chez J.-M.G Le Clézio*, *op. cit.*, p. 85.

côté du bras de mer, les champs de cannes qui ondulent sous le vent, les maisons blanches, les jardins, les allées bordées de filaos, les rues de la ville, animées le dimanche matin » (Q 269). L'atmosphère paradisiaque de Médine se lie d'un côté au temps de l'enfance et de l'autre côté à son paysage plutôt naturel et tranquille.

Dans la mémoire de Catherine, le paysage de Rozilis concentre sa jeunesse joyeuse. A travers ses paroles, Jean voit une vie très libre et ravie, qui s'étend sur un paysage aussi libre et ravi. Le grand jardin, la maison, les rivières, les chants des oiseaux, les arbres, tout cela constitue un monde éternel. On n'y voit rien de triste ni de mélancolique. Tout est simple et pur. Dans ce paysage, on n'entend que les rires des enfants et on n'a que les sensations de l'enfance. Ce pays de l'autre côté de la mer et de l'autre côté du temps, « c'était comme le paradis » (R 165) pour Catherine. Rozilis lui semble « pareille à un bateau », « on pouvait y oublier le monde » (R 113). Les enfants nourris par le paysage sont « comme des Robinson » (R 113) et ils sont devenus « des sauvages » (R 168). On voit une résonance avec le paysage du Boucan et celui de la Médine. L'innocence de l'enfance fusionne avec l'ingénuité du paysage pour constituer un paradis.

En réactualisant l'histoire par les souvenirs, le paysage amène les personnages vers un monde transfiguré et un temps primordial : c'est une époque de Paradis, où toute chose est prodigieuse et nouvelle, forte et significative. On pense au Paradis des Guaranis dont Mircea Eliade parle dans son œuvre *La Nostalgie des origines*. Ces gens plutôt primitifs désirent vivre dans un monde pur, frais, riche et béatifique, « Monde restauré dans sa beauté et sa gloire premières »[1]. C'est une « Terre-sans-mal » qui existe ici-bas, dans l'ordre physique, non dans un ordre « spirituel ». Il s'agit justement d' « une sorte d'Ile des Bienheureux, au milieu de l'Océan »[2]. Pour Le Clézio et aussi pour ses personnages, l'île de Maurice ressemble bien à cette « terre-sans-mal » cherchée par les Guaranis. Elle se trouve dans ce monde-ci et elle se montre plus ou moins surnaturelle, puisqu'elle semble être au dehors du Temps et de l'Histoire, soit « sans misères ni maladies, sans péchés ni injustices et sans vieillesse »[3]. On voit que dans la création de Maurice, à quel degré le paysage de l'île s'attache à la pureté, la liberté, et la béatitude. Ce paysage représente bien un « monde parfait et pur des commencements », au temps où l'homme « venait d'être achevé par le Créateur. »[4]. Il accueille une vie d'Adam, vie « dans un monde auroral et parfait, tel qu'il était avant que le temps ne le ronge et que l'Histoire ne l'avilisse »[5].

[1] Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971, p. 212.
[2] *Ibid*., p. 213.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Ibid*., p. 221.

C'est au sein de ce paysage qu'on peut se défendre contre le désespoir provoqué par l'extrême misère, l'errance infinie et l'effondrement des valeurs traditionnelles.

3.2. Le paysage insulaire et l'utopie rêvée

La qualité propre du paysage insulaire et son rapport avec l'enfance et avec les souvenir font allusion à un paradis où se repose « l'immobilité de la perfection »[1]. Pourtant les personnages sont enfin expulsés du paradis et ils perdent pour toujours le paysage édénique et le bonheur simple de l'enfance. Désormais, le paradis n'existe que dans la mémoire et dans la rêverie. Pour les descendants, le paysage du paradis perdu devient en effet une utopie, où ils peuvent se débarrasser de l'ennui et de la douleur de la vie présente. Quand Geoffroy quitte le lac de vie, il comprend que « tout est terminé, il n'y a pas de paradis. » (O 196) C'est aussi un sentiment que les personnages de Maurice partagent au bout de leur voyage, quand ils contemplent le pays retrouvé.

Sans exception, le paysage de l'île paradisiaque se présente avant tout par les souvenirs, qui impliquent une absence et un manque. La distance spatiale et la distance temporelle rendent le paysage perdu plus irréel. Alexis, hanté par le secret de l'or, essaie de retourner au Boucan, paradis de l'enfance. Pourtant, quand il y retourne, il ne découvre qu'une terre ruinée. Le paysage de l'enfance est changé pour devenir utopique. C'est aussi le cas pour les deux Léon. Léon le Disparu ne retourne pas à son pays rêvé de Maurice, il ne retrouve pas le même paysage de Médine dans la l'histoire de la famille ; Léon le descendant retrouve enfin une Médine différente de celle donnée par les souvenirs de sa grand-mère. Le paysage d'Ebène change aussi, il n'est plus ce qu'il était dans la légende de la famille. En écoutant la grand-tante, Jean se rend compte enfin que la Rozilis de Catherine est « sauvage, irréelle, perdue dans la forêt du souvenir, pleine d'arbres sombres, bruissant des cascades qui l'entouraient » (R 275), alors que sa propre Rozilis, revue au bout de son voyage, est facile, neutre, proche de la réalité. C'est une autre Rozilis. Pour les ancêtres, l'île signifie un paradis, tandis que pour les descendants, qui cherchent sans cesse à y retourner, elle devient une utopie. Le paysage dans les souvenirs n'est qu'un paysage utopique qu'on ne peut jamais atteindre.

L'écart entre le paysage conservé dans les souvenirs et le paysage retrouvé transforme en fin de compte le paysage paradisiaque en un paysage utopique. Dans les souvenirs, le paysage se montre toujours extrêmement beau. Pourtant le paysage retrouvé par les personnages n'est plus celui du passé. « Alors tout est inventé, illusoire, comme la vie qui continue autrement quand

[1] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 100.

on poursuit un rêve, nuit après nuit »(Q 457). Particulièrement le centre du paysage : la maison avec le jardin, a disparu depuis longtemps. La maison, c'est « le centre paradisiaque »[1]. Quand la maison est détruite, le paradis est perdu. Le vrai paysage est ainsi dans les mémoires, dans les rêves et dans les légendes. La représentation d'un paysage parfait «encourage non seulement une croyance dans l'existence possible d'un meilleur monde, mais aussi le désir de projeter dans une société future tous les aspects positifs qui s'associent au paradis passé, c'est-à-dire le désir de s'élancer vers l'utopie. »[2] C'est ainsi que les personnages descendants désirent toujours retourner à l'île maternelle, même s'ils ne l'y ont jamais vécu. Une certaine déception qu'ils ont dans le paysage retrouvé exprime bien leur hallucination, qui signifie à vrai dire le portrait utopique du paysage du passé.

L'île est un pays utopique pour Le Clézio. Pourtant, ce n'est pas simple ni négatif. L'utopie leclézienne est différente de celle d'autres écrivains utopistes, puisque Le Clézio renvoie davantage l'île à la nostalgie de l'origine et à un Eden égaré. Notre écrivain agrège le rêve de l'origine, le rêve du paradis et le rêve de l'utopie dans un seul paysage insulaire, qui s'inscrit ainsi dans une dimension doublement ou triplement symbolique. Particulièrement, le rêve de l'utopie est beaucoup affaibli par rapport au rêve de l'origine. Le retour au paysage insulaire concerne davantage «le gage véritable d'une entente possible entre l'être et le monde »[3] qu'une arrivée à l'utopie. La vacuité des quêtes correspond au thème du paradis perdu et de l'utopie, pourtant elle n'efface pas une certaine valeur du paysage retrouvé. Le paysage insulaire de Le Clézio, soit dans le passé soit au présent, ressemble à la maison bachelardienne, qui «abrite la rêverie », «protège le rêveur »et «permet de rêver en paix »[4]. Il y a quelque chose d'éternel qui reste toujours dans le paysage constitué par la lumière, le vent, l'eau et la terre. Malgré l'écart temporal, les rivières coulent comme avant, les montagnes se dressent comme avant, la mer chante comme avant... Depuis toujours, le paysage est réduit aux éléments de la nature qui réactivent les sens et font sentir que le monde ne saurait être interprété par la raison. Cette permanence du paysage naturel touche forcément les personnages retournés, qui reconnaissent la fugacité de la vie humaine et la vérité simple du monde. Ce qu'on doit faire, c'est « dépasser le caractère fortuit et les forces incontrôlées de l'existence », «mieux comprendre sa démarche et mieux situer sa place dans les dimensions spatiale et temporelle »[5]

[1] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], *op. cit.*, p. 280.
[2] Jacquline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs : l'utopie de J. M. G. Le Clézio, op. cit.*, p. 24.
[3] Sylvestre Le Bon, *Le Port d'attache de Jean-Marie Gustave Le Clézio : La quête d'une vérité et d'une nouvelle identité, op.cit.*, p. 18.
[4] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], *op. cit.*, p. 25.
[5] Sylvestre Le Bon, *Le Port d'attache de Jean-Marie Gustave Le Clézio : La quête d'une vérité et d'une nouvelle identité, op.cit.*, p. 27.

– c'est justement la leçon donnée par le paysage retrouvé. Devant la dureté du paysage naturel, les personnages arrivent à comprendre qu'il n'y a pas besoin de chercher à retourner à un pays perdu, qui est en fait une utopie inaccessible. Ce qui est important, c'est de vivre *maintenant* et *ici*. Le vrai paradis n'est pas ailleurs ni dans le passé, il est présent. Ce qui est précieux, c'est ce que l'homme vit en ce moment-ci. C'est ainsi qu'on peut se réconcilier avec l'histoire et avec le monde pour se plonger dans la vie présente. « Je ne cherche pas un paradis, mais une terre. » (IT 184), déclare l'écrivain dans *L'Inconnu sur la terre*. Finalement, les personnages lecléziens touchent une terre, non un paradis. Ce n'est pas une hallucination mais une initiation. La « terre » dispose d'une force, elle porte la vie qui est attachée à une sève, elle offre un habitat avec son paysage. Le paradis est fugace et utopique, tandis que la terre est éternelle et promise. C'est aussi ce que le paysage à Tipasa donne à Camus : « ce ciel durera plus que moi »[1], l'écrivain en prend conscience quand il est enveloppé par la chaleur et la beauté de Tipasa. La mer, les collines, la terre, c'est ce monde de la nature et ce paysage créé par la nature qui ont une permanence, que l'homme ne possède pas. Pour Camus, le seul royaume c'est le royaume terrestre, non le royaume divin ou paradisiaque. « A cette heure, tout mon royaume est de ce monde »[2]. C'est ce que les personnages de Le Clézio sentent quand ils se trouvent au milieu du paysage retrouvé. La vie ne se mesure qu'avec les éléments que les sens peuvent apercevoir. Le sentiment de l'existence est le sentiment de n'être qu'une extension du monde. L'unité de la vie se trouve dans le moment qu'on vit et dans l'harmonie avec le monde. Les personnages lecléziens se sentent finalement libres, ils ne sont plus hantés par le passé ni par le paradis perdu. La substance du passé fait vivre en eux « non pas une mémoire d'histoire mais une mémoire de cosmos »[3]. La « cassure » qu'ils portent depuis toujours en eux et la « brisure » (Q 457) ancienne qui est inscrite dans leur vie sont réparées par la mer éblouissante et les rochers noirs de l'île. La rupture entre le paysage désiré et le paysage revu devient pourtant une occasion du salut. Elle fait ressentir une parenté du monde, qui chasse le fantôme historique. Tout est « un à nouveau » (Q 457), tout ce qui est séparé est réuni. Les personnages commencent leur propre vie, en abandonnant l'embarras du passé et en aspirant à l'avenir. Le bonheur existe désormais non dans le passé perdu, mais dans l'avenir.

Conclusion du chapitre

Le paysage insulaire de Le Clézio s'allie étroitement avec l'origine, l'enfance, le paradis et l'utopie, il devient le paysage mythique qui concerne l'éternel retour. Jacqueline Dutton a

[1] Albert Camus, *Noces*, in *Œuvres complètes tome 1*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 125.
[2] Albert Camus, *L'Envers et l'endroit,* in *Œuvres complètes tome 1*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 71.
[3] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 103.

éclairé cette poétique leclézienne qui, d'après nous, se condense particulièrement dans le paysage : « Les mythes du paradis perdu, de la nostalgie des origines, et de l'enfance, sont perçus comme s'inscrivant dans ce mouvement régressif qui est souvent étudié chez Le Clézio et qui suggère un désir de retour à la source, à la nature, à l'origine. »[1] Ce mouvement régressif exprime le retour vers l'île maternelle, qui, « en tant qu'un des principaux mythes fondateurs de l'utopie », « valorise le bonheur des origines et le paradis perdu dans le passé »[2].

[1] Jacquline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs : l'utopie de J. M. G. Le Clézio, op. cit.,* p. 24.
[2] *Idem*.

Conclusion de la deuxième partie

Le paysage leclézien est à la fois perçu et rêvé, réel et imaginaire, géographique et historique, autobiographique et culturel. Il s'attache à la réflexion de l'écrivain sur la mort, le mythe, la vision et l'origine. Le paysage noue ainsi le réseau des pensées lecléziennes, il ouvre une voie vers le fond de sa création. La conscience de la vie et celle de la mort, la pensée animiste et la pensée mythique, la contemplation et la méditation, le mythe de l'origine et le mythe de l'éternel retour, sont reliés l'un avec l'autre et ils s'imprègnent dans le paysage leclézien. Cela représente une sagesse fondée sur l'osmose entre l'homme et le monde. Cette pensée est influencée par la pensée orientale et la pensée mexicaine, qui apprécient toutes les deux la pensée primitive et cosmique. Puisque le fond et la forme ne peuvent jamais se séparer l'un de l'autre, il faut maintenant étudier la figuration du paysage. Quel est le rapport entre la description du paysage et la narration? Quelle est l'intimité entre le paysage, le langage et le personnage ? On va passer au paysage de la page pour trouver la cohérence de la poétique du paysage leclézienne.

Troisième partie

Le paysage :

entre texte et intertexte

« Les innovations de forme ne sont de vraies innovations
que lorsqu'elles sont aussi des innovations de pensée et de vie. »
L'Extase matérielle

Nous avons consacré deux parties à examiner la perception et l'imaginaire du paysage leclézien, en relation avec les pensées de l'écrivain. Le paysage est souvent *décrit*, ainsi, étudier la description du paysage est important pour mieux comprendre la fonction du paysage dans le texte. Comment la description représente-t-elle la propriété du paysage ? Quelle est la relation entre la description et la narration ? C'est ce qui nous intéresse dans cette partie.

En étudiant le système descriptif de Le Clézio, on se tourne vers la fonction de la description du paysage par rapport au récit. Le paysage descriptif peut structurer le récit, il peut contrarier, annoncer ou redoubler les actions événementielles. Ce rôle diégétique de la description est significatif. A travers la description du paysage, on découvre que la langue (la parole et les mots) entretient une relation intime avec la présence du paysage. Pour l'écrivain, la langue est douée d'une force évocatrice et poétique, elle peut constituer le paysage avant l'expérience perceptive. En même temps, le paysage devient un signe du monde. Par une série de comparaisons et de métaphores entre la langue du monde et la langue de l'homme, Le Clézio présente une pensée mystique de la langue.

Le rapport du paysage avec le personnage ne manque pas de signification pour éclairer la poétique du paysage leclézien. Nous avons parlé de l'animisme et de l'anthropomorphisme dans le paysage leclézien. Il faut approfondir cette réflexion. D'une part, le paysage peut faire penser à une personne, il est décrit comme une personne, avec un visage ou un corps. D'autre part, la personne peut se présenter comme un paysage, son visage et son corps humains ressemblent aux paysages. Le paysage pourrait même devenir un acteur du récit et influencer la vie des personnages principaux. Cette intimité est surtout mise en évidence chez les personnages féminins. La féminité, la maternité et la sensualité s'associent étroitement aux qualités propres du paysage.

A la fin de cette étude, il convient d'élargir l'horizon et de réfléchir à une certaine intertextualité du paysage leclézien, plus précisément, une « transtextualité »[1]. On va dépasser le domaine de la littérature pour chercher un retentissement entre des systèmes sémiotiques différents. Le paysage leclézien, littéraire et imaginaire, se construit sur une réalité géographique avec la toponymie, la topographie et la cartographie. Par ailleurs, Le Clézio n'est pas satisfait de *décrire* le paysage, il voudrait aussi le *dessiner*. La description du paysage présente souvent un effet

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7. Genette définit la « transtextualité » ainsi : « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte ». Il faut comprendre ici le mot *texte* en son sens « conceptuel », c'est-à-dire en ce qu'il est un énoncé de nature quelconque et non seulement littéraire. Nous utilisons ainsi la « transtextualité » pour indiquer une relation entre des systèmes sémiotiques différents.

tableau. Quelquefois, l'écrivain dévoile même le paysage par les dessins. La résonance entre la littérature et l'art pictural fait voir le désir d'une écriture totale et accomplie.

Chapitre 1

Le paysage : la description, la narration et la langue

Du paysage perçu au paysage écrit, il faut une transposition, qui s'opère avec la modalité de la description. Le paysage dans une œuvre se présente et se dévoile par la description. Il faut examiner les techniques de la description chez Le Clézio, qui articulent d'une certaine façon le visuel et l'image et qui représentent un style de création. En étudiant la structure, la syntaxe et le lexique de la description, on va découvrir une cohérence entre le style descriptif et la propriété du paysage leclézien.

La description du paysage dans les œuvres lecléziennes ne campe pas un décor futile et immobile, elle n'est jamais extérieure à l'intrigue du récit ni en rupture avec la situation des personnages. Au contraire, elle est souvent intégrée d'une certaine manière dans la narration et elle se lie étroitement à la structure et à la signification de l'événement.

1. Le paysage et la description

Etudier la description du paysage, c'est prendre en compte à la fois « la forme et le contenu de la description » du paysage, analyser « le contexte immédiat » et « la place » de la description dans « la microstructure » du roman, « selon la double perspective paradigmatique et syntagmatique »[1]. Autrement dit, il faut étudier la description à la fois au niveau microtextuel et au niveau macrotextuel, en regardant la structure interne des séquences descriptives et leur rôle dans le texte global. Les caractéristiques esthétiques de la description correspondent avec les finalités pragmatiques propres.

On préfère se concentrer de prime abord sur le système descriptif, en récapitulant la présence de marques, de signaux spécifiques et de structures propres. On pense comme Philippe Hamon que la description leclézienne est relativement parlant « une unité démarquée qui se laisse aisément découpé[2] ». En général on peut la déterminer par la prévisibilité lexicale, le procédé

[1] Mieke Bal, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 97.
[2] Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 165.

syntaxique et la structure du thème. En examinant le « système descriptif », on va étudier les modalités de la description, qui concernent les types Voir, Dire et Faire. Puis, on va examiner la description à l'intérieur des séquences choisies. Si Le Clézio préfère présenter un paysage *simple*, il pratique aussi une description plutôt *sobre*, qui expulse la couleur pittoresque et exotique. La simplicité et la sobriété conduisent à une répétition de la description avec la récurrence des mêmes mots, des mêmes phrases et des mêmes syntagmes. Cette répétition donne naissance à un lyrisme de la description du paysage.

1.1. Le système descriptif du paysage

Pareil à Julien Gracq, Le Clézio a plaisir à décrire, qui se concentre d'abord et surtout sur le paysage. La description leclézienne suit un plan, elle a une structure permanente, c'est ce que Philippe Hamon appelle le « système descriptif », constitué par une « dénomination » et une « expansion »[1]. On découvre facilement dans la description les tons et les rythmes particuliers, les marques morphologiques spéciales, les lexiques donnés, les figures rhétoriques, les signaux d'incipit et de clausule. Ces signaux démarcatifs distinguent le système descriptif du texte propre. Voici le système descriptif proposé par Philippe Hamon :

SD		
Une dénomination	Une expansion	
(Un pantonyme)	Une liste – mots noyaux	Un groupe de prédicats
	Une nomenclature	
P	N	Pr

Avec ce système, on voit une hiérarchisation et une thématisation. Le Clézio pratique souvent ce système pour donner un effet descriptif. Dans ses œuvres, la description du paysage progresse en général autour d'un noyau : un lieu ou un espace, qui se complète par des éléments expansifs (une liste des choses le plus souvent). La description du paysage de la colline, vu par Adam, se dévoile autour du centre thématique : la colline, et elle s'étale sur les rues, les arbres, le ciel, la plage, la mer et l'horizon ; la description du paysage du carrefour, pris par Bea, se forme avec l'image des rues et s'étend au ciel, aux voitures, aux lumières et aux bruits ; la description du paysage du désert, vu par Lalla en haut du plateau, déferle autour du « plateau » et s'étend au soleil, au vent, aux dunes, au ciel et à la mer. Naturellement le pantonyme ou le

[1] *Ibid.*, p. 128.

« thème-titre » décide des mots-noyaux qui l'entourent et décide aussi l'essence significative de toute la description, puisqu'il existe une « équivalence entre une domination et une expansion[1] ». On se rappelle la plage pluvieuse vue par Adam. La description de la plage se dévoile autour de la plage, elle est complétée par les galets, les pierres, les pluies, les grues, les bateaux, le ciel, la mer... On y voit une cohérence des sous-thèmes, soit quelque chose de gris, de sombre, d'étouffant et de mortel. Quant à la description du paysage de la grande mer dans *Le Chercheur d'or*, elle se forme par la lumière brûlante, le vent violent, les vagues turbulentes, le ciel bleu et infini, qui parlent tous de la liberté et de la violence. Mais parfois la dénomination est absente ou ambiguë. Cela concerne surtout la description des paysages urbains. La description du paysage inaugural *du Déluge* ne se rattache pas à un pantonyme dévoilé. Les mots descriptifs dispersent comme des éclats. L'écrivain fait entrevoir implicitement le pantonyme par « une portion de ville concassée » (DEL 13). Un tel modèle est très récurrent dans les premières œuvres sur le paysage urbain. Quant à l'expansion de la description chez Le Clézio, elle semble distincte de celle de la description traditionnelle. Elle pourrait se composer uniquement de phrases nominales. Les prédicats et les épithètes sont souvent absents, les substantifs prédominent. La description devient sèche et mécanique, elle manque de pittoresque. On voit cette description dans les œuvres de la ville. Dans *La Guerre*, le paysage urbain est décrit sous un regard anonyme, la description est dévoilée par les juxtapositions des mots : « un peu partout, au hasard : les poteaux télégraphiques aux fils sans fin, les tours blanches des gratte-ciel, les tunnels où roulent des trains aveugles, les ruisseaux, fleuves, égouts, les chantiers, les cheminées des usines, les tourelles métalliques avec leurs antennes, les terrains vagues, les citernes, les intersections des autoroutes, les jonctions ferroviaires, les feux, les grondements des moteurs, les nappes de gaz, les fenêtres : tout ça, toutes ces douleurs, toutes ces dents, toute cette peau ». (GU 47) Il n'y pas de structures syntaxiques. Rien qu'une accumulation et une énumération. L'effet descriptif devient très réduit et restreint. Cela est très différent de la description dans les œuvres classiques, où les épithètes sont presque toujours abondantes, particulièrement quand il s'agit d'une description du paysage. Le Clézio attache une telle description sèche au paysage urbain. On peut aussi voir « un poème, ou une énumération » dans *Le Livre des fuites*, où se rangent verticalement les mots tels que « immeuble, pierre, goudron, plâtre, gravier, fonte, plaques, gaz, eau, réverbère, ordures ménagères, blanc, gris, noir, terre, jaune, brun, peau d'orange, mare, papier, semelle moteur » (LF 31). Ces mots isolés rappellent les choses très typiques d'un paysage urbain. Si la liste et l'énumération constituent d'après Philippe Hamon un effet typique de la description, celles des premières œuvres lecléziennes

[1] Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 140.

semblent excessives et elles affaiblissent dans une certaine mesure l'effet descriptif. Une telle description « atypique » apparaît monotone, machinale, accablante même, elle donne une impression de décor inutile et insignifiant, dépouillé de toute couleur émotionnelle.

Pourtant, la vraie émotion de l'écrivain provient justement de cette *atypie* descriptive. Si on réfléchit sur le contexte où se situe cette description et qu'on la combine avec la signification des textes, on découvre qu'une telle forme descriptive est loin d'être hasardeuse et facultative. Le modèle de la liste et de l'inventaire présupposent en effet « l'hétéroclite d'un réel inépuisable qui suscite une attitude de réceptivité passive chez le descripteur »[1], il crée une impression de « saturation », qui « mime le sentiment analogue de malaise et d'étouffement »[2] du personnage. Avec l'énumération exagérée, le paysage urbain se présente comme un bloc où se rassemblent les rues, les immeubles, les voitures, la foule, les lumières et les bruits, sans aucune relation entre eux. A travers une telle description d'énumération, on peut ressentir quelque chose de mécanique, d'aliéné et de froid dans le paysage moderne. On peut voir aussi une distance irréparable entre l'homme et la ville moderne. Le regard devient une caméra, qui filme le monde presque mécaniquement. Ainsi, une telle description exprime à la fois le regard du personnage, la qualité du paysage urbain et le rapport entre l'homme et le monde moderne. La fonction référentielle de la description est dépassée par une fonction esthétique. Teresa di Scanno a raison d'indiquer que « jamais Le Clézio ne fait de « l'art pour l'art », jamais il n'écrit un roman ou un récit pour le seul plaisir de raconter ou en vue de quelque recherche formelle, soit dans le procédé expressif, soit dans la structure narrative »[3]. Le style de l'expansion vise ainsi à souligner que le paysage de la ville moderne est morcelé et que l'homme est en rupture avec son monde. Dans ce sens, la forme de la description s'accorde à la caractéristique du paysage et du personnage. De plus, on verra dans le troisième chapitre de cette partie qu'un tel « style syncopé » ou un « pointillisme syntagmatique »[4] caractérise aussi l'écriture artiste qui relie la description et la peinture.

Il n'y a pas *un* système unique pour la description du paysage chez Le Clézio, mais *des* systèmes descriptifs. Le Clézio utilise aussi les modalités différentes pour introduire la description du paysage. Ces modalités rendent la description dynamique et diégétique.

1.2. Les modalités de la description paysagère : l'insertion et la fonction

[1] Minane Dalam, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, thèse, Université de Paris III, 1996, p. 89.
[2] *Ibid.*, p. 111.
[3] Teresa Di Scanno, *La Vision du monde chez Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Napoli, Liguori Editore, 1983, p. 123.
[4] Minane Dalam, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 22.

Philippe Hamon met en lumière dans son analyse trois modalités principales de la description : le regard descripteur, le bavard descripteur et le travailleur descripteur[1]. Ces trois modalités sont appliquées d'une manière récurrente à travers la description leclézienne.

1.2.1. Le type Voir

La modalité de voir préside souvent à celle de dire et de faire. La description du paysage leclézienne est de prime abord déclenchée par le regard. Voici une construction typique : le personnage + verbe de perception (regarder, voir, contempler...) ou de sensation (sentir, ressentir…) + le paysage (la dénomination et l'expansion). Avec cette structure « sujet-percevoir/sentir-objet », on distingue facilement l'incipit et la clausule du système descriptif. Dans la première œuvre *Le Procès-verbal*, le paysage de la colline, de la plage et de la mer est justement décrit d'une telle manière. « Adam alla *voir* à la plage, sans trop d'espoir » (PV 138), « en relevant les yeux, il *aperçut* au loin »[2] (PV 144), puis le paysage est décrit. Même si, quelquefois, le regard n'est pas présenté directement, on peut ressentir sa présence. C'est le cas de la description du paysage de la colline et de la mer, vu par Adam et Michèle en se promenant au bord de la mer. Le changement du paysage correspond au déplacement des personnages qui impliquent en effet un déplacement du regard. Dans *Le Déluge*, le regard de Besson joue un rôle fondamental dans l'apparition de tout paysage : « il marcha rapidement à travers les rues, en *regardant* ce qui se passait » (DEL 72). On se rappelle aussi le paysage de la campagne sauvage (« il n'y avait rien d'autre à faire que marcher et *regarder* autour de soi. » DEL 238), du lever du soleil (« Il *vit* le soleil se lever lentement derrière les montagnes des nuages. » DEL 151), toute la description est déclenchée par la perception de Besson. Dans *Désert*, la description du paysage désertique commence et s'enrichit aussi par la perception de Lalla (« Elle *regarde* devant elle ; elle *voit* chaque détail du paysage de pierre, chaque touffe d'herbe […] » DES 106). Dans *Le Chercheur d'or*, le paysage libre et sauvage se met en place aussi sous les yeux d'Alexis (« Je *regarde* l'étendue de la mer bleu sombre, violente, au-delà des récifs. » CO 72 ; « Nous *regardons* tout cela, la mer au-delà des récifs, le ciel brillant, la terre meurtrie […] » CO 82) On n'a pas besoin d'épuiser tous ces exemples. La perception stimule la description de ce qui est vu. Se relient étroitement le sujet et l'objet, le personnage et le paysage.

Cette description constitue « un mimétisme de la contemplation poétique »[3] du paysage et elle met en valeur l'existence du sujet, de ses perceptions, ses sensations et ses sentiments. Prise en

[1] Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *op. cit.*, pp. 180-210.
[2] C'est nous qui soulignons.
[3] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 1999, p. 216.

charge par le personnage la description est ainsi traversée souvent de syntagmes descriptifs sur ce personnage-même, dont le rôle dépasse « celui de porte-regard justificateur de l'insertion des systèmes descriptifs dans les romans, puisqu'une grande place est réservée à leur description en tant que « regardants » »[1]. Cela représente une des caractéristiques du style descriptif leclézien qui est de « lier l'apparition de la nomenclature du paysage aux impressions du personnage, voire à la faire disparaître par moments au profit de ces derniers. »[2] Autrement dit, décrire le paysage est en fin de compte montrer la vision et la psyché du personnage, en dévoilant son impression et ses sensations. Ce que cherche Le Clézio en décrivant le paysage, c'est « moins la transmission d'une copie du monde que l'expression de son expérience perceptible et émotionnelle aux prises avec le monde »[3]. Cette tendance distingue l'art leclézien de l'art descriptif proposé par Alain Robbe-Grillet dans son œuvre *Pour un Nouveau Roman*, qui refuse une description concentrée sur l'homme. Ce qui intéresse Le Clézio, c'est toujours l'homme. Pour lui, l'existence de l'homme l'emporte évidemment sur l'existence des choses et du monde. La description leclézienne est en effet une description « expressive »[4], qui vise à décrire le monde intérieur des personnages.

La description modelée par la perception implique une focalisation. Il faut distinguer un focalisateur-personnage d'un focalisateur-narrateur neutre. La différence de la focalisation conduit souvent à la différence de la syntaxe descriptive. On peut préciser facilement la perception d'un personnage, qui est souvent interne et limitée, et qui décide la structure « sujet-percevoir/sentir-objet ». La subjectivité et l'individualité sont impliquées dans cette structure syntaxique. Il y a des moments où se présente un narrateur externe. Le pronom indéfini « on » est utilisé souvent pour introduire ce regard inconnu, anonyme et omniprésent. La description est déclenchée ainsi par l'emploi des présentatifs descriptifs ou par les tournures impersonnelles, tels que « c'est... » (« c'était... »), « il y a ... » (« il y avait... », « il y aura... »), « cela... » (« ça… »), « voici ... », « voilà... », etc. Ces locutions expriment un regard *autre*, un regard non humain mais plutôt surnaturel, qui s'associe à une éternité du paysage. Le récit central de *Terra Amata* est commencé justement par une telle description : « *C'était* une étendue de terre et de pierrailles sèches, avec quelques montagnes, quelques collines, et, de l'autre côté, le grand plateau de la mer. *C'était* un pays quelconque, mais pour ainsi dire éternel […] *C'était* un paysage sans nom, vieux comme une vieille peau de vieille femme […] » (TA 11) L'emploi de

[1] Minane Dalam, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 60.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid*., p. 35.
[4] J.-M. Adam, A. Petitjean, *Le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989, p. 8.

« c'était », signal introductif de la description, favorise l'énumération. Cette forme moins structurée grammaticalement permet l'évocation d'un réel dont les différents éléments sont juxtaposés et qui semble demeurer depuis toujours sans variation. La subjectivité et la singularité du regard semblent effacées au profit de l'universalité et de la généralité. De plus, avec la construction « c'est vraiment... », l'auteur « provoque un certain effet persuasif » et présente « une orientation du discours vers le lecteur »[1]. Les présentatifs comme « voici... » et « voilà.. » (« Voilà ce qu'était ce paysage. » TA 17) supposent « un intérêt particulier à montrer le paysage ou à le visualiser pour le signaler à un locuteur » et aussi « une invitation implicite injonctive à voir » (voilà : vois-là)[2]. Ces formules établissent une relation complice entre le narrateur descripteur et le lecteur, qui se sentirait personnellement au milieu du paysage décrit. Il y a surtout le présentatif « il y a... », qui est très répétitif dans la description du paysage leclézienne. Cet emploi contribue à un recensement exhaustif du réel. Dans la description du paysage urbain, ce présentatif est conforme à la nomenclature de la ville moderne. Il tend aussi à supprimer la subjectivité de la perception pour donner un regard neutre. La vue d'un certain homme devient enfin la vue de tous les hommes. Il semble que l'auteur essaie d'intégrer toutes les perspectives pour unifier les vues différentes. Dans *L'Inconnu sur la terre,* le paysage est souvent introduit par ce présentatif qui implique une existence du regard omniprésent : « *Il y a* beaucoup de vagues régulières… *Il y a* les nuages qui filent dans le ciel… *Il y a* le disque du soleil qui monte au zénith… *Il y a* la terre de la colline… » (IT 14) On ne peut pas décider quel regard contemple le paysage : celui du petit garçon, celui de l'écrivain, celui du narrateur, même celui du lecteur se confondent. L'écrivain mélange les regards différents, il saute du regard neutre au regard subjectif, il croise les identités des regardants.

Les tournures impersonnelles effacent la limite du temps et de l'espace, elles impliquent l'éternité du paysage. Dans plusieurs œuvres, cet emploi fait ressortir la grandeur de l'univers et la précarité de la vie humaine. Quelquefois, la description introduite par les présentatifs pourrait mettre en évidence la naïveté du regard enfant et ainsi la simplicité de sa vision du monde. Ainsi, dans *Désert* et *L'Inconnu sur la terre,* la description du paysage introduite par les présentatifs présente une oralité de l'écriture qui implique la naïveté du personnage enfant. L'écrivain décrit le paysage perçu par Lalla au bord de la mer : « *il y a* de gros nuages blancs qui circulent. *Il y a* le bruit lent de la mer qui racle le sable de la plage […] *Il y a* les cris des goélands qui glissent sur le vent […] *Il y a* les bruits des arbustes secs, les petites feuilles des acacias, le froissement des aiguilles des filaos, comme de l'eau. *Il y a* encore quelques guêpes

[1] Minane Dalam, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, *op. cit.,* p. 149.
[2] *Ibid*., p. 150.

qui vrombissent […] » (DES 171). Quant au paysage du désert, « *il y a* le soleil » (DES 72), « *il y a* tellement de lumière et de bruit » (DES 77), « *il y a* toujours de nouvelles montagnes à l'horizon » (DES 222), « *il y a* une étendue vivante de sable et de sel » (DES 334). Les répétitions anaphoriques présentent l'ingénuité du paysage et la simplicité du personnage, tout en créant une musicalité et un retentissement. Bien des critiques ont noté cette simplicité et cette musicalité de la description leclézienne[1]. La vue d'un enfant se voit poétiquement à travers le moins de la langue.

1.2.2. Le type Dire et le type Faire

En plus de la structure « sujet-percevoir-paysage », il existe une autre structure importante : « sujet-raconter-paysage », qui apparaît surtout dans les œuvres postérieures aux années 80. La description se fait par le discours des personnages. Naman parle des villes blanches à Lalla, Alexis parle du Boucan à Ouma, Jacques parle de l'île Maurice à Léon le Disparu... Particulièrement dans *Révolutions*, la description de Rozilis se dévoile totalement à travers les paroles de la grand-tante Catherine, qui deviennent les refrains charmants pour le protagoniste. La description prise par le discours intègre les perspectives différentes, elle confond le regard du passé et le regard présent, elle confond aussi le regard du racontant et celui de l'écoutant, elle est liée à la mémoire, à la rêverie et à l'imagination. Une fois dite, la description est aussi intégrée dans l'action du personnage. Le type de Dire est lié étroitement à la poétique de la langue. On va l'éclairer dans le chapitre suivant consacré à la relation entre le paysage et la langue.

Il y a enfin le type Faire. L'écrivain développe la description dans une série d'actions. Il y a deux modèles de faire dans la description leclézienne : la description d'action et la description d'itinéraire. Tous les deux se lient certainement à des verbes et à des actions, pourtant, elles se différencient l'une de l'autre.

La description d'action se développe en s'appuyant sur les prédicats verbaux. Les éléments du paysage ne sont pas nominalisés, ils agissent. Au début du récit *Le Déluge*, le descripteur dévoile un paysage chaotique, qui se métamorphose : « tout *s'obscurcit* et les objets *se couvrirent* d'écailles régulières, pareilles à des lames d'acier, cottes de mailles, qui *éniettaient, gaspillaient* le peu de clarté qui *restait* encore. D'autres objets, sources de lumière eux-mêmes, *se mirent à scintiller* faiblement, douloureusement, *accablés* par la démesure d'un événement imprécis […] »[2] (DEL 9). Tous les verbes présentent un paysage agité, qui parle bien d'une

[1] Simone Domange, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993, p. 122.
[2] C'est nous qui soulignons.

certaine apocalypse du monde. L'obscurité et l'ambiguïté, l'émiettement et le scintillement, le chaos du monde et le chaos à l'intérieur du personnage sont mis en évidence. On y ressent une force presque destructrice. Avec les actions, la description ne suspend plus le temps, elle n'arrête plus l'avancée du récit, elle met en scène une suite événementielle. Dans les œuvres de la ville, une telle description contraste avec la description énumérative. Si celui-ci souligne la mécanique et l'aliénation de la société moderne, celui-là implique le chaos et la violence dans la ville moderne, en faisant ressortir le trouble et l'angoisse du personnage regardant. Voici un paysage urbain sous les yeux de Hogan, qui est aussi décrit par les actions : « Les murs des maisons *pesaient* de tout le poids de leurs falaises de craie, les toits *étincelaient*, plats à perdre la vue. La rue, la seule rue, toujours *recommencée*, *traçait* sa ligne phosphorescente jusqu'à l'horizon. Les platanes *agitaient* leurs feuilles pareilles à des séries de flammes… L'air arrivait en éboulements poudreux, *déferlant*, *dérapant*, *étendant* ses ramures de grains vivant. »(LF 18) Il faut faire remarquer tous les verbes, qui mettent en relief une oppression terrible et un tumulte menaçant. La qualité du paysage moderne et l'agitation du personnage sont impliquées toutes les deux.

La « description d'itinéraire »[1] est plus proche de la description homérique, mais elle ne lui est pas identique. Dans les œuvres lecléziennes, elle indique une description qui est formée au fur et à mesure que le personnage se déplace, elle incorpore ainsi la description dans une série d'actes du personnage. On a déjà parlé du vertige du mouvement, qui motive l'apparition du paysage. Le modèle typique de la description d'itinéraire est le suivant : le personnage marche... (description)... le personnage passe un endroit... (description)... le personnage longe une rue... (description)... L'acte du personnage découpe la description du paysage, il étend aussi sa durée et sa dimension. En général, le mouvement du personnage va de pair avec le regard pour former cette description d'itinéraire, qui s'approche du « procédé cinématographique du « *travelling* » »[2], en faisant défiler une série d'images fugitives et contrastées par les énumérations des choses vues. Il semble que la déambulation apporte naturellement une vue fragmentaire qui exprime la fascination de l'écrivain pour les détails. Ainsi, chez Le Clézio, « l'inventaire ne contredit pas un lyrisme ; le dénombrement reste une fête »[3]. La description du paysage urbain dans *Le Déluge* (Besson voit le paysage en marchant), celle dans *Le Livre des fuites* (Hogan contemple le paysage dans l'autobus), celle dans *Voyages de l'autre côté* (Naja Naja saisit le paysage en parcourant des pays magiques), celle dans *Le Chercheur d'or* (Alexis admire le paysage de la mer sur le navire) suivent toutes le modèle d'itinéraire, qui

[1] Minane Dalam, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 28.
[2] Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 13.
[3] Guy Rohou, « Un regard sur *La Guerre* », *La Nouvelle Revue française*, n°242, novembre, 1970, p. 82.

décide les successions d'instantanés et d'impressions rétiniennes du paysage.

En un mot, le type Voir, le type Dire et le type Faire incorporent la description du paysage dans la narration. Ils donnent à la description une expansion dynamique et une fonction narrative. C'est ainsi que l'élément descriptif déborde celui d'une contribution d'ordre mimétique. Les prédicats descriptifs « portent l'empreinte d'une subjectivité foncière du protagoniste » et ainsi la description sert « autant à la qualification du personnage qu'à la mise en place du cadre »[1].

1.3. Le lexique et la syntaxe de la description : le pittoresque, l'exotique et le lyrique

À travers nos analyses antérieures, on voit que l'écrivain utilise souvent les procédés stylistiques différents dans sa description, surtout la comparaison et la métaphore. Il ne se préoccupe pas d'une représentation du paysage réel, mais « une sorte de super-réalité »[2]. L'expansion du système descriptif chez Le Clézio n'est pas aussi complexe que chez les écrivains classiques comme Chateaubriand et Hugo, ou chez des écrivains contemporains comme Jean Giono et Julien Gracq. Notre écrivain préfère les phrases courtes aux phrases étendues, les mots simples aux mots « raffinés ». Quelquefois, il abandonne même des éléments syntaxiques pour juxtaposer les substantifs. Au lieu d'utiliser les épithètes variées, l'écrivain tend à répéter les mêmes épithètes. Quelquefois, les épithètes même s'absentent. C'est ainsi qu'on a une impression de liste et de nomenclature dans la description de Le Clézio. Ce qui l'intéresse toujours, c'est la matière. La description modérée et mesurée refuse d'épuiser le paysage et de l'embellir, elle tend à donner les lignes principales, les éléments fondamentaux et les motifs récurrents pour laisser les lecteurs imaginer. Dans sa description, on voit davantage le vide que le plein, comme si on entendait davantage le silence que la voix. La brièveté de la description correspond souvent à la simplicité du paysage qui refuse le pittoresque et l'exotique. L'effet de la visibilité référentielle devient aussi ambigu. Ainsi, la description du paysage de Le Clézio, même si elle se projette sur des références, déborde l'ordre mimétique.

René-Louis de Girardin, en comparant le paysage dans la peinture avec la belle nature, précise le principe du pittoresque aux yeux des artistes. « L'effet pittoresque consiste précisément dans le choix des formes les plus agréables, dans l'élégance des contours, dans la dégradation de la perspective ; il consiste à donner, par un contraste bien ménagé d'ombre et de lumière, de la saillie, du relief à tous les objets, et à y répandre les charmes de la variété en les faisant voir sous plusieurs jours, sous plusieurs faces et sous plusieurs formes ; comme aussi dans la belle

[1] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.*, p. 373.

[2] Gerda Zeltner, « Jean-Marie Gustave Le Clézio: le roman antiformaliste, in Michel Mansuy (éd.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 223.

harmonie des couleurs et surtout dans cette heureuse négligence qui est le caractère distinctif de la nature et des grâces. »[1] En général, un écrivain de paysage suit le pas du peintre, il cherche toujours une variation des formes, des contours, des perspectives et des lumières pour présenter l'intérêt et la beauté du paysage. Ainsi est constitué le pittoresque des mots. Le Clézio ne s'intéresse pas pourtant à cette recherche. Il est indifférent, semble-t-il, à « des formes les plus agréables » ou à la « variété », même s'il ne manque pas de conscience picturale, puisqu'il se réfère quand même aux lumières et aux couleurs du paysages. Le Clézio retient toujours quelque chose de permanent ou de répétitif dans sa description. La récurrence des mêmes lexiques tend à donner un seul paysage, malgré la différence des espaces.

Les paysages des villes différentes dans les œuvres lecléziennes se ressemblent beaucoup. Pour décrire un paysage urbain, l'écrivain se concentre presque toujours sur les rues, les murs, les immeubles, les magasins, les voitures, les tubes, les ponts, les fils électriques, les lumières, les bruits et surtout les matières modernes : béton, ciment, acier, verre, fer… C'est ce qu'on lit dans *Le Déluge*, *La Guerre*, *Les Géants*, *Terra Amata* et *Le Livre des fuites*. Le plus souvent, la description de la ville est construite par la juxtaposition de ces choses urbaines, qui chasse presque totalement l'existence des épithètes. Le seul qualificatif concerne la grandeur démesurée et la force violente de la ville. On voit ainsi la répétition des adjectifs comme « immense », « grande », « vaste », « brûlant », « éblouissant », « blanc », « désert », « dur »… Quant à la syntaxe, elle reste aussi stable, dominée souvent par l'énumération ou l'inventaire. C'est ce dont Marina Salles a parlé dans ses études sur la présentation de la ville chez Le Clézio : « Le Clézio « présente » l'espace urbain plus qu'il ne le décrit de manière réaliste ou pittoresque. Au tableau rationnellement organisé à partir de localisateurs spatiaux, dans un parti-pris logique, symbolique ou esthétique, il substitue la liste, l'accumulation de détails, l'épuisement des paradigmes, soucieux de ne pas choisir dans une réalité dont la variété inépuisable exclut la nécessité d'inventer des mondes imaginaires. »[2] Même s'il s'agit de villes différentes : la ville littorale d'Adam, la ville guerrière de Béa, la ville prisonnière de Hogan ou les villes qu'il rencontre en fuite comme New York, Tokyo, il nous semble voir toujours le même paysage urbain, qui est décrit d'une même façon, avec les syntaxes pareilles, les substantifs limités et les impressions similaires[3]. On dirait un simulacre du paysage urbain. La singularité et la diversité sont écrasées. L'ennui et la monotonie sont mis en évidence. L'uniformité du paysage chasse ainsi l'exotique ; désormais, « dans le monde entier il n'y a qu'une seule ville » (LF 234).

---

[1] René-louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, pp. 20-21.
[2] Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 49.
[3] *Ibid.*, p. 30.

L'écrivain suit presque le même style quand il décrit le paysage naturel. Pourtant, il apporte une signification différente. Dans la description de la mer, malgré les espaces différents, l'écrivain présente les paysages similaires, tout en se concentrant sur les éléments tels que le ciel, le soleil, le vent, l'eau et l'horizon, auxquels s'ajoutent les épithètes limitées et simples : « noire », « fermée », « belle », « douce », « profonde », « bleue », « libre », « sauvage »… Il semble que ce soit toujours un même paysage océanique. Le pittoresque et l'exotique sont ainsi effacés ; il n'y a qu'une seule mer. Au Boucan, loin du Boucan, sur la grande mer, à Rodrigues, la description ne donne qu'un seul paysage. On découvre la même situation dans la description du paysage de la plage. Dans les récits différents, la plage est décrite avec les moyens proches. Dans *Le Procès-verbal*, la description du paysage de la plage est déclenchée par le regard d'Adam et elle est constituée surtout par les éléments comme la pierre et la lumière. La plage devant Bogo le Muet et celle vue par Chancelade se concentrent aussi sur ces deux motifs principaux. Ce qui reste toujours, c'est la dureté de la pierre et la violence de la lumière. Les épithètes sont aussi très rares et très limitées : la plage « immense », le ciel « bleu », les galets « gris », « chauds » et « brûlants » et la lumière « dure ». L'existence des choses, ou plus précisément, l'existence des matières, l'emporte absolument sur leur qualité. L'effacement de la variété chasse toute couleur pittoresque et exotique du paysage. À vrai dire, la description du paysage naturel dans les œuvres lecléziennes se condense souvent dans les matières ou dans les éléments naturels. Soit un paysage de la mer, soit un paysage du désert, soit un paysage de l'île, leur description s'attache toujours au vent, à la lumière, à l'eau et à la pierre, avec une brièveté des phrases et une sobriété des lexiques. Ainsi, la mer, le désert et l'île pourraient nous donner une impression similaire du paysage : c'est la violence, la sauvagerie et la pureté. Pourtant, cette fixité ou cette permanence présentée par la description n'est pas négative comme la répétition monotone et ennuyeuse dans la description du paysage urbain. Privée du pittoresque et de l'exotique, la description cherche à montrer un paysage originel au premier moment du monde. C'est ce dont parle Margareta Kastberg Sjöblom dans ses études : « le vocabulaire spécifique de Le Clézio, côté positif aussi bien côté négatif, reflète parfaitement son écriture si personnelle et ses caractéristiques. On est au premier jour de la Création : les éléments viennent d'apparaître. Rien ne bouge : pas de verbe, peu d'adjectifs ou d'adverbes. »[1] La pauvreté du vocabulaire et la nudité des syntaxes visent à présenter une certaine éternité du paysage naturel ou du paysage cosmique[2]. Malgré les pays variables, tous les paysages de la nature ne parlent

[1] Margareta Kastberg Sjöblom, *L'Écriture de J.M.G. Le Clézio : des mots aux thèmes, op. cit.,* p. 211.

[2] Plusieurs critiques ont indiqué la correspondance entre le dénuement des mots et des syntaxes dans Désert et la caractéristique propre du paysage désertique. Ruth Amar, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, op. cit.,* p. 43.

qu'une seule histoire et ils disposent d'une même essence : la poétique et la force des éléments, qui nourrissent l'homme et le monde et qui chantent une harmonie entre l'homme et le monde. Par rapport au pittoresque et à l'exotique, c'est cette éternité du paysage naturel qui compte le plus pour l'écrivain.

Pour Le Clézio, la poétique de la description paysagère ne réside pas dans un enrichissement, mais dans une réduction, ou une mise à nu des formes. Il s'agit de « nettoyer, d'aller vers le plus simple possible, le plus dépouillé, d'aller vers la forme la plus pure »[1]. Une répétition poétique : la répétition des mêmes mots, des mêmes phrases et des mêmes syntagmes, est abondante dans la description leclézienne. Elle crée un certain rythme et une certaine musicalité. C'est comme si les marées venaient et revenaient sans cesse dans les œuvres : on lit les mots en écoutant la musique. C'est comme si les refrains se répercutaient et retentissaient sans cesse pour composer les fantaisies merveilleuses. Les mots repris sans cesse deviennent incantatoires. Un tel lyrisme de la description traduit poétiquement les impressions sensorielles et subjectives du paysage. On a déjà parlé des présentatifs qui introduisent la description par les syntaxes itératives, ainsi se produit une poétique anaphorique. « Né du rêve nostalgique d'un langage originel et du désir d'un rythme d'écriture capable de fusionner avec celui de la vie », le rythme « devient, selon Le Clézio, symbole d'une quiétude que l'homme peut acquérir dans la fusion avec le rythme originel »[2]. Par ces répétitions, l'écrivain essaie de rejoindre le rythme du monde, celui de la vie et celui de l'écriture. « Il y a […] le langage qui a un caractère musical ou d'incantation, j'aime assez l'idée selon laquelle le langage ne sert qu'à soi-même pour se bercer »[3]. L'impression musicale de la description rapproche le récit leclézien d'un récit poétique. La composition, la structure et la musicalité des mots dans la description expriment le mieux la sensibilité du personnage et aussi la qualité tendre du paysage. En plus de la répétition, l'écrivain pratique des assonances et des allitérations dans son écriture du paysage, ainsi la description devient lyrique.

Le lyrisme descriptif provient de l'expression personnelle des sentiments des personnages et d'un rythme musical. Ainsi, il se sent surtout dans les œuvres dernières de Le Clézio, surtout dans une description du paysage aquatique : celui de la mer ou celui du fleuve, dont l'écoulement de l'eau coïncide avec le rythme des mots. Voici une description du paysage de la mer au Boucan :

> « Le matin, la mer est noire, fermée […] tôt le matin, les rochers noirs apparaissent. Il y a de

[1] Jacques Malaterre, Michèle Gazier, *Un siècle d'écrivains* : *J.M.G. Le Clézio*, l'émission diffusée sur FR 3 le 8 mai 1996.
[2] Margareta Kastberg Sjöblom, *L'Écriture de J.M.G. Le Clézio : des mots aux thèmes*, *op. cit.*, p. 275.
[3] Pierre Boncenne, « J.M.G. Le Clézio s'explique », *Lire*, vol. 32, avril, 1978, p. 44.

> grandes mares obscures, et d'autres si clairs qu'on croirait qu'elles fabriquent de la lumière. […] Le vent apporte les vagues qui se brisent sur le socle de corail, très loin […] Il y a comme un mur à l'horizon, sur lequel la mer cogne, s'efforce. Des gerbes d'écume jaillissent parfois, retombent sur les récifs. La marée a commencé à monter. […] Alors la mer est belle et bien douce. Quand le soleil est haut dans le ciel, au-dessus de la Tourelle du Tamarin, l'eau devient légère, bleu pâle, couleur du ciel. Le grondement des vagues sur les récifs éclate dans toute sa force. » (CO 16-17)

Suivant « une approche préconceptuelle du langage », les mots n'ont de sens que « par l'effet que leur sonorité et leur rythme produisant »[1]. Cette séquence descriptive se concentre sur l'eau de la mer : la mare, les vagues, des gerbes d'écume et la marée. L'allitération de [m] renvoie à un chuchotement ou une berceuse de la mer, qui résonne certainement avec le paysage du flux et du reflux. L'allitération de [l] souligne aussi un repos du paysage et de l'âme du personnage. Tout devient lent et doux. Au commence du récit *Étoile errante*, les assonances [a], [ou] expriment mieux le dynamique de l'eau, son bruit, son chant et ainsi une musicalité du paysage. En même temps, elles mettent en évidence la joie du personnage. En fait, Le Clézio est toujours conscient au rythme musical dans son écriture, non seulement pour la description mais pour toute la composition du texte. Il avoue qu'il a « le sentiment de concevoir [les] romans à la manière de phrases et de mouvements musicaux, selon un tempo allant s'accélérant » et qu'il suit sans cesse « l'ordre logique d'une musique »[2]. Sophie Laumaillé a montré l'importance des rythmes et des sonorités dans les phrases lecléziennes[3]. La beauté des sons et la répétition des éléments descriptifs poétisent le paysage, le précise, le peaufine, le réitère pour qu'il envahit la pensée du lecteur, lui laisse le temps de s'imprégner de l'ambiance intense et chantante. On ne peut s'empêcher de ressentir un charme de splendeur et de poésie dans ces descriptions.

2. La description du paysage et la narration

D'après Ariel Denis, « le grand trait commun des romans modernes – c'est-à-dire en gros de ceux qui ont succédé au roman existentialiste – est bien cette toute puissance, cette primauté du décor, et donc l'effort porté sur la description, la tentative de construction ou de reconstruction du réel, non de l'homme »[4]. Pourtant, est-ce que cette description n'est qu'un décor, comme le dit Ariel Denis ? Est-ce qu'elle est une « tentative de construction ou de reconstruction du réel, non de l'homme » chez Le Clézio ? La réponse serait pour nous négative. D'après nous, Le Clézio se préoccupe davantage de reconstruire l'homme que le réel. Comme il avoue franchement dans un entretien : « dans le fond, c'est cela que j'aimerais réussir : un livre qui

[1] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op.cit.*, pp. 211-212.

[2] Claude Cavallero, « Les marges et l'origine : entretien avec J.M.G Le Clézio », *op. cit.*, p. 31.

[3] Sophie Laumaillé, *La Prose poétique dans les romans de Le Clézio :* Désert *et* Le Chercheur d'or, mémoire de maîtrise, Université de Paris IV, 1991.

[4] Ariel Denis, « La description romanesque dans l'œuvre de Julien Gracq », *Revue d'esthétique*, XXII, n°2, avril-juin, 1969, p. 157.

soit *fidèle*. Ne renoncer à rien de ce qui est humain, ne mépriser aucune matière. » (EM 90) Il faut embrasser ainsi l'homme et la matière ensemble. La description du paysage consiste essentiellement en une évocation de l'homme et en une union entre l'homme et son monde. Comme Jean Molino l'indique, « la description a un fondement en même temps anthropologique et ontologique : elle est ancrée dans la façon dont nous voyons le monde et les autres hommes »[1]. La description leclézienne s'associe étroitement à la vision du monde de ses personnages. Elle n'est jamais une « notation insignifiante », ni un « détail inutile », ni un « détail superflu »[2] ; elle n'est pas un « excès de présence matérielle »[3], au contraire, elle peut être justifiée par une « finalité d'action ou de communication »[4]. La description du paysage annonce quelque chose qui serait importante pour l'événement du récit. Elle constitue en fait une « étape vers le sens »[5], en introduisant les indices explicatifs, prospectifs ou récapitulatifs, qui se lient aux séquences d'actions antérieures ou postérieures des personnages. Ainsi, on va étudier la fonction de la description du paysage dans les œuvres lecléziennes.

La fonction de la description évolue sans cesse. Dans l'Antiquité, la description a un usage surtout ornemental et esthétisant. Les romantiques accordent une fonction expressive à la description : elle reflète une subjectivité et une vision du monde. La description peut produire « un récit désiré »[6] des choses censurées dans les pages narratives et ainsi elle se rapporte à l'implicite. Les romanciers réalistes, eux, donnent une fonction représentative[7] à la description qui vise à épuiser la réalité. Au XX^e^ siècle, les écrivains du Nouveau Roman assignent une fonction productrice à la description. Ce serait une description narrative, qui renvoie à une économie narrative nouvelle où les places respectives de la narration et de la description se trouvent inversées. Ce n'est plus la narration qui domine et sert de cadre à la description, c'est la description qui envahit l'espace narratif et nous suggère un récit. Un tel renversement s'attache certainement à la recherche d'une nouvelle écriture de l'école du Nouveau Roman dans les années 1960, qui refuse absolument une description désuète du réalisme. Alain Robbe-Grillet a mis en avant cette description plutôt « objectale » dans son œuvre *Pour un nouveau roman* :

---

[1] Jean Molino, « Logiques de la description », *Poétique*, n°91, 1992, p. 376.
[2] Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communication*, n°11, 1968, p. 85.
[3] Gérard Genette, « Silences de Flaubert », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 234.
[4] Roland Barthes, « L'effet de réel », *op. cit.*, p. 85.
[5] Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 109.
[6] Leyla Perrone-Moisés, citée par J.-M. Adam et A. Petitjean, *Le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, *op. cit.*, p. 22.
[7] Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif : Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989, pp. 25-60. Les critiques distinguent dans cet ouvrage quatre fonctions de la description du paysage : la fonction ornementale, la fonction expressive, la fonction représentative et la fonction productrice.

> […] tandis que les préoccupations d'ordre descriptif envahissaient tout le roman, elles perdaient en même temps leur sens traditionnel. […] elle (la description) ne parle plus que d'objets insignifiants, ou qu'elle s'attache à rendre tels. Elle prétendait reproduire une réalité préexistante ; elle affirme à présent sa fonction créatrice. Enfin, elle faisait voir les choses et voilà qu'elle semble maintenant les détruire, comme si son acharnement à en discourir ne visait qu'à brouiller les lignes, à les rendre incompréhensibles, à les faire disparaître totalement. […] [1]

Alain Robbe-Grillet a distingué la description dans le Nouveau Roman de celle chez les réalistes. La nouvelle description s'attache à « la fonction créatrice », non à la fonction reproductrice ; elle ne vise plus à présenter ou représenter la réalité, mais à la « détruire », ou bien à la « reconstruire ». Ainsi, la description gagne une autonomie. Cette description purement extérieure au personnage devrait évoquer un récit et construire une succession d'indices narratifs et d'hypothèses. Renvoyant à la réalité, cette description en varie ; s'en surchargeant, elle s'en contredit.

Il faut reconnaître une attitude similaire aussi provocante sur la description réaliste chez le premier Le Clézio, qui, dans la préface *du Procès-verbal*, part en guerre contre les « descriptions poussiéreuses » et la « psychologie rancie » (PV 13). Le réalisme ne lui fait pas de souci. On rapproche souvent la description dans les premières œuvres lecléziennes de celle des nouveaux romanciers, puisque la description l'emporte souvent sur le récit. Pourtant, ce descriptif « pur » ou « objectal » évolue peu à peu depuis les années 80. Il devient de plus en plus empli de sensations et d'émotions. Même pour les premières descriptions leclézienne, « pures » ou « objectales » en apparence, il ne faut pas y négliger une certaine subjectivité. Le Clézio n'isole jamais le monde décrit de l'homme descripteur. Il rend dans une certaine mesure une description expressive, symbolique et narrative. Comme Margareta Kastberg Sjöblom en parle, dans les œuvres lecléziennes, « la distinction entre séquences narratives et séquences descriptives est […] moins nette qu'ailleurs, tout en subsistant. Les contours se brouillent et se pervertissent. »[2] Le descriptif serait pensé au sein ou au service d'un narratif englobant. La fusion ou la confusion entre la description du paysage et la narration se montre intéressante pour comprendre la poétique de la création leclézienne.

En fait, l'objectivité de la description chez le Nouveau Roman n'est pas tellement objectale qu'on l'imagine. Dans une œuvre nouveau romancière, la velléité d'une description objective évolue vers une description délibérément subjective. Le « regard clinique » prétendu objectif par le Nouveau Roman, qui s'associe aussi au premier regard leclézien, n'existe jamais peut-être, puisqu'un regard est toujours un *regard de…* et que la description entreprise par le regard est en fin de compte soumise au travail de la langue, existence humaine et subjective. A

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 127-128.
[2] Margareta Kastberg Sjöblom, *L'Écriture de J.M.G. Le Clézio : des mots aux thèmes, op. cit.*, p. 175.

vrai dire, lorsque la description prend de l'ampleur, elle tend presque inévitablement à se narrativiser. Aucune description n'est arbitraire ni étrangère à la structure organique des œuvres littéraires.

On a déjà parlé des modalités de la description : Voir, Dire et Faire, qui constituent la motivation de la description. D'une part, elles naturalisent l'insertion de la description dans le texte global, d'autre part, elles dynamisent l'existence de la description. En incorporant la description dans l'action des personnages, elles enrichissent sa fonction narrative. Le type Voir relie étroitement le regardant et le paysage, le type Dire et le type Faire placent la description dans un plan chronologique ou spatial. Ainsi, pour notre écrivain, « la description […] entretient bien évidemment, toujours, des liens privilégiés avec les structures narratives globales (profondes, transformationnelles) de l'énoncé »[1].

2.1. La description du paysage comme une macrostructure de la narration

« Purement rhétorique », la description du paysage est « orientée vers la persuasion, sert à convaincre, ou encore, prétexte à des développements, elle est scène pour un drame ou pour l'évocation d'un mythe »[2]. Dans les œuvres lecléziennes, la description du paysage agit sur la narration de plusieurs manières. Tout d'abord, elle peut se lier à la structure globale du récit. Elle offre des scènes pour le récit, en servant de prélude et d'épilogue.

En ouvrant et achevant les récits, la description du paysage les structure. C'est ce qu'on voit dans *Le Déluge*, *Voyages de l'autre côté* et *Terra Amata*. Tous les récits sont commencés par une description du paysage – le plus souvent celle d'un paysage de naissance ou de commencement – et ils sont finis aussi par une description du paysage – le plus souvent celle d'un paysage de mort ou de silence. Cette structure de la description correspond souvent à la signification du récit propre. Elle prépare l'orientation de la narration, annonce son développement, évoque le portrait du personnage et redouble la sémantique du récit.

Le Déluge est commencé par la description d'un paysage chaotique. En décrivant les nuages, le ciel, le vent et la lumière, l'écrivain dévoile peu à peu le paysage d'une ville diluvienne qui ouvre et prépare l'histoire de Besson. La description introduit un certain avant-propos du récit central, elle fait voir non seulement « un décor » du récit mais aussi le fond de toute l'histoire à venir. Elle met en lumière surtout le fond intérieur du protagoniste. La description fait ressortir le tumulte et le désordre du paysage, elle parle de l'atmosphère sombre de toute l'histoire et

[1] Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 104.
[2] Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, *op. cit.*, pp. 39-40.

elle implique aussi la mort (symbolique) destinée du protagoniste à la fin. Le récit est terminé par la description d'un paysage nocturne, plein d'effroi, de solitude et de mort, qui résonne avec celle du début et qui correspond forcément à l'abandon de la vie du protagoniste. Toute l'histoire de Besson est encadrée ainsi par la description des paysages, qui font allusion à la vie et à la mort. Dans ce cas, la description structure vraiment le récit, elle détermine non seulement sa forme mais aussi sa signification.

La même structure existe dans *Voyages de l'autre côté*, qui commence par une description méticuleuse du paysage sous-marin et qui finit par une description du paysage de pierre. « Il y avait la masse liquide partout, partout. Silencieuse, et lourdes, avec cette grande couleur terne qui régnait, qui empêchait de voir. » (VAC 9) : voici l'incipit du prologue « WATASENIA » de ce récit. Cette description consiste à présenter une naissance : naissance de la vie, du monde et du texte bien sûr. Le fantasme mis en relief par la description correspond à la magie de la jeune fille Naja Naja, personnage principal du récit, et à ses voyages merveilleux à venir. Quant à l'épilogue « PACHACAMAC », il se concentre sur la description d'un paysage minéral, qui commence par cette phrase : « il y avait l'étendue de pierre que frappait la lumière du soleil. » (VAC 297) Cette description du paysage pierreux exprime une fin : fin de la vie, du monde et du récit certainement, tout en impliquant une renaissance[1]. Ainsi, elle fait écho à la description du début. L'entreprise de l'écriture et celle de la vie sont cohérentes dans cette structure : d'une apparition à une disparition, d'une naissance à une mort, la description du paysage ouvre l'écriture comme elle ouvre la vie du personnage, elle ferme l'écriture comme elle ferme la vie du personnage. La description du paysage constitue une boucle, qui concerne non seulement la structure du récit propre mais aussi le cycle du temps et de l'espace dans le récit.

Le Déluge et *Voyages de l'autre côté* sont structurés par la description des paysages différentes ou contraires, l'un concerne une naissance et l'autre concerne une mort. En revanche, le récit *Terra Amata* est bouclé par la description d'un même paysage, qui fait ressortir la fugacité de la vie humaine et l'éternité du paysage. L'histoire de Chancelade s'ouvre par une description d' « un paysage sans nom » (TA 11) et se ferme par une description de ce « même paysage » (TA 235).On ressent une certaine immobilité du récit, qui bouleverse la narration traditionnelle. D'un point débutant au point final, l'homme n'est qu'un passager, il fait partie du monde. Cette structure qui identifie la fin au début condamne dans une certaine mesure la dynamique de la vie humaine et du monde. Elle élargit aussi la sémantique de l'histoire de Chancelade, qui serait le destin commun de tout homme dans tout pays et dans toute époque. La faiblesse et l'ennui de l'existence humaine sont mis en évidence.

[1] On a déjà parlé de la circularité du temps présent dans le paysage dans la deuxième partie, chapitre 2.

Dans *Le Chercheur d'or*, les descriptions de la mer forment aussi une boucle de la narration et de l'expérience intérieure du protagoniste. Au début, c'est la description du paysage de la mer au Boucan ; à la fin, c'est la description du paysage de la mer de Mananava. Malgré la différence des espaces, les descriptions donnent un paysage similaire. Il semble qu'on n'est jamais parti ou qu'on n'est parti que pour retourner au début. La boucle de la structure correspond au désir de l'éternel retour du personnage. Le récit central d'*Onitsha* commence par la description du paysage orageux et finit aussi par le même paysage. Cette résonance entre le début et la fin constitue un arrêt du temps, qui fait allusion à l'espace paradisiaque de ces pays. Le paysage devient aussi mythique. En ce sens, la structure symétrique de la description change le rythme du récit, elle est à la recherche d'un récit mythique.

Il faut noter que la description qui boucle le récit consiste en un paysage essentiel pour la signification de la narration. Le paysage de la mer pour Alexis et le paysage de l'orage pour Fintan jouent un rôle fondamental pour leur vie et pour leur transformation. La superposition des descriptions d'un même paysage du début et de la fin implique une intimité entre ce paysage et le protagoniste. Si l'on voit plus près, on découvre que la description de ces paysages traverse respectivement le récit propre, en reliant les plans différents de la narration. En ce sens, la description supporte la construction du récit. Cela s'éclaire par la description du paysage fluvial dans *Onitsha*. La partie centrale de ce récit est introduite et conclue par la description du paysage orageux, qui appartient au paysage fluvial. Du début à la fin, dans les chapitres alternés, on voit l'apparition fréquente des descriptions du paysage fluvial (l'orage, le fleuve, les sources, les îles, les collines…) qui s'associe aux événements importants du récit. A travers ces descriptions abondantes et compactes, l'auteur fait communiquer les espaces différents : l'Afrique, L'Egypte et l'Europe, il relie le passé, le présent et l'avenir, il enchaîne le réel, le rêve et le mythe, il unit surtout la vie de tous les personnages : Fintan, Maou, Geoffroy, Oya et Bony sont liés l'un à l'autre grâce au fleuve. C'est ainsi que la description du paysage d'Onitsha constitue l'encadrement significatif de toute la narration. Si on détachait toutes ces descriptions du paysage dans *Onitsha*, on verrait que tout le texte serait disloqué en perdant un fil conducteur. Certes, on ne peut pas négliger le rôle mimétique de la description du paysage, qui met en place le cadre de l'histoire, espace dans lequel les acteurs interagissent. Pourtant, la fonction *sémiotique* l'emporte sur la fonction mimétique pour Le Clézio. Sa description du paysage entretient « moins un rapport mimétique avec le référent réel qu'un rapport diégétique avec le contexte fictionnel »[1]. En plus de la fonction structurale de la description du paysage, on

[1] André Petitjean, « Fonctions et fonctionnements des descriptions dans l'écriture réaliste : l'exemple des paysages », *Pratiques*,

découvre d'autres rapports entre la description du paysage et l'événement narratif dans les œuvres lecléziennes.

2.2. La fonction diégétique de la description paysagère

En étudiant le contexte propre des séquences descriptives, on va découvrir que la description du paysage peut entretenir des relations multiples avec la narration. On se concentre ici sur trois fonctions diégétiques de la description : la fonction analogique, la fonction antithétique et la fonction prédictive[1].

La fonction analogique signifie que la description du paysage est entreprise simultanément avec un événement narratif et qu'elle se confond même avec l'action événementielle. La description et la narration alternent. Non seulement la description du paysage est parallèle à l'avancement de l'action, mais aussi elle renvoie à l'événement et elle en fait ressortir le sens. Dans ce cas, il existe une même tension, une même intention et une même tendance dans la description du paysage et dans l'événement narratif. On dirait que la description du paysage redouble en effet la signification de l'intrigue. On découvre une telle analogie surtout dans la scène de l'accouchement à la fin de *Désert*, où la description du paysage du soleil levant s'enchaîne étroitement avec l'accouchement de Lalla. A chaque étape du lever du soleil correspond chaque étape de l'accouchement. A chaque paysage du changement de l'air, des couleurs, des bruits de la mer, correspondent la sensation et le sentiment de la jeune fille accouchant. La description du soleil levant exprime d'une manière indirecte l'événement de l'accouchement. La description se présente comme la forme double de la narration. La naissance du jour est analogue à la naissance de l'enfant. La simultanéité de la naissance de l'enfant et de la naissance du jour renforce l'analogie et l'intimité entre l'événement humain et le paysage cosmique. Un tel entrecroisement s'attache justement à la pensée propre de l'écrivain et au sens propre du récit, soit l'osmose entre le monde et l'homme. Cet entrecroisement existe aussi dans une scène d'*Onitsha*, où la description de l'aurore concorde avec l'accouchement d'Oya – presque une transplantation de la scène de *Désert*. Avec ce rapport analogique, la description du paysage et l'événement narratif de même durée temporelle convergent particulièrement vers un même sens. On va approfondir cette réflexion dans le chapitre « le paysage et le personnage »[2].

---

n °55, 1987, p. 87.

[1] En ce qui concerne la fonction de la description, il y a des distinctions variées : la fonction ornementale, la fonction référentielle ou dénotative, la fonction expressive, la fonction symbolique, la fonction mathésique, la fonction explicative, la fonction encyclopédique ou documentaire, la fonction argumentative, la fonction poétique ou esthétique, la fonction appréciative ou énonciative, la fonction narrative… Même « la fonction narrative » pourrait indiquer les catégories différentes selon les critiques différents.

[2] Voir la troisième partie, chapitre 2.

2.2.1. La fonction antithétique de la description

À côté de l'analogie entre la description du paysage et l'action, il y a un rapport antithétique. Dans ce cas, la description du paysage fusionne aussi avec l'action, ils appartiennent à une même catégorie temporelle et spatiale. Mais la description du paysage est hétérogène à l'action, elle prend le contre-pied de la signification de l'événement. La description du paysage et la narration de l'événement sont simultanées, mais elles glissent vers des directions contraires. Le plus souvent la description du paysage se dirige vers une ivresse et une extase, alors que l'événement se réduit à un désastre et à une catastrophe. Se produit ainsi une antithèse entre la description du paysage et l'avancement de l'intrigue. Cette antithèse devient un écart ou une rupture qui multiplie l'impression de l'ébranlement et du bouleversement de la lecture.

On voit clairement ce rapport intense dans la scène de la mort de Radicz à la fin de *Désert,* où la description du paysage de l'aube s'enchaîne avec l'événement de la mort du jeune garçon. Plus la description de la naissance du jour se montre gaie, plus le destin du jeune garçon se présente misérable. L'intensité entre la description et le récit donne une impression étonnante et surprenante.

A travers cette scène, la description du paysage est modulée par la perception et l'action du personnage et aussi par l'action du paysage propre. A première vue, la description du beau paysage n'apporte que la joie et l'espoir, bien qu'on puisse ressentir dès le début, à travers de petits signes, quelque chose de menaçant et de terrible qui arrive. Dans cette partie, le jeune garçon apparaît dans la rue « éclairée par le soleil levant » (DES 362). La description du paysage de l'aube en ville se dévoile sous la perception et le sentiment du jeune garçon. L'évolution de la lumière s'accompagne de l'action du jeune garçon. La description du soleil levant consiste d'une part à montrer l'écoulement du temps et d'autre part à annoncer l'issue de l'intrigue, elle a une fonction indirecte.

La description du soleil levant souligne sans cesse un épanouissement de la joie, soit une élévation de la force, alors que l'intrigue tend à s'obscurcir, soit une chute de la vie. Le personnage est très sensible au changement du paysage. « Le soleil allume sa première lumière du matin, pure et nette. Le ciel est déjà très bleu, limpide, sans un nuage. Le vent de l'été souffle de la mer, s'engouffre dans les rues, le long des avenues rectilignes, tourbillonne dans les petits jardins en secouant les palmiers et les grands araucarias. » (DES 362). Ce paysage de l'aube semble doux et calme. Il y a surtout le changement des lumières qui devrait chasser le noir de la nuit et apporter la clarté du jour. « La lumière arrive lentement, dans le ciel d'abord, puis sur le haut des immeubles […] » (DES 363), puis, « la lumière de l'aurore éclaire déjà le haut des

façades avec sa teinte rose »(DES 363), « la lueur du soleil grandit dans le ciel, au-dessus des arbres, mais on ne le voit pas encore. On voit seulement la belle lumière chaude qui s'ouvre, qui se répand dans le ciel. »(DES 366) Enfin, « la lumière du soleil étincelle sur les gouttes de rosée […] le jour est tendu, le soleil a bientôt dépassé les toits des grands immeubles. Il brille déjà sûrement sur la mer, en allumant des reflets étincelants sur les crêtes des vagues. »(DES 367) On a déjà parlé du lever du soleil dans les œuvres lecléziennes, qui s'associe souvent à un espoir de la vie. Ici, le jaillissement des lumières aussi fait ressentir la beauté et la force vivantes. En soulignant la vivacité du paysage dans la description, le narrateur met l'accent sur la gaieté du garçon, il est « heureux »(DES 362), il « aime beaucoup cette heure »(DES 363), il « aime bien les merles »(DES 364), il « aime bien le soleil »(DES 366). Tout cela rend la description du paysage de l'aurore plus émouvante et plus belle, qui va faire ressortir l'issue brusque et désastreuse à la fin. Avec l'éclaircissement des lumières, Radicz se dirige néanmoins vers le gouffre de la mort.

A côté de l'ivresse du jeune garçon devant le paysage de l'aube, le narrateur présente dès le début quelque chose de menaçant et de terrible, qui implique l'illusion de la beauté. Un regard de « menace »(DES 363) scrute sans cesse le jeune garçon. C'est un regard pareil à la lumière brûlante qui pèse toujours sur le paysage. Au fur et à mesure que le soleil se lève, le danger devient de plus en plus lourd et effrayant. Ebloui par le soleil levé, le jeune garçon se sent environné par la menace, « sans qu'il puisse savoir d'où elle vient »(DES 366). La gaieté et la menace, comme la lumière et l'ombre s'opposent et luttent sans cesse jusqu'à la rupture. Ce contraste se voit aussi par la légèreté et la douceur du vent « qui donne envie de dormir »(DES 362) et « l'intensité accrue »(DES 365) des gouttes de lumière. La description ne vise pas à constituer un beau paysage, mais à révéler le destin noir du jeune garçon. « Le jour augmente, et avec lui le poids de la peur »(DES 366). Ce paradoxe exprime clairement la relation de la description du paysage joyeux et la narration du destin sombre du personnage.

La rupture brutale entre le paysage et l'intrigue surgit soudainement. Quand « le soleil levant percute comme un éclair le pare-brise recourbé »(DES 371), le jeune garçon se brise par un autobus. Ainsi, à l'épanouissement du paysage correspond le silence de la vie. La lumière ne fait pas vivre, elle tue. Le danger et la menace l'emportent sur la douceur et la beauté de l'aube. Ainsi, toute la description contraste avec le récit, elle met en relief la tragédie. « L'aube ne dure pas longtemps au-dessus de la grande ville, elle montre son miracle un moment, puis elle s'efface. »(DES 365) N'est-ce pas une allusion à la vie du jeune garçon ? Pareil à l'aube fugace de la ville, il n'est qu'un miracle sur le monde et il disparaît si rapidement sous la lumière du jour. A l'opposition de la description du lever du soleil qui est conforme à la joie et à l'espoir,

la description d'ici s'affronte à la signification de l'événement. Une telle description accentue vraiment le tragique de l'événement et elle renforce extrêmement l'intensité de la narration.

Cette antithèse entre la description du paysage et le développement de l'événement, on la voit aussi dans la partie de la guerre dans le récit *Le Chercheur d'or* : « Ypres, hiver 1915 ; Somme, automne 1916 » (CO 245-270). On y voit la description d'un paysage pluvieux, gris et sombre, qui redouble la tristesse et l'effroi de la guerre. Dans cette description-là, les adjectifs font allusion à l'absence de la lumière et à la couleur grise et noire. Pourtant la description du paysage au cours de la guerre n'est jamais uniforme. On voit parallèlement une autre description qui concerne un paysage beau et doux, en s'opposant absolument au récit de la brutalité et de la cruauté de la guerre. Cette description l'emporte sur la description de la pluie et de la boue, elle contraste sans cesse avec l'événement catastrophique. La description du beau paysage et la narration de la guerre, elles alternent et s'enchaînent comme deux fils : un fil blanc et un fil noir, un fil de lumière et un fil d'ombre, pour constituer un récit vif. La beauté du paysage naturel fait ressortir l'absurde et l'inhumain de la guerre. « Le coucher du soleil est d'une beauté extraordinaire », on est devant de « grands nuages écarlates et violets suspendus dans le ciel gris, doré » (CO 260). Sous la douceur du crépuscule domine pourtant la ruine. « Dans la clarté de la lune qui se lève, la terre déchirée par les obus apparaît encore plus étrangère, désertée » (CO 254). Le contraste entre le paysage doux et la guerre terrible devient éclatant dans cette description. La douceur de la nuit avec « un ciel profond empli d'étoiles » et les « chants des crapauds » (CO 256) est toute différente d' « un paysage désert, labouré de coups, où seuls se dressent les troncs sans branches des arbres calcinés » (CO 250), d' « un chaos de terre et d'arbres brûlés » (CO 254). En soulignant sans cesse l'écart entre le beau paysage et la noire guerre, le narrateur met l'accent sur le destin sombre de l'homme et la cruauté de l'humain. Rien ne nous frappe plus qu'un paysage de l'aurore, tellement frais, calme et touchant, qui est ravagé d'un seul coup par les bombardements :

> La lumière est déjà intense, éblouissante, l'air qui souffle dans la vallée est sec et chaud […] des rives encore mouillées, monte un brouillard léger, brillant, et c'est ce que je distingue à ce moment-là, qui entre en moi et me trouble : l'odeur d'été, la terre, l'herbe. Ce que je vois aussi, entre les montants de l'abri, les moucherons qui dansent dans la lumière, bousculés par le vent. Il y a une telle paix, alors, tout semble suspendu, arrêté (CO 261)

La tranquillité et la beauté du paysage contrastent avec le chaos et la cruauté de la guerre. Le réconfort apporté par ce paysage aux personnages enrichit aussi la description : « nous regardons par-dessus le talus le ciel clair où gonflent des nuages blancs, légers comme des duvets. Nous sommes tendus, nous écoutons les bruits, les doux bruits de l'été, l'eau de la rivière qui coule, les insectes stridulants, l'alouette qui chante. » (CO 261-262) Pourtant, la

lumière belle est salie et ternie tout de suite par le bombardement « formidable », qui « résonne pour nous de façon incompréhensible après cette journée de pluie, dans ce ciel tout à fait pur, avec cette belle lumière brillante de l'été. » (CO 262) Cette incompréhensibilité et cette perplexité proviennent de l'écart entre la douceur du paysage et la férocité de la guerre. Plus la description est lumineuse et douce, plus l'événement de la guerre se montre inimaginable et horrible. Une telle tension nous rappelle un poème d'Arthur Rimbaud *Le Dormeur du val,* où le poète entreprend presque une même composition. La belle description d'un paysage tranquille s'oppose à la morte froide du soldat. « C'est un trou de verdure où chante une rivière, / Accrochant follement aux herbes des haillons / D'argent ; où le soleil, de la montagne fière, / Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons. »[1] Cette description du val beau, ne s'approche-t-elle pas de la description du paysage frais de la vallée estivale ? En face de la beauté, c'est la mort. L'intensité du poème et l'intensité du récit de Le Clézio sont ressemblantes. La description du paysage dans cette partie n'a pas pour le but de planter un décor, tout au contraire, elle met en scène un objet qui est détruit par la guerre, elle constitue une part intégrante de la narration. En détendant le rythme de la narration, elle contredit l'événement sinistre de la guerre.

2.2.2. La fonction prédictive de la description

Dans les œuvres lecléziennes, la description peut anticiper ou impliquer le récit à venir, elle se trouve comme un prélude de la narration. Comme Philippe Hamon le dit, la description est un « savoir pour la suite du texte »[2], elle est le lieu où sont « disposés les indices que le lecteur devra garder présents en mémoire pour sa lecture ultérieure »[3]. Cela exprime une valeur d'anticipation ou de préfiguration de la description. Cette fonction symbolique n'est pas nouvelle. Dans *Madame Bovary*, la description de Rouen entretient une « imbrication étroite » avec la série événementielle : « on voit que rythme, thèmes et motifs, focalisations et mouvements se répondent. Nous pouvons dès maintenant reconnaître dans cette composition de la description un signe des événements dans la vie d'Emma »[4]. Chez Flaubert, la description de la ville implique le destin de l'héroïne à venir. Rien n'est gratuit, tout est signe ou symbole. C'est ce que Taro Sato appelle le caractère *augural* en parlant des œuvres de Julien Gracq. La description de l'orage dans *Au château d'Argol* annonce la fatalité inévitable des personnages : le viol et la mort. Le Clézio tient aussi à cette fonction annonciatrice de la description du paysage. Il entreprend une description aussi motivée, qui prévoit l'avenir du récit.

Le rôle producteur de la description, qui raconte en effet l'histoire à l'avance, on le voit tout

[1] Arthur Rimbaud, « Le Dormeur du val », *Poésies*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988(1972), p. 32.
[2] Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, 1993, p. 50.
[3] *Ibid*., p. 42.
[4] Mieke Bal, *Narratologie, Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, *op. cit.*, p. 97.

d'abord dans la première œuvre de Le Clézio. Dans le chapitre *K du Procès-verbal*, la description du paysage de la plage pluvieuse, gris, sombre et inquiétant, annonce d'une façon explicite l'apparition d'un noyé dans la narration suivante. En particulier, deux grues et un bateau sur la mer sous la pluie « dans une espèce de crampe sinistre » (PV 144) renvoient clairement à une figure noyée dans l'eau. A travers la description de ce paysage, on voit que le descripteur met l'accent sur une couleur de la mort : « rouge obscure » (PV 144) et « du sang » (PV 145), qui résonne avec la pluie. C'est dans ce paysage sombre qu'Adam prend conscience de la mort, de sa « mort prochaine » (PV 145). De la description du paysage « doux et tranquille » mais plein « de menace et de haine » (PV 145) ressort une atmosphère sinistre. Adam plongé dans ce paysage se sent ainsi envahi par la mort « rouge, blanche et laborieuse » (PV 147) et par le bruit de destin. Toute la description annonce quelque chose de terrible, de funeste et d'épouvantable. C'est justement après cette description désastreuse qu'apparaît la scène du noyé. La mort imaginaire d'Adam se réalise sur ce noyé ; « quelque chose d'un cadavre » (PV 150) qu'il découvre dans « ses replis de chair rouges » (PV 150) se trouve devant lui. Ainsi, la description du paysage est non seulement un décor d'un drame, elle nous fait voir déjà le drame. Dans ce cas, différente de la description analogique ou antithétique, la description annonciatrice est souvent antérieure à un événement important. En soulignant les qualités permanentes du paysage, elle prédit ce qui arrivera et elle participe ainsi à la narration.

Dans la création du cycle de Maurice, la description du paysage orageux joue aussi un tel rôle annonciateur. C'est souvent une description troublante avec les détails de bruits et de lumières qui met en scène la destruction et implique une transformation inévitable du destin des personnages. Elle détermine le tournant de la narration. Dans *Le Chercheur d'or* (CO 72-81), la description de l'orage souligne l'atmosphère diluvienne, qui se lie bien sûr au déluge biblique. L'éclair, le tonnerre, la violence du vent et l'inondation des pluies, toute la description consiste, semble-t-il, en un désastre chez l'homme. Le désespoir, le vide et la blessure, qui sont produits par la description appartiennent à la fois au paysage et au personnage, ils annoncent une fin du bonheur et un départ douloureux. La tempête climatique implique une tempête de la vie. Elle fait des « naufragés » (CO 85), naufragés de l'île ravagée et aussi de la vie détruite. Voici ce que pense Alexis avant le départ : « Quand l'ouragan est arrivé, nous savions très bien que tout était déjà perdu. C'était comme le déluge » (CO 87). Le pressentiment de la perte s'attache à la description de l'orage qui annonce la rupture de la vie des personnages et qui prédit une errance infinie. C'est ainsi que le temps heureux (celui du Boucan et celui de Rodrigues dans *Le Chercheur d'or*, celui de la Médine dans *La Quarantaine* et celui de la Rozilis dans *Révolutions*) est terminé après la description de l'orage, puis commencent une vie errante et un retour sans

fin. La description de l'orage crée un nœud essentiel dans la légende de la famille et elle présage un voyage odysséen.

En fin de compte, on pense que chez Le Clézio, la description du paysage n'existe peut-être jamais à l'état libre. Elle donne souvent une « précision » « au spectacle de l'action »[1] et du récit. Différente de la description traditionnelle, la description du paysage sous la plume de Le Clézio ne suspend pas le cours du temps, elle contribue à étaler le récit dans l'espace et dans le temps ; elle est soit conforme au développement de l'événement, soit antithétique avec l'événement, soit elle préfigure l'événement. Ainsi, dans les œuvres lecléziennes, la description du paysage s'enchaîne avec la narration, en mettant en évidence les orientations du récit propre.

3. Le paysage et la langue

Quand on parle du rapport de la langue avec le paysage, il s'agit tout d'abord d'une évocation poétique de la langue. Pour Le Clézio, le paysage a non seulement une existence perceptive mais aussi une existence imaginaire. Il peut être constitué par les mots écrits ou la parole. On a déjà parlé de la modalité Dire de la description et on a aussi indiqué l'intimité entre la rêverie du paysage et la poétique de la parole. Dans ce cas, l'imaginaire préexiste en effet à l'expérience perceptive, tandis que la force évocatrice de la langue est mise en évidence. D'où on voit l'éloge de la culture orale.

Le rapport de la langue avec le paysage concerne aussi la sémiotisation du paysage. Pour l'écrivain, le paysage devient souvent un ensemble de signes à décrypter, c'est un langage du monde, de l'univers et de l'histoire. Les personnages, quand ils se trouvent au milieu d'un paysage, semblent entendre ou lire une langue créée par le cosmos, qui peut même exalter la langue humaine. Il existe ainsi une intimité entre l'expérience humaine et l'expérience cosmique.

3.1. La magie des mots ou l'art de parler

Pour l'écrivain et ses personnages, les mots peuvent créer des paysages. D'un côté, les mots, plus précisément, les lettres deviennent visibles comme les dessins qui font partie du paysage urbain. Dans les premières œuvres de la ville, les mots de la publicité et les mots sur les enseignes font partie du paysage urbain. Ils s'étalent partout, étranges, beaux, violents, « pendus à des panneaux dans le vent, écrits en lettres de feu, balafrés à grands coups de pinceau », ils « explosaient comme des grenades, et les éclats pénétraient votre cerveau » (TA 130). Les mots décorent les villes comme des arbres et des fleurs décorent la nature. Nombreux et abondants, les mots se vident néanmoins de leur sens, ils ne sont plus lisibles mais visibles purement. Dans

[1] Gérard Genette, « Frontières du récit », *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, p. 162.

Les Géants, on voit clairement une déflagration des mots en ville. Aux yeux des personnages, les mots, devenus des signes explosifs et étranges, se déforment et se transforment. La dureté de la lumière, du bruit et de la matière change l'existence des mots publicitaires, qui visent au début à communiquer mais deviennent enfin des signes vides flottants et obscurs pour créer une fantasmagorie du paysage urbain.

L'amie de Tranquillité rencontre ainsi un paysage des mots dans la ville nocturne qui lui apparaissent comme des papillons : paysage fantastique. C'est « une zone pleine d'écritures » (GE 85), où les mots s'envolent dans un « paysage de fer » (GE 86). Ce sont les lettres lumineuses, lettres écrites sur les enseignes publicitaires au néon. Regardés à travers la vitre de la voiture, elles dessinent un paysage à la fois « terrible et merveilleux » (GE 85) : « les lettres de feu dansaient. Elles quittaient leur support, sur les murs ternes, et elles filaient à la rencontre de la voiture en voletant. Ce n'étaient pas réellement des lettres, mais des papillons de nuit géants qui s'étaient aveuglés les uns les autres. Ils fuyaient à travers la rue sans raison, s'allumant, s'éteignant, traçant des sarabandes de lumière. » (GE 87) La transformation des mots crée une impression fantastique. Elle donne une vue presque surnaturelle. Les mots constituent un « extraordinaire paysage plein de signes » (GE 93). Ce sont des « signes illisibles » (GE 90), qui recouvrent la terre et le ciel et qui essaient de « violer, tuer, ronger » (GE 89). La métaphore exprime bien une vision déformée : ce qui est familier apparaît tellement étrange. « Les papillons de nuit » rendent quelque chose de charmant et terrible. Dans une intensité de la perception et dans une violence du paysage, la description abandonne le réel pour donner une espèce de super-réalité. Les mots visibles en action se présentent comme une illusion sauvage.

De plus, les mots constituent des paysages par les histoires et les contes. La voix qui prononce les mots évoque aussi les paysages différents. L'expérience du paysage de Le Clézio s'attache depuis toujours à l'expérience des mots. La lecture et la parole jouent un rôle important pour connaître le paysage, en formant des images avant toute perception. Les livres dans la bibliothèque de l'arrière-grand-père, les contes et les histoires racontés par les parents lui font connaître les paysages merveilleux et ils l'incitent peut-être à aller vers ces paysages. L'imaginaire concourt à l'élaboration du réel. Cette expérience est aussi connue par bien des écrivains. Le paysage d'un certain pays ou d'une certaine ville existe tout d'abord comme une construction textuelle ou intertextuelle. Italo Calvino parle ainsi de Paris : « et Paris a été le paysage intérieur d'une très grande partie de la littérature mondiale, de beaucoup de livres que nous avons tous lus, qui ont compté dans nos vies »[1]. Cela marque aussi notre écrivain.

[1] Italo Calvino, *Ermite à Paris, pages autobiographiques*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 2001, p. 84.

L'attirance du désert lui semble tenir « d'une attirance livresque, verbale »[1]. Il parle ainsi de la découverte du désert :

> J'ai aussi découvert le désert grâce aux textes de Charles de Foucauld. […] j'étais fasciné par les récits qu'on me faisait du désert. […] ceux de René Caillié […] en fait, ce sont des mots qui m'ont conduit vers le désert. Je concevais le désert non pas comme un endroit silencieux, un endroit au langage abstrait, mais comme un lieu puissant, qui, au contraire, pouvait exalter la parole, […] j'avais le sentiment que le désert était comme une caisse de résonance, […][2]

Avec la lecture, on *imagine* le paysage qu'on ne voit pas. Le paysage du désert est tout d'abord *rêvé* mais non perçu, il préexiste déjà au cœur de l'écrivain avant qu'il le rencontre. On peut dire que le paysage désert se trouve depuis l'enfance comme un paysage intérieur. C'est le même cas pour le paysage du Mexique. Les premières rencontres avec ce pays lointain se lient aux magazines géographiques, qui dessinent des portraits magnifiques du paysage mexicain, en nourrissant le désir et l'imagination de l'enfant. Quant au paysage de Maurice ou de l'Afrique, les contes, les histoires et les légendes racontés par les parents jouent un rôle fondamental. Cette expérience imaginaire du paysage, on la voit aussi souvent chez les personnages leclézians, qui pourraient connaître un paysage lointain par les mots avant qu'ils le connaissent par la perception. Ainsi, la poétique de la langue qui rapporte le paysage de rêverie s'attache surtout à la poétique de la parole. C'est cette magie de la parole qui nous intéresse ici.

Dans les œuvres postérieures à la rencontre du monde indien, les conteurs se présentent comme les personnages importants, qui constituent par la parole pour les protagonistes l'image des pays lointains et leur dessinent de beaux paysages. L'art de conter est décisif dans une certaine mesure pour transférer le paysage. Raconter des histoires et des légendes, réciter des poèmes et des lettres, chanter des ballades et des épopées, à travers toutes ces paroles vivantes la force magique des mots jaillit sans cesse. « Parler », c'est « de la magie » (O 248). Les personnages leclézians sont les rêveurs de mots, en écoutant les paroles, ils glissent vers les « profondeurs oniriques »[3], comme s'ils entendaient « les rumeurs d'un monde de songes »[4]. Les discours restituent verbalement le lien entre les pays rêvés et ceux qui en parlent ou ceux qui l'entendent.

3.1.1. Les « noms magiques » (O 20) et le paysage

Pour Le Clézio, il existe des « noms magiques », qui sont capables de susciter les paysages magnifiques. Surtout les noms en langues étrangères disposent d'un pouvoir fabuleux, qui plonge l'homme dans les paysages lointains. Ce n'est pas par hasard que l'écrivain préfère

[1] Gérard de Cortanze, *J.-M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 41.
[2] Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio, Le nomade immobile*, *op. cit.*, p. 134.
[3] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 43.
[4] *Idem*.

mettre côte à côte les langues différentes : le français, l'anglais, l'italien, l'espagnol, le créole, la langue amérindienne... Chaque langue s'attache à des sons propres, qui suggèrent les paysages différents. Dans *Désert*, les noms des villes blanches retirent pour Lalla un rideau invisible, derrière lequel ce sont les paysages inconnus mais beaux. « Algégésiras », « Granada », « Sevilla », « Madrid » (DES 95), ces noms étrangers deviennent chantants avec la voyelle [a]. Ce son musical est facile à évoquer des images lyriques. Ainsi, en écoutant ces sons, Lalla voit les paysages lointains « avec toutes ces allées de palmiers, ces jardins qui vont jusqu'en haut des collines, pleins de fleurs, d'orangers, de grenadiers, et ces tours aussi hautes que des montagnes, ces avenues si longues qu'on n'en aperçoit pas la fin. » (DES 96). Dans ce cas, le son et la sonorité sont indépendants totalement du sens propre et du sens figuré des mots. Lalla « aime bien entendre les noms des villes » (DES 95), « rien que les noms » (DES 95), puisqu'ils le font rêver et lui constituent la première rêverie des paysages lointains.

Cela nous rappelle le pouvoir des noms chez Marcel Proust. Roland Barthes explique bien que dans l'œuvre proustienne, « le propriété du nom consiste à représenter la chose telle qu'elle est », le nom est « un milieu […] dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleuve. »[1] Les personnages leclézians sont habiles à se plonger dans le milieu des noms où se trouvent de beaux paysages. Les mots leur font imaginer et rêver, ils leur évoquent les pays inconnus. Cela se rapproche aussi de la pensée de Julien Gracq. D'après lui, le paysage « se recompose davantage autour de noms et de sonorités plutôt qu'autour d'images »[2]. Ainsi, la ville Nantes lui demeure justement dans les noms et son paysage lui en revient toujours : « la litanie des noms de rues de Nantes, des lieux caractéristiques », […] « ressuscite plus globalement la ville que les espèces d'instantanés » qu'il a encore en mémoire, « que la mémoire garde et qui ne se raccordent pas toujours tellement bien, tandis que l'image sonore des noms caractéristiques des villes, des places, des églises reste très évocatrice. »[3] Les personnages leclézians sont très sensibles à la sonorité des noms qui réserve le mieux le souvenir d'un lieu et qui évoque le mieux le paysage absent.

Les noms des lieux et des pays étrangers sont abondants dans la création leclézienne. Ils se montrent magiques grâce à leurs sons extraordinaires, qui apparaissent comme les clés pour ouvrir la porte vers le paysage mystérieux. Dans *Le Chercheur d'or*, les noms des pays tels que l'*Afrique*, *le Tibet*, *les Îles du Sud*, *Moluques*, *Astrolabe*, *Fidji* et *Moorea* constituent avant tout

[1] Roland Barthes, « Proust et les noms », *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 125.
[2] Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, José corti, 2002, p. 241.
[3] *Ibid*., pp. 241-242.

voyage pour Alexis de grands paysages à la fois inconnus et attirants. « Ce sont des noms magiques » (CO 48). Pour l'enfant, les sons de ces mots inconnus sont différents de ceux de la langue française, ils se présentent ainsi « exotiques » et mystérieux pour créer la forme des pays lointains. Ces noms ressemblent aux « noms des étoiles » et aux « dessins des constellations » (CO 48), ils configurent de différentes cartes de la terre, suivant lesquelles Alexis peut arriver à tous les pays rêvés. Ces noms, « si lointains pourtant si familiers » (CO 97), l'appelle à partir. En s'éloignant du Boucan, emprisonné à Forest Side, Alexis se plonge davantage dans la rêverie constituée par les noms des lettres, des cartes, des journaux et des documents de son père, qui nourrissent son rêve de la mer et son désir du voyage. Il y a les noms des îles, « noms fabuleux » (CO 97), qui dévoilent le paysage mythique des îlots. Il y a les noms des navires, « les plus beaux noms du monde » (CO 104), qui parlent du grand paysage de la mer : « les longues vagues du large, les récifs, les archipels lointains, les tempêtes mêmes » (CO 104). Les noms s'enracinent « dans la mémoire qui est la mer, le ciel et le vent » (CO 97) et ils sont marqués sur le corps « comme les mots d'une chanson » (CO 103). Les noms amènent l'homme « loin de la terre, loin des rues de la ville » (CO 104). La force des noms s'appuie sur le La force des noms s'appuie sur leur son chantant qui stimule facilement l'imagination et l'aspiration. Toute l'expérience d'Alexis est établie ainsi sur la rêverie des noms, elle vise à retrouver les paysages de la rêverie.

« Le langage ne guide pas vers l'espace illimité ; il vous conduit pas à pas sur les sentiers réels de la terre. » (IT 10) La magie de la langue communique ainsi le monde imaginaire et le monde réel. C'est la même expérience de Fintan, qui retient depuis son enfance les noms magiques prononcés par Maou : « Onitsha », « Niger », les noms des grands fleuves, des îles, des forêts... Ce sont des noms « familiers et effrayants », « aimants et menaçants » (O 23), qui parlent d'un pays « si loin », « à l'autre bout du monde » (O 23). C'est toujours le son étranger qui touche l'enfant. L'étrangeté du son implique le mythe du pays lointain. Avec ces noms, Fintan constitue un paysage avec les grandes plaines d'herbes, les arbres hauts, les fleuves larges, les collines et l'horizon se perdant dans les mirages de l'eau et du ciel. Surtout le nom « Onitsha », c'est « un nom magique », « un nom aimanté », « on ne pouvait pas résister » ; c'est « un nom très beau et très mystérieux, comme une forêt, comme le méandre d'un fleuve » (O 46). En l'écoutant, Fintan peut voir la ligne sombre de la côte, les fleuves et les forêts, il peut voir une « clairière », « avec la lumière verte qui passait dans le feuillage des grands arbres » (O 46). On voit combien la force évocatrice des mots stimule l'imagination et la rêverie de l'enfant. Dans une grande mesure, le paysage africain se forme par les noms chantants. *Tenerife*, *Gran Canaria*, *Lanzarote*, *Dakar*, *Gorée*, tous ces noms s'entendent comme des chansons avec les liaisons spéciales des

sons, « Un long voyage » est non seulement un voyage dans l'espace géographique mais aussi un voyage dans les noms des pays. Le narrateur souligne sans cesse la magie de ces noms avant et pendant le voyage vers Onitsha. « L'Afrique résonnait de ces noms » (O 31), qui constituent « une litanie » (O 31). En les disant, Fintan peut « saisir leur secret » (O 31) ; en les écoutant, il peut voir le pays rêvé. Les noms constituent un prélude et une esquisse du paysage africain. Dans *Poisson d'or,* en écoutant les noms des nations de l'île maternelle de Simone, Laïla semble voir son propre pays natal avec le ciel bleu, la terre étendue et les fleuves. Dans *La Quarantaine*, Léon parle des villes de l'Angleterre à Ananta. Il prononce les noms des jardins, des parcs et des quartiers de Londres. En écoutant *Elephant and Castle,* « grâce à la magie de ce nom », la vieille femme arrive à voir la ville de Londres, « pareille aux capitales de l'Inde, où sur le bord des fleuves dans les jardins se promènent les éléphants devant les fenêtres des palais » (Q 242). La magie des mots stimule l'imagination et la rêverie du personnage, elle fait naître la vision. Dans la création de Maurice, on voit combien les noms des îles, des rivières, des collines de la Maurice hantent les personnages. Ces noms impliquent le beau paysage de l'île perdue et ils conservent en eux les souvenirs du paysage absent.

Le son des mots peut constituer des paysages pour Le Clézio. Cette puissance de suggestion et d'évocation de la langue résonne avec les « correspondances » de Baudelaire :

> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. [1]

Pour l'écrivain comme pour le poète, le son peut « ouvrir et fixer la pensée profonde du mot et montrer sa poésie intérieure »[2]. L'immédiateté et l'invisibilité du son décident d'une telle magie. Chez Le Clézio, les mots « ont un pouvoir magique », « ils ouvrent, sans peine, l'accès d'un univers qui n'est plus hostile mais merveilleux », ils permettent aux personnages de « s'aventurer jusqu'au cœur du paysage »[3]. Ainsi pour notre écrivain, les mots ne sont plus les signes immobiles mais vivants, ils parlent, ils dessinent, ils font imaginer, ils évoquent le paysage. Cette magie dépend dans une grande mesure de la prononciation de l'homme, soit de l'art de dire ou de parler. C'est pourquoi l'écrivain invente des conteurs ou des conteuses dans ses fictions. Ces personnages savent dire et parler, ils savent libérer le pouvoir magique des mots. Grâce à la parole convenable les mots peuvent évoquer le mieux les paysages.

---

[1] Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les fleurs du mal*, in *Œuvres Complètes tome I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 11.

[2] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], *op. cit.*, pp. 180-181.

[3] Alain Clerval, « *Mondo* et autres histoires de J.-M.G. Le Clézio », *La Nouvelle Revue française*, n °305, juin 1978, pp. 98-102.

3.1.2. Prononcer le mot pour libérer le paysage

Comme l'écrivain le dit dans *L'Inconnu sur la terre,* c'est la parole qui libère le monde dans les mots. Tant que les mots sont parlés, « les arbres qui sont dans les mots, les rochers, l'eau, les étincelles de lumière qui sont dans les mots, ils s'allument, ils brillent à nouveau, ils sont purs, ils s'élancent, ils dansent ! » (IT 12) La parole stimule ainsi la vie des mots, elle libère le paysage emprisonné dans les mots. Dans les récits à la recherche de l'origine, « les frontières de l'espace recherché des origines ancestrales se tracent par la parole lente, mélodieuse, toujours récurrente, laquelle fait bien figure de rituel / ritournelle. »[1] La parole rythmique et chantante se trouve comme un dépositaire de sensations, de souvenirs et de rêveries, qui sont nécessaires pour construire les paysages merveilleux.

Il faut tout d'abord savoir prononcer les mots. Dans *Voyages de l'autre côté*, l'écrivain dévoile pour la première fois la magie de la langue, en créant « une poésie contemplative, où les mots, détachés de tout contexte syntaxique et libérés de sens socioculturel, s'offrent comme des départs de rêveries »[2]. Prononcer un mot, c'est pratiquer une activité magique. Naja Naja aime et sait prononcer les « noms magiques » (VAC 198). En les lisant à haute voix, elle peut nous amener dans les paysages merveilleux. Avec la prononciation, on serait « ivre(s) des noms » (VAC 274). Prononcer, c'est briser le coquillage des mots, c'est faire vivre les mots, c'est ouvrir la porte secrète vers un autre monde. C'est ainsi que l'action de prononcer devient un rite. Le narrateur dévoile le moment où Naja Naja prononce un nom, « il y a comme une explosion qui fait apparaître un mirage » (VAC 200). La comparaison avec l'explosion du mirage met en lumière la magie de la prononciation. Naja Naja, en prononçant les noms, « transporte » ses amis « au fond de la Sibérie, au centre de l'océan Indien, ou à Calcutta, à Khartoum, à Caracas » (VAC 200), où se trouvent sans aucun doute les paysages merveilleux. Le mot « ARENA » prononcé fait apparaître un paysage de la mer (VAC 198), le mot « FATA » prononcé offre un paysage de la forêt (VAC 198), le mot « TRANS-NATAL » prononcé présente soudain un paysage de la steppe (VAC 199), tandis que le mot « IMAC » fait voir un paysage du volcan (VAC 200). Il faut remarquer que tous ces noms prononcés sont des mots insignifiants ou reconstruits. C'est la prononciation qui leur rend une existence significative. De plus, les paysages créés par la prononciation n'ont rien à voir avec le référent de ces mots. Il y a une transformation ou une rupture entre le référent du mot et le paysage construit par la prononciation.

Le mot prononcé n'apporte pas l'image de son référent, mais une tout autre image. Ainsi, le

[1] Adina Balint-Babos, « Le rituel de *La Kataviva* dans *Révolutions* », *op. cit.*, p. 117.

[2] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 246.

mot « genou », quand on le prononce d'une certaine façon, pourrait nous dire « cascade » ; le mot « papier » prononcé pourrait se renvoyer à « une étendue de sable beige, qui va jusqu'à l'horizon, et dessus il n'y a personne, personne » (VAC 201) ; le mot « cercle », quand on le prononce, peut présenter « une plage de galets et de gros rochers ronds, au pied d'une falaise de granit » (VAC 201). On voit bien que le rapport entre le mot et la chose qu'il dit, entre le référent, le signifiant et le signifié, n'est plus fixe. Le paysage rapporté par le mot prononcé est absolument original. La prononciation actualise et individualise le son pour susciter les images autonomes. La poétique de la langue ne consiste plus à référer ni à exprimer, mais à créer.

La langue, plus précisément la langue parlée, peut transmettre les révélations aux personnages lecléziens. En soulignant la magie de la parole, l'écrivain brise ainsi le moule stéréotypé du mot formé par la pensée occidentale, en renouvelant la conception traditionnelle du mot. Ce que l'écrivain apprécie dans la langue, ce n'est pas la signification fixe, conventionnelle et référentielle, ni la réalité référente, mais une « surréalité » impliquée et évoquée, tandis que la prononciation individuelle et subjective décide la vraie forme sonore, qui n'est jamais précisée ni modelée. D'où se voit l'éloge de l'écrivain pour l'art de parler, qui dépend forcément de la voix.

3.1.3. La beauté de la voix et la beauté du paysage

En fin de compte, les mots « attendent la voix qui va les libérer » (VAC 201). La qualité et l'imaginaire du paysage s'appuient forcément sur la voix. Les voix différentes peuvent déclencher les mots différemment et créer les images et les paysages différents. Tout cela rappelle la mystique kabbalistique dans la tradition archaïque de la langue. Même si leur son et leur signification sont inconnus, s'ils sont prononcés convenablement, les noms doivent avoir un grand pouvoir[1]. Un bon conteur serait un conteur avec une bonne voix, voix douce, musicale, magique, qui peut libérer la force des mots, stimuler l'imagination de l'auditeur et ainsi apporter de beaux paysages. Cette vision de la langue s'approche aussi de celle des Indiens. Pour eux, « la voix est un instrument de reconnaissance, elle traverse le mince écran de brume et dessine les contours des obstacles extra-humains » (H 83). La magie de la voix consiste ainsi à percer la coquille des mots pour faire voir leur intérieur et leur profondeur, elle peut projeter l'auditeur vers l'autre côté des mots et vers l'autre côté du pays. La voix se trouve ainsi comme un pont qui relie le réel et l'imaginaire et qui conduit l'homme vers la rêverie.

L'écrivain souligne dès le début la voix spéciale de ses conteurs, qui est la clé pour l'imaginaire du paysage. Naman et Aamma ont tous les deux une voix belle, douce et lente, qui peut faire

[1] Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Danielle Dubroca, Paris, Seuil, 1994, p. 148.

monter le sommeil dans le corps de Lalla pour l'amener au pays onirique. Cette voix semble s'intégrer dans la nature et fusionner avec le paysage. La voix de Naman ressemble pour Lalla à la voix de la mer, elle s'entend dans le soleil couchant, avec le feu sautillant, l'obscurcissement du jour et le bruit des vagues. Avec cette voix, les histoires racontées par le vieux pêcheur semblent plus merveilleuses et plus mystérieuses. La voix est enveloppée par le paysage et elle crée à l'inverse une atmosphère onirique pour faire apparaître des pays de merveilles. Ce qui compte, ce n'est plus le sens de l'histoire ou des mots, mais l'union entre la voix et le paysage au bord de la mer et au désert, qui construit un espace dépassant la réalité. La voix d'Aamma est pareille à celle de Namam. C'est une voix qui chante et qui résonne avec le vent, le crépitement du feu, le vrombissement des guêpes et la chaleur du soleil. L'union de la voix avec le paysage renforce le charme des histoires racontées et elle stimule la rêverie du paysage. C'est pourquoi le paysage constitué par les personnages auditeurs apparaît presque toujours beau, charmant et merveilleux.

On a déjà discuté la magie de la voix de la grand-tante Catherine dans *Révolutions,* qui répète les noms magiques de Rozilis et qui chante le paysage de Rozilis. À la fin, ce n'est pas le sens des mots parlés qui signifie pour Jean, mais la voix propre qui devient la plus importante. On n'écoute pas une voix humaine mais une musique ou un chant. La voix flottante de la grand-tante joue un rôle décisif pour créer la rêverie des réminiscences et reconstruire le paysage du passé.

La belle voix illumine le paysage, elle incarne la beauté du paysage. Dans *Le Chercheur d'or*, la voix de Mam s'associe étroitement au paysage du Boucan pour Alexis, elle fusionne à la beauté et au bonheur de la vie. Dans « la douceur de sa voix », « il y a tout » : toute la beauté de Mam et toute la beauté du paysage. « Mam parle très doucement, très lentement » (CO 24), le temps devient aussi doux et aussi lent. L'union entre la voix et le paysage est éclatante : « ces instants de bonheur, la douceur de sa voix, son parfum, la lumière de la fin du jour qui dore la maison et les arbres, qui vient de son regard et de ses paroles » (CO 24). La beauté de la voix et la beauté du paysage résonnent ainsi pour créer une unité magique. La musicalité propre de la voix importe davantage que le sens des paroles. Pour Alexis, la voix de Mam est justement une musique, dont les notes composent le paysage de l'espace et le temps. En écoutant Mam, Alexis ressent que « le sens de ses paroles a disparu, comme les cris des oiseaux et la rumeur du vent de la mer. Seule reste la musique, douce, légère presque insaisissable, unie à la lumière sur le feuillage des arbres, à l'ombre de la varangue, au parfum du soir. » (CO 25) La voix est unie au chant des oiseaux, elle renvoie à la beauté lumineuse du Boucan au moment où le soleil se couche, elle parle le mieux de la douceur et du bonheur de l'enfance. C'est ainsi que chaque

fois qu'il l'entend, il pense « tout de suite à cette lumière du soir au Boucan, sous la varangue, entouré des reflets des bambous, et au ciel clair traversé par les bandes de martins » (CO 26). La voix éclaire le paysage, elle devient une boîte magique où est réservé le beau paysage de l'enfance.

Pour Le Clézio, la langue est vraiment une « musique » qui « se présente comme médiateur entre l'homme et l'originel » et qui « régit le paysage et le mouvement des hommes » ; elle devrait signifier « une expression directe, sensorielle et lyrique du monde »[1]. Sa beauté consiste dans le son, la sonorité et la voix. Cette opinion sur la langue est bien distincte de celle dans la tradition occidentale, où la langue n'est qu'un système fixe de significations. Nul doute que cette opinion sur la langue se lie bien à l'expérience de Le Clézio chez les Indiens, pour lesquels, la musique (les notes simples) et le chant (les sons aigus) sont aussi des langues, ils sont même plus favorables que la langue propre à s'exprimer et à évoquer le monde. Le son est capable de donner des paysages, tandis que la voix peut varier le plus possible ces paysages. Si la langue a une magie évocatrice, c'est la voix humaine qui peut la faire épanouir.
Le paysage constitué par la parole exprime la nostalgie de Le Clézio pour la tradition orale. L'oralité et l'écriture désignent deux formes de communication, qui à leur tour définissent deux formes de culture et de société. Le style oral *poétise* le texte par une ponctuation rythmée, en facilitant la mémorisation du diseur et la compréhension du public. Il détermine aussi une récurrence de formules répétitives. Chaque parole est une recréation et une retransmission. L'écrivain fait l'éloge de la culture orale qui s'attache à une vision écologiste, il fait surtout l'éloge du conteur qui est vraiment un artiste et un créateur et qui sait bien jouer de ses paroles dans le ton, la diction, l'agencement syntaxique pour arriver à ce qu'il veut.

Il faut remarquer l'écart entre le paysage raconté et le paysage rencontré, soit entre les mots et le monde réel. Cet écart exprime bien le pouvoir de création et d'évocation des mots, qui mène à l'hallucination. Le plus souvent, le paysage raconté perd sa réalité. La parole transforme le paysage réel et l'embellit souvent. Ce n'est plus guère une vue perçue instantanément. Le temps, l'émotion et l'imagination du conteur le changent implicitement et grandement, pour qu'il devienne une illusion ou une rêverie utopique. Une fois plongé dans le paysage réel, le personnage est souvent déçu[2].

[1] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 35, p. 36.
[2] La seule exception dans la création leclézienne, c'est le cas de Fintan. Ce qu'il voit à Onitsha correspond bien à ce qu'il imagine par les mots. Ainsi, son voyage ne le conduit pas à une déception ni à une hallucination, mais à une extase et une initiation.

Par exemple, Lalla constitue les paysages joyeux des villes blanches, en écoutant les histoires racontées par Naman. Ces paysages-là l'attirent tellement, ils lui offrent du plaisir et du repos. Pourtant quand elle se trouve enfin au milieu des villes blanches, le paysage est tout différent et étrange. Il n'y a rien de splendide ni de doux. Tout ce qu'elle voit, c'est le contraire de ce qui est entendu. Le paysage rencontré est sombre, mortel et étouffant. L'écart des paysages choque le personnage et lui fait reconnaître sa vie du passée et se reconnaître. Lalla prend conscience de la beauté du désert qui est la racine et la source de sa vie. En ce sens, le paysage constitué par la parole semble plutôt illusoire et irréel, c'est un rêve qui est condamné à crever.

Le paysage le plus évoqué dans la création lecléziennе, c'est le paysage insulaire. Dans les récits sur la Maurice, la légende de la famille est généralement présentée par la parole d'un personnage, qui enchaîne en effet sa mémoire, son désir et son imagination pour créer un mythe. Ainsi, le paysage de la Médine apparaît extraordinairement beau pour les deux Léon. C'est aussi le cas de Jean, qui constitue un paysage paradisiaque suivant les paroles de la grand-tante. Pourtant, le paysage retrouvé n'est jamais celui de l'imagination. Ce qui est beau et idyllique dans la légende et dans l'histoire fait place à une dureté et une violence. Retournés au paysage rêvé, les personnages descendants sont condamnés à connaître une déception. De la parole au réel, c'est en quelque sorte un parcours vers l'hallucination. Ce qui est important, c'est que, malgré l'écart et la rupture entre le paysage imaginaire et le paysage retrouvé, les personnages descendants arrivent à toucher quelque chose d'essentiel et d'éternel, qui les console et les initie même implicitement. Au contact du paysage réel, les histoires racontées rétablissent un lien avec le passé lointain. En ce sens, le parcours de l'imaginaire au réel n'est plus obligatoirement un parcours négatif.

Le paysage dessiné par la parole et par les mots est plus ou moins transformé par rapport au paysage réel. Il peut combler quelquefois les lacunes et compléter le passé troué. La parole répare en quelque sorte la brisure qui marque la vie des personnages. L'écrivain établit ainsi une tension entre le paysage raconté, imaginaire et le paysage rencontré, réel. Leur contraste et leur résonnance renforcent l'intensité du récit et ils représentent forcément un parcours d'initiation des personnages.

3.2. Le paysage parle : pour « un langage total » (LF 28)

Les espaces différents décident de langages différents. Pour Le Clézio la ville moderne est liée à un langage de la puissance et de la domination, qui ne permet pas de communiquer, tandis que la nature est liée à un langage de l'union et de la totalité avec le monde. Dans ses premières

œuvres sur le paysage moderne, l'écrivain montre que les mots dans la société moderne perdent « leur capacité de représentation et leur pouvoir magique »[1] et qu'ils sont réduits à des ordres et des commandes. C'est ainsi qu'il cherche une expression plus directe et plus sensorielle, visant à retrouver une langue totale, soit « une union entre le langage et le monde »[2]. Il devrait exister une langue idéale, qui est liée étroitement au paysage de la nature et qui confère au récit leclézien « un miroitement poétique de portée utopique et mythique »[3].

Le Clézio est depuis toujours hanté par « l'idée d'un langage originel lavé de tout sens parasite »[4]. Il attribue la langue idéale et totale à une parole du monde, soit une langue cosmique et mythique. Dès le début de sa création, l'écrivain évoque les « mystérieuses obscurités (d'un) langage naissant » (PV 195), ou le silence de mots « enfouis au plus profond de (la) tête […] dans la nuit du vide préhistorique » (F 61). Il établit un rapport mystérieux entre cette parole du monde et la parole de l'homme. Selon lui, dans le paysage naturel, tout est significatif ; une pierre, un coquillage, une fleur, un vol d'oiseaux… ils parlent tous. Ainsi, Le Clézio ne considère jamais le monde comme un espace homogène mais comme un être vivant et divin même. « Tout parle, tout est langage et signification ; Les herbes, les pierres, le monde ne sont que sens. »[5] On pense à ce que Oswald Crollius appelle la « signature » dans la nature : « n'est-il pas vrai que toutes les herbes, plantes, arbres et autres, provenant des entrailles de la terre sont autant de livres et de signes magiques ? »[6] Dans ce sens, la pensée de Le Clézio sur la langue suit bien la pensée mystique, d'après laquelle le monde peut se comparer à un homme qui parle. Cette idée s'associe aussi à une pensée mythique. Mircea Eliade indique qu'aux yeux des primitifs, « le Monde n'est plus une masse opaque d'objets arbitrairement jetés ensemble, mais un cosmos vivant, articulé et significatif. […] le Monde se révèle en tant que langage. Il parle à l'homme par son propre mode d'être, par ses structures et ses rythmes. »[7] L'écrivain partage cette vision primitive et mythique du monde, il reconnaît et souligne un même attachement de la langue humaine à la magie et à l'infini de la nature en décrivant les paysages sauvages et cosmiques. Cela détermine l'abondance des descriptions de l'intimité entre le langage humain et le paysage dans ses œuvres. L'homme et le monde partagent « un seul sentiment » et « un seul langage » (IT 142-143). Il faut savoir écouter le langage « si grand et si fort », « qui s'exprime sur toutes les collines et dans toutes les vallées » (IT 143), qui est

[1] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.* p. 10.
[2] Neige Sinno, « Rêves mexicains : J.M.G. Le Clézio et Antonin Artaud », *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 5, Claude Cavallero et Jean-Baptiste Para (coords.), « La tentation poétique », Paris, Complicités, 2012, p. 55.
[3] Claude Cavallero, « La tentation poétique de J.-M.G. Le Clézio », *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n °5, Claude Cavallero et Jean-Baptiste Para (coords.), « La tentation poétique », Paris, Complicités, 2012, p. 10.
[4] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.*, p. 459.
[5] Pierre Lhoste, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 64.
[6] Oswald Crollius, cité par Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 42.
[7] Mircea Eliade, *Aspects du mythe* [1963], *op.cit.*, pp. 173-174.

ordonné « dans la lumière, le vent, dans le mouvement lent des vagues sur la mer, dans le chant des insectes, dans les perspectives calmes des baies et des montagnes, dans le bleu de l'eau, le bleu du ciel » (IT 169), et qui peut « recouvrir » tout homme, le « traverser », le « laisser dans un profond silence » (IT 142). « Tout va parler » (IT 143). Le Clézio tient à une magie de la nature. Le monde ressemble à un livre qui attend la lecture. Cette grande métaphore du livre est en effet « l'envers visible d'un autre transfert, beaucoup plus profond, qui contraint le langage à résider du côté du monde, parmi les plantes, les herbes, les pierres et les animaux »[1]. Le langage est ainsi un déchiffrement et même une révélation. Cela rappelle la parole que Dieu dit à Adam, qui s'exprime justement à travers les phénomènes atmosphériques, comme les éclairs et les coups de tonnerre. Dieu parle par les paysages naturels et il imprime sa langue « en toute netteté dans la merveilleuse créature que sont les cieux et la terre, et tous les animaux », tandis que l'homme emprunte sa langue à cette langue naturelle, qui sert de base « à l'élaboration d'une langue nouvelle qui nous permet d'exprimer et d'expliquer la nature de toutes choses simultanément »[2]. Toutes les descriptions de Le Clézio sur l'intimité entre la parole du monde et la langue de l'homme soulignent la poétique inhérente au monde. Il s'agit non seulement d'une analogie et d'une métaphore de la morphologie, mais aussi d'une pensée métaphysique et mythique. C'est ce que Novalis nomme une « écriture » de la terre et Roger Caillois une lecture des rochers. On entend la résonance des mots de Novalis : « cette écriture chiffrée qu'on rencontre partout, sur les ailes, sur la coquille des œufs, dans les nuages, dans la neige, dans les cristaux et les pétrifications, à l'intérieur et à l'extérieur des montagnes, des plantes, des animaux, des hommes, dans les lumières du ciel. »[3] Pour ces écrivains, il devrait exister un « plus grand texte »[4] que le texte artistique de l'homme et ainsi une plus grande langue que la langue humaine, et celle-ci serait une transformation de celle-là.

L'expérience chez les Amérindiens initie l'écrivain à cette vision plutôt mythique. Pour les Amérindiens, il n'existe qu'une seule langue, c'est la langue du monde, qui se parle à travers le paysage : les animaux, les plantes et les éléments naturels, tandis que la langue de l'homme est justement une interprétation de cette langue, puisque « l'expérience des hommes est incluse dans l'expérience de l'univers » (H 15). Tout l'acte de l'homme n'est que ce que le monde lui commande, surtout l'acte de parler, de chanter et de peindre. D'après Le Clézio, la langue humaine est sur le même plan que les cris des oiseaux, les hurlements des singes et les coassements des crapauds. Il y a une vision syncrétique : le monde a une âme universelle, qui

[1] Michel Foucault, *Les Mots et les choses, op. cit.*, p. 50.
[2] Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne, op. cit.*, p. 210.
[3] Novalis, *Les Disciplines à Sais (1802)*, in *Œuvres complètes I,* traduit et présenté par Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975, p. 37.
[4] Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros : Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 36.

subsiste dans les choses célestes et les choses terrestres, dont l'âme individuelle n'est qu'une parcelle. « Le langage est une expression de l'univers modifiée par la bouche des hommes, un langage interprété en quelque sorte, dont l'original restera toujours sans traduction » (H 15). Les parlers amérindiens font reconnaitre l'intimité de la langue humaine avec l' « expression cosmique »[1] du paysage qui rejoint la réalité. La référence au langage indien dévoile « un rapport métaphysique au langage conçu comme médium, interface, point de contact abstrait entre l'homme et le monde »[2].

Dans son essai poétique *L'Inconnu sur la terre*, l'écrivain approfondit cette idée de la langue cosmique et divine. Les mots parlés par l'homme ne sont que « les échos des discours véridiques émis par les montagnes, les fleuves, les forêts, les vents, les orages » (IT 139), ils ne sont que « l'écho murmuré de cette ancienne parole qui vient de l'espace » (IT 170). En regardant la mer, le petit garçon entend un langage de la mer, tandis que sa propre parole n'est qu'un « apprentissage » de cette parole. En contemplant le ciel, il entend aussi « une parole vivante » (IT 142). Sur la terre, le langage est né comme les animaux et les plantes : « il est fait de lumière, d'ombre, de chaleur, de vent, de désir » (IT 135). L'écrivain présume ainsi une correspondance entre la langue humaine et la structure du monde. C'est cette langue de la nature qui donne à l'homme « son vrai nom, sa vraie pensée, son unique langage » (IT 171). Le monde ou l'univers a son intelligence, son évidence et sa sensibilité, il les montre à l'aide des éléments du paysage. L'homme « parle du monde dans le langage du monde », il cherche sans cesse « des mots cosmiques »[3], des mots qui donnent l'être de l'homme à l'être du monde. On dirait « une sorte de cosmicité intime »[4].

Anne-Marie Bonn parle du « langage des choses »[5] et de l'univers sacré comme du « grand livre des choses »[6] dans son étude sur la rêverie terrienne. Elle propose une « vision intimiste de l'univers »[7]. Dans le monde « se perpétue un langage qu'il faut savoir déchiffrer »[8]. De la pierre à l'étoile « tout signe interprété est une parcelle du langage du monde », « l'univers est un espace intime où, du germe à l'accomplissement de lui-même, l'homme se trouve dans un langage de formes et de signes »[9]. On voit une même tentation chez Le Clézio, pour lequel le cosmos est plutôt une extension de la personne humaine et l'homme contemple dans le paysage (les signes) les expressions du monde. Le paysage offre les signes importants à interpréter, il

---

1 Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op.cit.*, p. 158.
2 Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.*, p. 459.
3 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], *op. cit.*, p. 162.
4 *Idem.*
5 Anne-Marie Bonn, *La Rêverie terrienne et l'espace de la modernité*, *op. cit.*, p. 153.
6 *Ibid*., p. 160.
7 *Ibid*., p. 154.
8 *Ibid*., p. 153.
9 *Idem.*

recède les messages pour moduler le langage du monde. En soulignant l'intimité du langage de l'homme et du langage de l'univers, Le Clézio montre qu'il n'y a « point donc de discontinuité entre l'homme et le monde, mais au contraire *un lien indissoluble qui fait l'homme complémentaire de l'univers* »[1].

La parole devrait lier l'homme au monde et faire surgir magiquement les choses. Parler, c'est en effet une action sur le monde, une façon de retrouver le monde et une recherche de s'inclure dans le monde. C'est ainsi que l'écrivain veut parler « avec des mots qui ne seraient pas seulement des mots, mais qui conduiraient jusqu'au ciel, jusqu'à l'espace, jusqu'à la mer » (IT 9). Dans l'essai *L'Inconnu sur la terre* l'auteur met en relief cette « réversibilité du langage »[2]. Le langage humain devrait « rejoindre les autres langages du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau qui coule, du feu qui crisse, des rochers et des cailloux de la mer » (IT 383), « répondre aux autres mots, aux vrais mots originels, qui sont dits par la voix du monde » (IT 139). On n'a pas besoin d'épuiser toutes ces relations entre la langue humaine, la parole du monde, la voix du monde, le langage du monde et les mots du monde. La langue est en effet un dialogue entre l'homme et le divin du monde : « Si la langue est originellement parole adressée, elle n'est pas adressée par un homme à un autre, elle est dialogue entre ce que l'homme a de plus éminent et ce que le monde a de divin. »[3] Cette réversibilité de la langue humaine et de la langue cosmique renvoie aussi à une vision mythique.

Walter F. Otto propose dans ses essais que « le mythe doit être compris comme langue ; la langue doit être comprise comme mythe. »[4] Cela veut dire que la langue est une parole divine, qui est proférée par l'être des choses mêmes. Chez les Grecs antiques, c'est la Muse qui chante, c'est la divinité qui chante, l'homme n'est qu'un interprète. De même chez Le Clézio, c'est l'univers ou le cosmos qui parle, l'homme n'est qu'un traducteur. A travers la description de Le Clézio, on peut ressentir un être surnaturel par « la voix » ou « la parole » du monde. On y voit le point de vue de Böhme, qui propose « la signature » du Dieu dans la nature, qui est à vrai dire « la métaphore d'une vision, exaltée par la tension mystique, en train de chercher partout les vestiges d'une force divine qui envahit les choses »[5]. En ce sens, Le Clézio devrait apprécier beaucoup la caractéristique de la ressemblance du langage au XVI^e^ siècle et son écriture la met en lumière : « La nature, en elle-même, est un tissu ininterrompu de mots et de marques, de

[1] *Idem.*
[2] Jean-Xavier Ridon, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : l'exil des mots*, Paris, Kimé, 1995, p. 65.
[3] Walter Friedrich Otto, *Essais sur le mythe*, traduit de l'allemand par Pascal David, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1987, p. 69.
[4] *Idem.*
[5] Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, *op. cit.*, p. 212.

récits et de caractères, de discours et de formes »[1] ; « Savoir ou parler ou écrire : c'est interpréter un texte Primitif ; c'est l'interprétation qui compte ; ainsi une dimension ouverte du langage »[2]. Il faut faire remarquer que ce mysticisme « prend toujours la forme d'un contact avec des éléments du monde matériel qui s'embrassent à un moment donné et s'ouvrent à une épiphanie révélatrice de l'invisible »[3]. La langue se présente ainsi comme une révélation du monde, qui s'attache à une expérience initiatique et qui s'exprime à partir du paysage originaire. Cette langue, comme Walter F. Otto l'indique, consiste à dévoiler « l'être des choses », soit l'essence du réel. En un mot, cette langue devrait montrer la quiddité des choses, puisqu'elle est « cet être même, bref, le monde en ce qu'il a d'essentiel »[4]. Cette langue divine a pour but de « « célébrer » la constitution et la profondeur divine du monde, soit « *montrer* l'être en ce qu'il a d'essentiel et de digne d'émerveillement »[5]. La langue est ainsi au premier chef « connaissance et illumination »[6].

Dans *Vers les Icebergs*, Le Clézio présente un « paysage de pur silence »[7] comme lieu de naissance d'un langage poétique. Un paysage de privation et de manque exprime pourtant une pure beauté matérielle qui nourrit un « langage pour soi seul » et une « parole sans limites »[8]. C'est au premier moment de la création. Le Clézio cherche toujours cette langue originaire, magique et mystique. C'est la « langue adamique »[9]. Il faut enchaîner la beauté de cette première langue avec la beauté lyrique de la Genèse : c'est une beauté « qui ne doit rien aux mots ni au style, mais qui est dans le rythme et les images, dans ce qui brille et ce qui coule, proche du monde comme jamais plus l'homme ne saura parvenir »[10]. C'est ce que Böhme nomme le « langage de la nature », soit un « langage sensuel », « naturel » et « essentiel », qui est « le langage de la création tout entière »[11]. On se rappelle le langage créé par Martin (F 143), l'Elmen, qui peut exprimer « la pensée à l'état pur », « quelque chose au-dedans » (F 143) de l'homme. C'est un langage où « les mots n'étaient pas encore attachés entre eux, c'étaient de purs concepts, ils étaient libres, ils venaient en foule, selon une allure chaotique semblable à celle du rythme de la vie et de la matière ; les phrases n'avaient presque pas de structures

[1] Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 55.
[2] *Ibid*., p. 56.
[3] Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, *op. cit.*, p. 212.
[4] Walter Friedrich Otto, *Essais sur le mythe*, traduit de l'allemand par Pascal David, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1987, p. 64.
[5] *Ibid*., p. 39.
[6] *Ibid*., p. 60.
[7] Jean-Pol Madou, « Le voyage au bout de l'imaginaire : Le Clézio lecteur de Michaux », *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n °5, Claude Cavallero et Jean-Baptiste Para (coords.), « La tentation poétique », Paris, Complicités, 2012, p. 40.
[8] *Ibid*., p. 50.
[9] Claude Cavallero, « La tentation poétique de J.-M.G. Le Clézio », *op. cit.*, p. 10.
[10] J.-M.G. Le Clézio, « Jean Grosjean, *La Genèse* (version de) », Préface, Paris, Gallimard, 1987, p. 7.
[11] Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, *op. cit.*, p. 212.

grammaticales. » (F 143) Ce premier langage se crée sur un rapport du semblable avec les choses et il n'est pas symbolisé ni conceptualisé. Ce serait une langue qui saurait donner les choses tout entières, et non seulement leur symbole et qui touche un monde au-delà des concepts. Il est « une fonction vitale, non un produit de la logique, qui vient après »[1]. Apportant les arbres, les fleurs, les rivières, les montagnes, les plages, les îles, les villes tout entières, et construisant les forteresses d'images qui vibraient dans l'air comme des mirages, les mots ne seraient pas les signes arbitraires ni les concepts abstraits ni les idées réduites, mais les choses elles-mêmes. « Les mots sont réels » (IT 135), ils sont faits de la même substance que la réalité. Ainsi Le Clézio s'oppose à l'idée pure mallarméenne, selon laquelle le mot ne serait que la négation et l'absence de la chose. Comme Claude Cavallero l'indique, « l'image d'une magie verbale en forme de contrepoint, voire d'échappatoire aux théories descriptives du langage, inspire la quête pour le moins symbolique d'une langue différente »[2]. Pour Le Clézio, il ne faut jamais dissocier le langage et le réel ; le langage ne s'inscrit pas en dehors du réel. Tout ce qui est *dit*, est *réel* et tout ce qui est *réel* est *dit*. Le langage est invité à « épouser le mouvement de la vie et à se rendre perméable aux moindres vibrations et tropismes du réel »[3]. Le trajet des choses à la langue obéirait au principe de similitude et de conjonction. Comme au Moyen Âge, « la ressemblance aux choses est la première raison d'être du langage »[4]. Ainsi, pour Le Clézio, la langue totale et parfaite est avec le monde dans un rapport d'analogie plus que de signification, comme d'après Foucault le langage du XVI^e^ siècle. Il faut comprendre l'existence de la langue « dans son rapport total à la totalité du monde, dans l'entrecroisement de son espace avec les lieux et les figures du cosmos »[5], mais non dans les mots eux-mêmes. Les mots et les choses ne sont pas séparés, il existe une conjonction entre le signifiant et le référent. Cette langue originaire est capable de rendre compte de toute l'expérience, physique et mentale de l'homme et elle peut aussi exprimer à la fois des sensations, des perceptions et des abstractions du monde. Comme Le Clézio l'écrit, « au commencement, était une parole anonyme, supérieurement libre et belle. Libre de toute intelligence, de toute culture, et belle sans restriction, sans compromis »[6]. C'est aussi l'écrivain décrit dans *Relations de Michoacan* « une langue directe, poétique, parfois presque incantatoire » (21, 24). On y voit une « profonde appartenance du langage et du monde »[7]. Au lieu d'être un produit de la subjectivité humaine, la langue est une existence solidaire de la *réalité* du monde, ou bien, elle *est* cette réalité même au sens véritable. Le

[1] Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op.cit.*, p. 159.
[2] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman*, *op. cit.*, p. 460.
[3] Jean-Pol Madou, « Le voyage au bout de l'imaginaire : Le Clézio lecteur de Michaux », *op. cit.*, p. 44.
[4] Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 51.
[5] *Ibid.*, p. 52.
[6] J.-M.G. Le Clézio, « Jean Grosjean, *La Genèse* (version de) », Préface, *op. cit.*, p. 7.
[7] Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 58.

langage est en effet « un signe des choses absolument certain et transparent », parce qu' « il leur ressemble »[1]. C'est ce qu'Umberto Eco appelle « une langue parfaite », « dont les signes ne seraient pas des mots, mais les choses elles-mêmes, de telle sorte que le monde apparaisse […] comme un livre écrit sous le doigt de Dieu. »[2] Aucun symbolisme, aucune métaphorisation élaborée, mais des choses vues et des images qui ne posent pas de limites entre mots et monde. C'est le langage *des Sirandanes*. Selon Justine Feyereisen, « le langage des habitants de cette terre australe (l'île Maurice) est totalement analogique, et en même temps emblématique. Ce langage exalte les correspondances entre l'Homme et l'Univers. »[3] Le langage fait partie du monde, il n'est pas un système arbitraire. Il se rapproche de la langue exprimée en état de transe, qui vise ainsi aux révélations mystiques. On dirait une origine sacrée du langage, qui est reconnue par Albert Camus : « […] il y a ainsi, dans tout être qui s'exprime, la nostalgie de l'unité profonde de l'univers, la nostalgie de la parole qui résumerait tout (quelque chose comme « Aum », la syllabe sacrée des hindous), du verbe enfin qui illumine. »[4] Plus précisément, pour Le Clézio, la langue est « le lieu d'une réponse à la fulgurance de l'événement, à l'immédiateté du sensible, et non sa négation, la langue participe au monde qui, dans ses turbulences chaotiques, l'excède et la défie »[5].

Le Clézio est toujours à la recherche d'un langage neuf, d'un langage en formation qui amènerait le sujet à une nouvelle genèse »[6]. Sa pensée sur la langue est pleine de métaphores cosmologiques et de stimulations mystiques, qui exprime une concorde universelle. Le langage ne représente ni signifie le monde. Mais il se coïncide avec les éléments du monde. Par cette coïncidence de la langue du cosmos, soit une langue sacrée et divine, et de la langue de l'homme, l'écrivain exprime une éthique de l'harmonie, de l'équilibre et de la cohérence entre l'homme et l'univers. Le Clézio refuse le dualisme propre à l'Occident. L'homme et le monde sont inséparables, leur échange continue toujours. Le monde devrait venir à l'homme et s'unir avec lui pour réaliser enfin une « communication exceptionnelle » (VR 74).

Conclusion du chapitre

La description du paysage chez Le Clézio semble confuse. Elle applique dans une certaine mesure un système descriptif, qui ne semble pas néanmoins tellement permanent. Elle se

---

[1] *Ibid*., p. 51.
[2] Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, *op. cit.*, p. 29.
[3] Justine Feyereisen, « L'île Maurice, une manne poétique perpétuelle pour Malcolm de Chazal et J.M.G. Le Clézio », *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n °5, Claude Cavallero et Jean-Baptiste Para (coords.), « La tentation poétique », Paris, Complicités, 2012, p. 88.
[4] Albert Camus, « Lettre au sujet du "Parti pris" », in *Œuvres complètes I (1931-1944)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 886.
[5] Jean-Pol Madou, « Le voyage au bout de l'imaginaire : Le Clézio lecteur de Michaux », *op. cit.*, p. 45.
[6] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman*, *op. cit.*, p. 464.

distingue par le refus de l'exotique et du pittoresque ; forcément motivée, elle reste aussi à l'écart de celle des nouveaux romanciers. La description du paysage participe à la narration de tous les moyens, elle structure la narration, elle prédit, contredit ou redouble la signification du récit. L'écrivain montre aussi le rapport intime du paysage avec la langue. En reliant toujours la langue de l'homme à la langue de la Nature, Le Clézio souligne la vision primitive et mythique du monde. On va approfondir l'intimité entre le paysage et le personnage, qui éclaire aussi d'une autre manière la fonction diégétique de la description du paysage.

Chapitre 2

Le paysage et le personnage

Dans ses études sur les formes et les fonctions de la description dans les œuvres lecléziennes, Minane Dalam a repéré une « description métaphorique »[1]. La métaphore et la comparaison constituent une modalité importante dans la configuration du système descriptif du paysage. D'une part, le paysage est décrit avec une dynamisation, il est souvent anthropomorphisé ou zoomorphisé ; d'autre part, l'homme devant le paysage est réifié et naturalisé. Soit positive, soit négative, soit fantastique, la description métaphorique représente une relation réciproque entre le paysage et le personnage.

Pour Le Clézio comme pour Julien Gracq : « les paysages sont « dans le roman » comme les personnages, et au même titre. […] tout cela va ensemble »[2]. D'une part, la naissance du paysage dépend du personnage, y compris sa perception, sa sensation et son émotion. D'autre part, le personnage entreprend son parcours dans le récit en s'appuyant sur un paysage, il se transforme en rencontrant le paysage. Le paysage pourrait participer au récit comme un actant. Dans ce chapitre on va ainsi se concentrer sur le personnage-paysage

Par le terme du « personnage-paysage », on voudrait en effet explorer deux aspects du rapport du paysage avec le personnage. D'un côté, l'écrivain prend le paysage comme une personne. Il décrit le paysage comme une personne, avec un corps vivant et un portrait humain. De l'autre côté, le personnage est comparé à un paysage ; son corps et son visage ressemblent à des paysages. Une telle description devient emblématique d'une communion du personnage avec le paysage, de façon que le personnage subisse les caractéristiques du paysage, en perdant ses qualificatifs humains.

1. Le paysage comme un personnage

Le paysage leclézien se rapporte aux personnages humains avec tous les moyens. Existence vivante, il est perçu comme un corps humain – un corps féminin le plus souvent. La description personnifiée ou anthropomorphisée donne dans une certaine mesure un statut humain au paysage et elle nous demande de considérer le paysage comme une personne. Plus précisément,

[1] Minane Dalam, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, *op. cit.,* p. 42.
[2] Julien Gracq, *Entretiens, op. cit.,* pp. 39-40.

le paysage est comparé à une personne. Ce n'est pas une simple personnification, mais l'application de la pensée animiste et primitive. Ce qui compte le plus, c'est que le paysage pourrait être un moteur du récit comme un vrai personnage. Il transmet le génie du lieu aux personnages et il s'incarne par un personnage initiateur.

1.1. La féminisation du paysage

Le monde est un être vivant pour Le Clézio. Son paysage, dominé par les forces différentes, est aussi plein de vivacité. La forme du paysage rappelle le portrait de l'homme. Comme Murielle Gagnebin le dit, « dans un paysage, l'homme se reconnaît en projetant ses contours, sa silhouette, son échelle personnelle »[1]. Le regard du personnage leclézien n'est pas si indifférent ou neutre, comme le regard prétendu « objectif » et « clinique » du Nouveau Roman, il touche le paysage comme une main touche un corps. Le Clézio suit ainsi le pas de Novalis : « le paysage tout entier doit former *un seul individu* », « on doit ressentir un paysage comme un corps », « chaque paysage est un corps idéal pour un *type particulier d'esprit* »[2]. Le toucher, le goût, l'odorat : à travers toutes ces sensations, le personnage connaît le paysage comme une personne. On se rappelle Hogan en fuite, qui voudrait bien rencontrer des « paysages nus » (LF 170) et qui ne cesse de chercher « un paysage qui soit un visage » et « une contrée qui soit un corps » (LF 169). En juxtaposant le paysage et le visage, la contrée et le corps, l'auteur dévoile le rapprochement et l'intimité entre le paysage et le corps. Rencontrer un paysage, c'est en effet rencontrer une personne. Le Clézio arrive ainsi à « libérer le paysage de son statut d'objet pour l'aborder comme un corps, comme un individu avec lequel il faudrait engager un dialogue voire un rapport amoureux »[3].

L'anthropomorphisme érotise souvent le paysage, suivant la tradition de la littérature depuis le XVIII^e^ siècle. Il faut commencer par la « femme-ville »[4] dans ses premières œuvres. Le paysage urbain est comparé au corps féminin. Cette érotisation du paysage moderne représente une violence terrible dans les villes. Dans *Le Livre des fuites,* « égouts, ruisseaux, chaussées bruyantes, réverbères, feux clignotants, réservoirs, jardins publics, fontaines, chantiers » (LF 64), tous ces éléments du paysage urbain devraient correspondre à des parties d'un corps humain : les vaisseaux sanguins, artères, veines... On voit une fusion entre la géographie urbaine et la morphologie du corps féminin :

Rue de l'aine
Avenue des cinq sens

[1] Murielle Gagnebin, « La représentation fantasmatique du paysage comme condition de sa possibilité et de sa perception », in François Dagognet (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, *op. cit.*, p. 156.
[2] Novalis, *Semences*, traduit par Olivier Schefer, Paris, Allia, 2004, p. 246.
[3] http://www.larevuedesressources.org/julien-gracq-et-la-geographie-romantique,1027.html
[4] Christelle Sohy, *Le Féminin chez J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2010, p. 29.

Boulevard des artères fémorales
Rue de la veine cave
Ministère des deux seins
Jardin pubis
Rotules & Cie
Larynx
Banlieue de l'anus
Zone de sexe
Grand cinéma du lobe occipital. (LF 64-65)

Hogan « visite » (LF 65) la ville comme s'il visitait une femme, c'est sa « ville-femme » (LF 64). La description analogique de la ville et du corps féminin renvoie à une vision déformée. Chaque élément du paysage urbain rappelle une partie du corps, en même temps, les parties du corps féminin rappelle les éléments urbains : le visage peint est « une maison habitée », le corps « un grand magasin » (LF 64) La ville-femme « avance sa main », « c'est un carrefour de rues » (LF 64). Ainsi « ville et femme se décrivent par un système comparatif interactif »[1]. La description reste toujours mesurée et mécanique, avec l'énumération et la nomenclature. En décrivant un paysage féminisé, il semble que la femme soit objectivée, en perdant sa qualité humaine et féminine pour devenir « le signe de la perversion sexuelle et sociale »[2]. A travers cette description comparative, l'écrivain implique une figure moderne de la femme, qui est écrasée par le « mécanisme de la guerre » (GU 238). Dans la première création leclézienne, « ville et femme s'associent dans la représentation d'une même violence, synonyme de la modernité »[3]. Ainsi la féminisation de la ville donne à lire une représentation négative du paysage urbain et de la femme moderne.

La « femme-ville » n'a rien à voir avec un sens cosmique. Elle exprime une négation du paysage urbain. L'écrivain rapproche aussi la terre d'une femme, de sa peau ou de son corps : « La terre et la peau se ressemblent. » (EM 119) La terre « résonne comme une peau vivante » (O 111). La morphologie de la terre se rapproche de la peau du corps. Elles ont « les mêmes rides et les mêmes dessins » (EM 119) : « friable et douce, chaude, froide, vivante, mouvante, toujours en fuite. Grains de sable qui crissent, odeur puissante de l'humus, des herbes. Elastique, profonde, parcourue des battements sourds d'un sang volcanique, au jet rythmé, qui entretient à la surface la vie et les frémissements. » (EM 119-120) Le paysage de la terre se projette sur la peau humaine. La description fusionne les éléments naturels et les éléments organiques du corps. Elle démontre une intimité entre la vie du monde et la vie de l'homme. La passion pour la terre est identifiée à la passion pour la femme ; l'homme entretient une relation amoureuse avec le paysage terrestre. On voit un accord entre le désir cosmique et le désir amoureux.

[1] *Idem.*
[2] *Ibid*., p. 30.
[3] *Ibid*., p. 31.

Dans *Le Chercheur d'or*, le paysage de la mer apparaît justement comme une personne agitant aux yeux d'Alexis qui se dit au début : « je pense à elle comme à une personne humaine » (CO 13). Le désir d'Alexis pour la mer est présenté d'une manière récurrente, il rappelle un désir pour une personne chérie. Pour le protagoniste la mer et la mère s'identifient, elles lui donnent toutes les deux un refuge et un repos.

Il y a surtout le paysage insulaire qui projette naturellement une image féminin. On a déjà parlé du rapport du paysage insulaire avec l'origine dans les œuvres lecléziennes. Dans le récit de *La Quarantaine*, aux yeux de Léon le Disparu, la forme de l'île Plate coïncide avec la forme de Surya, elle dispose d'un même portrait de Surya. L'odeur « dans les buissons, dans la terre noire chauffée par le soleil » (Q 177) est « l'odeur poivrée » du corps de Surya, que Léon respire avidement. La correspondance entre la qualité du paysage insulaire et la qualité du personnage féminin est soulignée sans cesse de tous les aspects : le même pur, le même sauvage et le même violent. Le désir de Léon le Disparu renforce la transfiguration du paysage. Sur l'île Gabriel, le paysage chaleureux et violent réveille le désir amoureux et douloureux de Léon. La brûlure du soleil le frappe sans cesse jusqu'à ce qu'il se couche à cause d'un vertige. Le paysage devient ainsi une femme à travers une description métaphorique. Léon se trouve sur « la terre noire et brûlante », « dans une *anfractuosité*, où chaque vague lance une langue d'écume » (Q 142). On y lit une implication du corps féminin et ainsi une intimité entre la terre et la femme. La vague dans le paysage fait allusion à la sensualité du corps. La pierre usée sous la main de Léon lui est « douce comme la peau » (Q 142). Le paysage constitué par « les coups des vagues contre les rochers », « la solitude des pailles-en-queue » et « l'odeur de la cendre jusque sur la mer » (Q 142) enivre le protagoniste, qui ne le voit plus avec les yeux mais le touche avec les mains. C'est ainsi que le paysage devient vraiment une femme aimée. « Je sens dans la pierre le corps de Surya, mince et souple, qui se dérobe et se donne. Elle me recouvre de son ombre, de son eau. Je suis dans la couleur d'ambre clair de ses iris et le flot de ses cheveux noirs nuit. Je sens contre ma poitrine ses seins si jeunes, légers […] J'entends la musique de ses bracelets, la musique du vent. » (Q 142). Le rapport du paysage avec le féminin saute aux yeux. La correspondance entre la pierre et le corps, entre le sombre des lumières et la couleur des yeux féminins, entre le bruit du vent et la musique des bracelets, rend le paysage sensuel. La brûlure du ciel et le désir de Léon s'unissent, la solitude des oiseaux et le battement du cœur de Léon se confondent, au point qu'il ne peut plus distinguer l'île de la femme adorée. Un tel symbolisme féminin de la description parcourt le texte. L'implication sensuelle et érotique se dit dans les mots tels que « anfractuosité », « vagues », « pierre » et « langue d'écume ». « Les vagues contre les rochers » présentent à la fois le paysage de l'île mais aussi une métaphore de

la sensualité. On voit aussi une relation étroite entre les personnages et les éléments naturels. La pierre correspond au masculin, l'eau correspond au féminin. L'union entre les éléments différents exprime poétiquement celle entre le masculin et le féminin.

Le Clézio pratique souvent ce symbolisme féminin, qui rapproche le paysage d'une femme. En décrivant le « creux », la « caverne », l' « eau », la « terre », la « montagne » dans un paysage, l'écrivain exprime en effet un corps féminin, grâce à une analogie mythique. L éon voit le corps de Surya dans le paysage de l'île, il prend l'île comme Surya. Cela nous rappelle le Robinson de Michel Tournier sur l'île déserte, qui deviendrait son île-femme[1]. Par rapport à la féminisation du paysage urbain dans les premières œuvres, il n'y a pas de froid ni de mépris ici. La métaphore du paysage naturel par le corps féminin est décidée largement par la cohérence entre le paysage et le féminin qui le domine. C'est plutôt une louange et une dévotion pour le paysage sauvage et pour la beauté sauvage du féminin. On ne peut pas s'empêcher de se souvenir de l'ombre de Julie que Saint-Preux perçoit dans le paysage au cours d'une promenade solitaire[2] et de la présence féminine dans le rêve de Nerval qui se confond enfin avec le paysage du jardin[3]. En ce sens, la description leclézienne présente une couleur romantique. Le paysage s'attache étroitement aux rêveries intérieures du personnage, qui sont projetées imaginairement dans l'espace.

---

[1] Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Robinson rebaptise l'île de désolation et il lui donne un nom féminin : *Speranza*. Ce nom « mélodieux et ensoleillé » évoque pour Robinson un souvenir d'une ardente Italienne. Ainsi, l'île implique dès le début une figure féminine. De plus, la forme propre ressemble bien à la figure d'une femme. « En regardant d'une certaine façon la carte de l'île » qu'il dessine, Robinson semble voir « le profil d'un corps féminin sans tête, une femme, oui, assise, les jambes repliées sous elle, dans une attitude où l'on n'aurait pu démêler ce qu'il y avait de soumission, de peur ou de simple abandon. » (p. 40.) Avec le nom et la forme, l'île se rend naturellement à une femme pour Robinson. Au cours de son séjour solitaire sur l'île, Robinson, imprégné par la force sauvage de la nature, entretient une relation presque amoureuse avec la terre de l'île. Voici une scène qui nous rappelle sans aucun doute l'expérience propre de Léon le Disparu sur l'île Plate : « Il s'endormit. Quand il rouvrit les yeux et se laissa rouler sur le dos, le soleil déclinait. Le vent passa dans les herbes avec une rumeur mis éricordieuse. Trois pins nouaient et dénouaient fraternellement leurs branches dans de grands gestes apaisants. […] Un fleuve de douceur coulait en lui. C'est alors qu'il eut la certitude d'un changement, dans le poids de l'atmosphère peut-être, ou dans la respiration des choses. Il était dans l'*autre île*, celle qu'il avait entrevue une fois et qui ne s'était plus montrée depuis. Il sentait, comme jamais encore, qu'il était couché sur l'île, comme sur quelqu'un, qu'il avait le corps de l'île sous lui. […] La présence charnelle de l'île contre lui le réchauffait, l'émouvait. Elle était nue, cette terre qui l'enveloppait. […] il embrassait de toutes ses forces ce grand corps tellurique […] et il souffla de la bouche une haleine chaude en plein humus. Et la terre répondit, elle lui renvoya au visage une bouffée surchargée d'odeurs qui mariaient l'âme des plantes trépassées et le remugle poisseux des semences, des bourgeons en gestation. […] Ci-g î maintenant, assommé, celui qui épousa la terre […] enfin il se releva dans le vent, un peu étourdi, salué véhémentement par les trois pins unanimes auxquels répondit l'ovation lointaine de la for êt tropicale dont la toison verte et tumultueuse bordait l'horizon. […] Il se trouvait dans une prairie doucement vallonn ée, coup ée de cluses et de talus que couvrait un pelage d'herbes de section cylindrique […] Il voyait un dos de femme un peu gras, mais d'un port majestueux. Une houle musculeuse entourait les omoplates. Plus bas, cette belle plaine de chair tourmentée se resserrait et s'aplanissait en une plage étroite, cambrée, très ferme, divisée par une cluse médiane que couvrait un pâle duvet orient éen lignes de force divergentes. » (pp. 105-106.) Le paysage de la combe enveloppe Robinson, l'île devient une femme douce et sauvage ; en particulier, le nom et la forme de la « combe » conduisent Robinson aux « lombes » de la femme. Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.

[2] « Tout me rappelait à vous dans ce s éjour paisible, et les touchants attraits de la nature, et l'inaltérable pureté de l'air […] », Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle H élo ïse* (1761*), in Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Biblioth èque de la Pl éiade », 2000 (1962), p. 83.

[3] « La dame que je suivais, d éveloppant sa taille élanc ée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose tr émi ère, puis elle se mit à grandir sous un clair, rayon de lumi ère, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme... » G érard de Nerval, *Aur élia* (1853), in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, « Biblioth èque de la Pl éiade », 1993, p. 710.

Pour Le Clézio, la féminité du paysage naturel se lie souvent à l'union parfaite et à la beauté cosmique de l'amour, en même temps, elle fait ressortir la sauvagerie et la sensualité du paysage. Ce « sémantisme féminoïde »[1] de la description du paysage s'attache souvent aux événements féminins dans les œuvres lecléziennes, comme la scène d'amour et l'accouchement. On va approfondir ce point de vue à la fin de ce chapitre.

1.2. Le paysage comme un personnage actif

Si on considère le paysage comme une personne, c'est surtout parce qu'il peut participer au récit comme les personnages humains et qu'il peut devenir un véritable acteur du récit, en reliant les niveaux différents de l'intrigue.

Dans les premières œuvres, « l'espace urbain contribue à marginaliser les personnages, prenant lui-même le rôle de protagoniste »[2]. Pourtant, le paysage urbain participe peu à l'action des personnages. Le plus souvent, il se présente comme un objet observé, exerçant peu d'influence sur le parcours des personnages. Cela change dans les récits postérieurs où la fonction actantielle du paysage est particulièrement claire. Le désert dans *Désert*, la mer dans *Le Chercheur d'or*, le fleuve dans *Onitsha* et l'île dans *La Quarantaine*, sont non seulement les lieux géographiques des récits, mais aussi les personnages acteurs, qui apparaissent avec les personnages humains et qui condensent les sens différents des récits. D'après nous, dans ces œuvres, le paysage joue un rôle de l'actant par trois voies. Le paysage peut devenir un moteur du récit, cela veut dire qu'il peut déclencher, pousser et finir le récit principal ; puis, il peut influencer les personnages, les nourrir, les changer et les initier même ; enfin, le paysage, s'attachant aux personnages, s'incarne à l'inverse par ces personnages ; il s'unit aux personnages pour devenir *Un*.

1.2.1. Le personnage-paysage comme un moteur de la fiction

Le personnage de roman, qui est-il ? Il est avant tout un acteur de l'intrigue à laquelle il participe. Il a un rapport intime ou opaque avec des autres personnages. Si on considère un paysage comme un personnage, c'est surtout grâce à son rôle acteur dans le récit.

Dans les œuvres de la nature, le paysage pourrait être un « destinateur », qui enclenche l'action et qui motive le protagoniste dans une quête. En même temps, le paysage pourrait devenir un « destinataire », puisque ce que le personnage en voyage cherche se lie plus ou moins à un paysage. Dans *Désert*, le paysage du désert dépasse une existence naturelle. *Désert*, sans article,

[1] Gilbert Durand, *Les Structures imaginaires anthropologiques de l'imaginaire* [1969], *op. cit.*, p. 277. Il qualifie la demeure par ce terme.
[2] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.* p. 37.

devient un nom propre d'un personnage. Il apparaît avec les hommes bleus au début du récit. D'après Miriam Stendal Boulos : « ce ne sont pas les hommes bleus qui sont les véritables personnages du roman, […] mais c'est le sujet de leur quête, le désert dont ils sont issus, qui occupe le rôle du protagoniste. »[1] Le paysage du désert pousse les hommes bleus sur la route d'un voyage sans fin. Ainsi est ouverte l'histoire. Dans l'histoire de Lalla, l'immensité et la beauté du paysage désertique encouragent la petite fille à la recherche de son rêve. C'est ainsi que Lalla se met en route vers les villes blanches. Le paysage est en ce sens au service d'un destinateur.

Dans *Onitsha* et surtout dans les œuvres de Maurice, c'est aussi le paysage qui déclenche le voyage des personnages. Le paysage d'Onitsha nourrit la rêverie de Maou et de Fintan, il attire les personnages vers une vie nouvelle. Les deux Léon dans *La Quarantaine*, nourris par le paysage raconté, partent pour l'île lointaine, ainsi commence tout le récit. Jean dans *Révolutions* est aussi poussé par le paysage de Rozilis raconté par sa grand-tante vers l'île maternelle. Dans ces œuvres, le paysage constitue un élément presque déterminant pour le départ du protagoniste, il ouvre l'aventure du personnage. En même temps, le paysage rêvé est aussi ce que le personnage veut retrouver, il est aussi l' « objet » de la recherche du personnage. Ce qu'il faut remarquer, c'est que le paysage comme destinateur est souvent un paysage plus ou moins imaginaire, onirique et même utopique qui est différent du paysage retrouvé.

Au cours du récit, le paysage pourrait devenir un « opposant » ou un « adjuvant ». Il peut empêcher le personnage d'avancer, en lui donnant la douleur. En même temps, le paysage peut encourager le personnage, en lui donnant la paix. Ce qui est intéressant, c'est que ces deux rôles presque paradoxaux coexistent souvent dans un même paysage. Cela exprime aussi la qualité spéciale du paysage leclézien, qui n'est jamais homogène.

Dans *Désert*, le paysage du désert est plein de vie et de volonté et il façonne sans cesse les hommes bleus. Il est à la fois un ennemi et un ami, soit à la fois l'opposant et l'adjuvant : d'une part, il les fait souffrir avec sa nudité et sa dureté, d'autre part, il leur apporte l'ivresse et la liberté par son pureté et son immensité. Pour la petite fille Lalla, le paysage du plateau nourrit la jeune fille, en lui donnant une force de vie. Quand l'héroïne est étouffée par la ville blanche, c'est aussi le paysage du désert qui lui revient pour la consoler et l'encourager. Avec la force du paysage désert, la jeune fille arrive enfin à retourner à son pays natal, où elle accouche un enfant, sous la protection d'un beau paysage cosmique. Ainsi, c'est le paysage qui accompagne toujours la petite fille jusqu'au moment où elle devient mère. Il témoigne de la maturité de Lalla

[1] *Ibid.*, p. 46.

et l'aide de se développer.

Dans *Le Chercheur d'or*, le paysage de la mer joue un rôle fondamental pour le voyage d'initiation d'Alexis. Il consiste dans la fonction d'adjuvant, soit un rôle de passeur. Au cours de la vie du protagoniste, c'est toujours le paysage de la mer qui l'accompagne et le console. La mer est à la fois une amie intime et une mère douce pour Alexis, comme le désert pour Lalla. D'après Sophie Jollin-Bertocchi, dans *Le Chercheur d'or*, « les motifs naturels que sont la mer, le vent et la lumière, loin de jouer un rôle figuratif simplement créateur de l'illusion référentielle et d'une impression réaliste, sont plutôt investis du rôle d'actant »[1]. Pour elle, « le statue actantiel »[2] de la mer avec le vent et la lumière consiste dans une expansion érotique. Pour nous, le rôle de la mer comme un personnage dépasse la fonction érotique. Elle réveille plutôt chez Alexis le désir de la liberté et l'aspiration au lointain, elle efface son inquiétude et sa tristesse et elle lui donne la joie et l'ivresse. C'est ainsi avec la mer que le protagoniste arrive au bout de son voyage d'initiation. L'itinéraire géographique et psychologique d'Alexis se fait sous l'aide de la mer. On dirait que le paysage de la mer s'intériorise pour lui devenir un interlocuteur et un confident. Cela nous rappelle la mer décrite dans *L'Inconnu sur la terre*, qui serait une vraie personne magnifique pour le petit garçon inconnu comme pour Alexis :

> […] j'aime la mer […] elle satisfait mon désir, car elle m'enseigne la force de la vie […] elle est le véritable acteur de ma vie, qui me dirige, me comprend, me nomme. Je suis son sujet, elle ne cesse de m'envelopper, d'agrandir mes limites. […] c'est elle qui joue avec ma vie, qui joue avec mes actes. C'est elle qui parle mieux, […] c'est elle qui est au fond de nous […] nous sommes en elle, nous sommes sur elle. (IT 159-161)

Le paysage de la mer, « véritable acteur » de la vie, enseigne « la force de la vie ». Il « dirige » aussi le personnage expulsé du Boucan vers son pays rêvé, il le « comprend », il l' « enveloppe », il agrandit ses limites. Toute la description éclaire à vrai dire la fonction d'adjuvant du paysage de la mer pour les personnages lecléziens.

Dans *Onitsha* et la création de l'île Maurice, la fonction d'adjuvant du paysage est plus ou moins implicite. Le paysage n'*aide* pas concrètement les personnages. Le paysage entoure toujours les personnages et il les pénètre d'une façon imperceptible et progressive pour les initier et les transformer[3]. Le rôle initiateur du paysage appartient aussi à une fonction d'adjuvant. Ce qui est intéressant, le paysage initiateur s'associe souvent chez Le Clézio aux personnages initiateurs, tous les deux influencent ensemble la vie des protagonistes. En général, les personnages initiateurs s'enracinent dans le paysage initiateur, qui leur donne ses qualités

[1] Sophie Jollin-Bertocchi, *J.M.G. Le Clézio : L'érotisme, les mots*, Paris, Kimé, 2001, p. 154.
[2] *Idem*.
[3] Voir l'initiation du personnage par le paysage dans la première partie, chapitre 4 et la description du paysage comme une structure du récit dans cette partie chapitre 1.

propres. La cohérence et l'union du personnage avec le paysage éclaire l'osmose entre l'homme et le monde, elles mettent en évidence le génie du lieu.

1.2.2. Le paysage et le génie du lieu

Dans un récit - surtout un récit d'initiation, c'est surtout une personne qui s'occupe de la fonction initiatique. Avec leur leçon et leur aide, le protagoniste se transforme peu à peu et arrive enfin à un changement. Dans plusieurs œuvres lecléziennes, qui s'approchent du récit d'initiation, le paysage joue aussi un rôle initiateur, il agit sur des personnages pour les conduire à une transformation physique et psychologique. C'est ainsi qu'il devient un vrai personnage du récit. Pour Lalla, Alexis, Fintan et Léon, le paysage qui les entoure les influencent beaucoup, il est vraiment un initiateur important. Il faut ainsi rappeler « le génie du lieu » proposé par Michel Butor. D'après lui, « le génie du lieu c'est le pouvoir particulier que prend tel lieu sur l'esprit. […] on peut étudier l'effet que produit sur nous une ville, à l'égal d'un tableau, ou d'un livre »[1]. Le paysage, pareil à tout art, peut exercer des forces sur l'homme : sur son corps et surtout sur son esprit. Le paysage transmet le génie du lieu aux personnages qui l'habitent.

Dans *Désert*, le paysage dur, violent et silencieux s'empreint sur la peau et sur l'âme des hommes bleus, qui sont les « enfants du sable, du vent, de la lumière, de la nuit » (DES 9). Le sable et le vent les attaquent, le soleil les brûle, le vide et le silence les pénètrent. Le paysage forme ainsi le corps physique, il y laisse ses traces. Dans les membres, les hommes bleus ont « la dureté de l'espace » (DES 9), ils sont « comme les pierres rouges du chemin » (DES 213), leurs visages sont « durs comme les pierres de la vallée » (DES 213) ; dans leurs yeux, ils ont « la lumière » et « la liberté de l'espace » (DES 12). Leur vie se règle aussi au rythme du désert. Le paysage du désert a une force puissante qui transforme les hommes bleus pour les faire identiques à lui. Cette force perce enfin leur peau pour arriver au fond de leur cœur. Plongés depuis toujours dans ce paysage, les hommes bleus sont « devenus, depuis si longtemps, muets comme le désert, pleins de lumière quand le soleil brûle au centre du ciel vide, et glacés de la nuit aux étoiles figées » (DES 8). Les hommes bleus sont touchés par le génie du désert. « La terre sculpte ses habitants de sa propre glaise. Elle imprime sur eux une marque indélébile. Le lieu et l'homme vivent du même sang. Dans les gestes, dans la démarche, l'origine parle. »[2] Quand l'écrivain regarde de ses propres yeux les « gens des nuages » dans le désert, il découvre une relation intime : « les hommes étaient semblables aux pierres : coupants, usés, brûlés, le regard mince comme le fil de leurs poignards. Mais les femmes du Sahara avaient la douceur des dunes, la couleur des grès érodés par le vent, vagues de la mer, mouvantes collines, et le

[1] Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, Paris, R. Julliard, 1960, p. 66.
[2] Anne-Marie Bonn, *La Rêverie terrienne et l'espace de la modernité*, *op. cit.*, p. 143.

don de l'eau qu'elles savaient par cœur et gardaient pour leurs enfants. »(GN 105) Le paysage imprime des qualités différentes à des gens différents pour les adapter à la vie de son milieu. Le génie du lieu conduit enfin à une harmonie entre l'homme et le monde.

La force que le paysage exerce sur l'homme se montre plus éclatante quand il s'agit de personnages initiateurs, qui apprennent au protagoniste à voir *autrement* le monde. C'est le Hartani dans *Désert*, Denis dans *Le Chercheur d'or* et Bony dans *Onitsha*. Il faut noter que ces personnages initiateurs sont nés dans un paysage *autre* et qu'ils sont imprégnés de forces de ce paysage, soit de génie du lieu. Nourris dès leur naissance par le paysage maternel, ces personnages sont aussi sauvages, libres, simples et durs que ce paysage-là.

Le paysage du désert est connu par son vide, son silence, sa violence et sa brûlure. On voit toutes ces qualités chez le garçon muet le Hartani. Non seulement son portrait physique mais aussi son âme intérieure sont alimentés et forgés par le paysage du désert. Le Hartani se cache souvent sur les collines de cailloux et de ronces, son portrait physique est aussi dur et beau que le paysage du désert. Son visage est « très mince et lisse », ses yeux sont d'une « couleur de métal », son regard qui va « droit comme la lumière »(DES 102). Silencieux comme le désert, il parle avec des gestes et le regard. Nourri par le désert, il sait parler aux animaux, distinguer les odeurs, reconnaître les traces et les passages secrets, il sait regarder le ciel, écouter le chant des insectes, sentir la lumière... On voit surtout que ce garçon se confond souvent avec le paysage, au même plan que les plantes, les animaux et les pierres. C'est un garçon aussi sauvage, muet, beau, dur et puissant que le paysage du désert. On voit aussi le génie du désert chez Naman le pêcheur, dont le portrait est juste formé par le désert, surtout son visage, sur lequel s'inscrit le paysage désertique[1]. Le visage de Naman est « aux traits nets, durcis par le vent de la mer », « la peau de son front et de ses joues est tendue et noircie par le soleil de la mer » (DES 78). On voit que le paysage violent et dur sculpte le visage de Naman pour y laisser leur empreinte. Ses yeux gardent « la lumière et la transparence de la mer » (DES 78), c'est ainsi que quand Lalla les regarde, elle a l'impression de voir la mer. Le Hartani le berger et Naman le pêcheur représentent bien les qualités inhérentes du paysage désert : la sauvagerie, la liberté, la sagesse, la dureté et le silence, grâce auxquelles, ils exercent les effets positifs sur Lalla. Avec le génie du désert, Le Hartani et Naman montrent à Lalla la beauté et la puissance du désert, ils influencent insensiblement la vie de Lalla avec le paysage du désert.

C'est aussi le cas de Denis dans *Le Chercheur d'or*, qui est caractéristique comme le paysage

[1] Le Clézio parle de la relation intime entre le paysage et le visage dans l'essai *L'Inconnu sur la terre* (222-232 ; 243-247). Le paysage agit sur le visage, le forme et le déforme, tandis que le visage peut refléter la qualité propre du paysage qui le nourrit.

du Boucan, sauvage et violent, mais qui ne manque pas de sagesse ni de douceur. Denis est un Noir, comme le Hartani. On voit aussi qu'il a un visage « lisse » mais « indéchiffrable ». Il est aussi mythique, dur, silencieux que le paysage insulaire. La terre de son pays lui donne un génie : il connaît le ciel, la mer, les champs, les collines, les insectes, les animaux, les plantes. Son corps, son regard, son âme même, tout est marqué par le paysage. Il guide le protagoniste Alexis à la mer, à la forêt, en lui donnant des leçons pour le transformer.

Quant à Bony, enfant d'Onitsha, la terre rouge lui donne des cadeaux les plus précieux. Elle lui apprend à dire, à marcher, à chanter, à danser et surtout à vivre. Il est un être formé par le beau, le dur et le sauvage du paysage à Onitsha. Son sauvage, sa sagesse, sa liberté, son ingénuité – en un mot, son portrait physique et moral se donne par le paysage d'Onitsha. Comme le Hartani et Denis, Bony a « un visage lisse » (O 69) et « impénétrable » (O 159), pareil à la terre rouge ; il a « des yeux intelligents et rieurs » (O 69), « le corps brillant comme du métal » (O 78), sa plante des pieds est comme « une semelle de bois » (O 70), il sait « tout du fleuve et des alentours » (O 69), il connaît tous les passages secrets sur la plaine, il sait parler comme des oiseaux et des animaux, il connaît des endroits secrets et mystérieux, la plage et l'eau *mbiam*, il connaît les mythes et les légendes de cette terre rouge. Bony est né du paysage d'Onitsha et il lui ressemble en le connaissant jusqu'au cœur.

Tous ces personnages sauvages sont des éléments du paysage naturel au même plan que les roches, les oiseaux, les rivières et les arbres qui les entourent. Ils deviennent des initiateurs pour les protagonistes, en leur donnant le génie du lieu. Ce qui est impressionnant, c'est que ces personnages initiateurs se ressemblent tellement, bien qu'ils se trouvent dans les lieux différents. Ils sont tous sauvages, libres et ils connaissent jusqu'au fond le paysage qui les entoure. Le rapprochement de ces personnages implique en effet un certain rapprochement de ces paysages. C'est ainsi qu'il n'existe peut-être qu'un seul paysage pour l'écrivain. Le paysage cultive ses enfants géniaux, il les fait et les défait, il les polit comme s'il polissait une pierre brute, il exerce enfin avec des personnages initiateurs une influence définitive sur les protagonistes, visiteurs étrangers. Pour ainsi dire, le paysage devient vraiment un acteur important.

On se rappelle ce que dit Julien Gracq de la forme d'une ville, qui pourrait changer à sa manière le cœur de celui qui habite cette ville, « rien qu'en le soumettant tout neuf encore à son climat et à son paysage, en imposant à ses perspectives intimes comme à ses songeries le canevas de ses rues, de ses boulevards et de ses parcs »[1]. Le paysage agit sur l'homme en se gardant en partie secrète. Lalla, toute marquée par le paysage du désert, avec ses cheveux longs, noirs et bouclés et une peau pleine d'étincelles de soleil, change quand elle est à Marseille, où ses

[1] Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 771.

cheveux deviennent « ternes », « presque gris », sa peau devient aussi « pâle et grise » (DES 251). Attiré profondément par le paysage nu de la petite île volcanique, Léon finit par lui ressembler, il ressent qu'il est « aussi la peau noire de l'île et le vent, et la mer, et l'esprit des oiseaux qui guettent le premier rayon du soleil » (Q 377). L'intimité entre le paysage et le personnage se montre ainsi éclatante. Le paysage change l'homme qui l'habite. Le rapport du paysage avec le personnage devient d'autant plus intime et significatif que le paysage peut fusionner avec un certain personnage central et mystérieux, qui se présente comme une incarnation.

1.3. L'incarnation du paysage par un personnage

Le paysage est un personnage qui participe au récit et qui agit sur d'autres personnages. Il faut noter que chez Le Clézio, un paysage donné s'attache souvent à un certain personnage, il est incarné dans une certaine mesure par ce personnage important. Dans ce cas, le paysage et le personnage deviennent plutôt *un*. Cette communauté renforce ainsi le rôle actif du paysage.

On découvre tout d'abord l'unité du paysage avec le personnage dans *Désert*. Pour Lalla, le paysage dominant du plateau de pierres s'attache justement à un homme secret : Es Ser. Elle contemple le paysage pour attendre cet homme mystérieux, tandis que l'homme mystérieux habite dans ce paysage-là et il le domine peut-être. Il y a aussi une cohérence entre la qualité du paysage du désert et la qualité de l'Homme Bleu. Pour Lalla, l'Homme Bleu est « effrayant quelquefois », « et d'autres fois il est très doux et très calmes, plein d'une beauté céleste »(DES 89). N'y ressent-on pas le caractère propre du paysage désertique, qui est aussi à la fois terrible et beau ? Le paysage du plateau et le personnage secret l'Homme Bleu fusionnent, le narrateur ne sépare pas l'un de l'autre. Le plateau, c'est « la demeure d'Es Ser »(DES 187), où la lumière est éblouissante, le vent et vide, il n'y a que des pierres et des animaux. Autour du plateau, c'est un paysage aussi dur et brûlant qui s'étend jusqu'aux limites de l'horizon et jusqu'au ciel. La solitude, le vide, le silence et la brûlure du paysage impliquent l'être mystérieux et divin de l'Homme Bleu. Le narrateur montre particulièrement cette intimité par la lumière du regard et le silence du langage, en reliant la qualité du paysage et la qualité de l'homme secret.

L'entrecroisement de la lumière avec le regard de l'Homme Bleu met en évidence l'union du paysage avec le personnage secret. « Il y a […] quelque chose de lui (l'Homme Bleu) qui est sur le plateau de pierres, son regard brûlant, peut-être, qui éclaire le paysage, qui va d'un bout à l'autre de l'horizon »(DES 89). Le regard « éclaire » le paysage, c'est ainsi un regard-lumière. La brûlure du regard fait penser naturellement à la brûlure de la lumière. Ainsi l'auteur établit une relation entre le paysage et l'être surnaturel d'Es Ser. A travers toute la description du paysage du plateau, cette lumière du regard est toujours présente. On ne peut pas distinguer ou

séparer l'un de l'autre. La lumière est un regard, « un regard très long et très doux », qui « vient de tous les côtés à la fois, du fond du ciel, qui bouge avec le vent » (DES 387), tandis que le regard de l'Homme Bleu est « brûlant comme la lumière du soleil » (DES 189), « il passe sur le paysage de la mer, sur le fleuve, sur la Cité » (DES 110). La lumière et le regard se ressemblent et se confondent. Quand Lalla accouche de l'enfant au bord de la mer, elle ressent aussi le regard de l'Homme Bleu qui est « mêlé à la lumière des étoiles, au bruit de la mer, à la blancheur de l'écume » (DES 388-389). Le regard de l'homme secret est intégré dans le paysage du désert, en absorbant la qualité du paysage désertique. C'est « un regard de terrible sécheresse », qui est « durci comme les particules de pierre », « avec le poids du vent et de la lumière » (DES 110). En décrivant le regard de manière comparative, l'auteur semble montrer le paysage propre du désert. Ainsi, le paysage semble sacralisé par le regard-lumière, tandis que l'homme secret, invisible et mystérieux se voit par le paysage.

L'intimité du paysage avec le personnage mystérieux se présente aussi par le rapport du langage de l'Homme Bleu avec le paysage. C'est un langage silencieux, qui se lie au regard, puisque l'Homme Bleu ne parle pas avec la bouche, « c'est avec son regard qu'il sait parler, car il vit dans un monde où il n'y a plus besoin des paroles des hommes » (DES 190). Le langage de l'homme secret est un langage parlé par le paysage : « peut-être qu'il parle avec le bruit léger du vent qui vient du fond de l'espace, ou bien avec le silence entre chaque souffle du vent. Peut-être qu'il parle avec les mots de la lumière, avec les mots qui explosent en gerbes d'étincelles sur les lames des pierres, les mots du sable, les mots des cailloux qui s'effritent en poudre dure, et aussi les mots des scorpions et des serpents qui laissent leurs traces légères dans la poussière. » (DES 90) La divinité de l'homme secret se présente ainsi par cette langue cosmique et universelle du paysage. Autrement dit, Es Ser est l'être qui crée et domine ce paysage, il est un dieu du désert qui « [...] porte avec lui, dans son regard et dans son langage, la chaleur des pays de dunes et de sable, du Sud, des terres sans arbres et sans eau » (DES 90). De nouveau, l'auteur souligne la ressemblance entre le portrait de l'homme secret et le portrait du paysage. Existences absentes, invisibles, insaisissables et intouchables, le regard et la voix expriment le mieux le mythe du paysage du désert et le mythe d'Es Ser. Pour Lalla, le paysage désertique et l'homme secret ont une même existence. Même quand elle s'éloigne du désert, le paysage du désert surgit devant elle presque toujours avec Es Ser. C'est un personnage-paysage. Cette union exprime le secret du paysage désert, qui retient l'histoire et le mythe du peuple bleu pour devenir un paysage plus ou moins légendaire et mythique.

L'attachement du paysage à un personnage important devient plus violent et plus mystérieux au

fur et à mesure que l'écrivain entreprend les récits sur les pays lointains et sur le paysage naturel. Particulièrement, dans l'œuvre *Onitsha* et les œuvres de Maurice telles que *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine*, le paysage s'associe presque toujours à un personnage féminin. C'est une femme idéale. Il s'agit d'un paysage aquatique, sauvage, calme et violent : le paysage insulaire et le paysage fluvial. Pour Alexis, chercheur d'or, le paysage à Rodrigues est unifié avec la fille Ouma. Pour Fintan, le paysage fluvial ne serait jamais séparé de la fille muette et mystérieuse Oya. Quant à Léon le Disparu, il pense que l'île Plate est justement dominée par Suryavati. Le sauvage, le pur, le beau et le dur du paysage se voient particulièrement dans la figure de ces filles magiques. On va examiner ce rapport intime entre le paysage et la femme idéale à la fin de ce chapitre.

2. La paysagisation du féminin

Le paysage est décrit comme une personne et il sert de personnage dans les œuvres lecléziennes. A l'inverse, le personnage pourrait se décrire comme un paysage. Le Clézio renvoie souvent ses personnages à un paysage. Il concerne surtout le personnage féminin, dont le corps se lie étroitement à l'espace qui l'enveloppe et au paysage. Le paysage-corps évolue à travers la création leclézienne. En étudiant cette évolution, on va découvrir un changement de la relation entre l'homme et la femme et aussi entre la femme et le monde.

2.1. L corps féminin *paysagisé* en ville

La ville pourrait devenir une femme nue, voluptueuse et débauchée dans les œuvres lecléziennes, tandis que les femmes y apparaissent souvent en une corrélation étroite avec l'espace urbain où elles se meuvent. Pourtant en ville, il semble que la femme se détache de la toile du fond du paysage urbain. Elle s'en sépare. L'écart ou la rupture entre la femme et la ville semble irréparable. Transformant la ville en femme, le regard masculin transforme aussi le corps féminin en *un paysage naturel*, dépouillé néanmoins d'une beauté et contrastant avec le paysage urbain alentour. A travers cette anamorphose, on voit soit une indifférence, soit une violence mécanique, qui représentent la tension de l'homme avec l'espace urbain et la tension interpersonnelle dans la société moderne.

Dans *Le Procès-verbal*, Adam se rappelle une scène de violence au milieu de la campagne. Il met Michèle nue sous la pluie, sur les herbes mouillées. Les cris rageurs de la fille se mêlent avec « les petits bruits de l'orage » et « les coups de fusil des chasseurs qui battaient les taillis dans la colline d'en face » (PV 42). Avec le mélange ou la superposition des cris humains et des coups de fusil, la fille devient une proie pour Adam. La pluie tombe sur Adam et Michèle comme une main, tandis qu'Adam écrase Michèle comme une autre main cruelle.

L'indifférence et le calme ludiques d'Adam étonnent les lecteurs. Quand Michèle nue est couverte par les « cheveux mouillés », la « terre », les « ronces » et les « aiguilles de pin », Adam pense qu'elle « ressemble bien à un jardin » (PV 43). Cette comparaison n'a rien de romantique. Elle exprime plutôt l'objectivation du féminin aux yeux d'Adam, pour lequel tout est un jeu. Il l'avoue même à Michèle : « tu comprends, pour moi, tu n'étais plus qu'un tas de terre rosâtre, emmêlée d'herbes et de gouttes d'eau. Avec, par-ci, par-là, un reste de femme » (PV 43). Michèle perd pour ainsi dire la féminité essentielle. Est-ce que c'est un mépris pour la femme et pour le féminin ? La violence d'Adam est claire ; pourtant on voit que cette violence est plutôt naïve et franche. Elle consiste davantage en une plaisanterie enfantine et à un regard d'objectivation qu'à un acte érotique. On ne voit aucune description directe du corps de Michèle, peut-être qu'Adam n'y fait aucune attention. S'il considère Michèle comme un jardin, c'est parce qu'il préfère, semble-t-il, déshumaniser tous les êtres vivants, comme il s'intéresse lui-même à s'identifier au chien, au rat et à la plage. Dans ce cas, la violence sur Michèle et l'impression du jardin ont peu de rapport avec un désir érotique, elles se lient plutôt à une tendance à la déshumanisation.

Dans les œuvres suivantes, telles que *Le Déluge* et *Terra Amata*, le corps féminin se présente d'une façon directe et claire. Le regard du personnage demeure plus ou moins objectif, pourtant il ne manque pas d'émotion. Le corps féminin, enclose souvent dans une chambre qui est entourée par un paysage urbain, est comparé à des paysages de la nature, mais il est décrit d'un point de vue anatomique et mécanique. Le personnage masculin contemple le corps féminin comme une chose ou un objet, privée de toute vivacité. Si le corps se présente comme un paysage, c'est plutôt un paysage sans douceur ni beauté. Il y a quelque chose d'ironique dans l'écart entre la femme transformée en paysage naturel et le paysage urbain du dehors. Cette description implique aussi l'absence de l'amour sensuel et la tension entre l'homme et la femme dans la société moderne. Dans une chambre de l'hôtel, Besson observe le corps de Josette endormie, qui lui semble une miniature du paysage :

> […] il regarda la montagne de plis et de taches d'ombre, avec ses creux brutaux, ses aspérités, ses cheminements, ses crêtes. […] la silhouette se gonflait et se dégonflait, […] telle une mer qui s'élève et l'abaisse dans un canal resserré, en faisant retentir son sourd mugissement de gaz et d'eau, vivante et étreinte à la fois. (DEL 104)

Cette description n'a rien à voir avec le symbolisme anthropocosmique. La paysagisation du corps féminin n'a rien à voir avec la beauté ou la douceur du paysage naturel. Elle fait ressortir l'étrangeté de la ville moderne. Besson démembre le corps féminin d'une façon taxinomique. La métaphore de la montagne et de la mer objective la femme. Besson observe le corps comme un géographe observe la terre. Besson voit soigneusement le corps, « jusque dans ses moindres

détails. […] il regarda chaque carré de peau blême, chaque poil, chaque ride brune creusée dans la chair, chaque bouton », « il en fit en quelque sorte la carte mentalement » (DEL 106). Le désir cartographique accentue le regard mécanique de Besson. Le corps est plutôt un paysage planifié et organisé, dépouillé de vivacité et de sensation. Selon Christelle Sohy, « les termes désignant les parties du corps appartiennent au vocabulaire de l'analyse, à un registre presque médical […] le corps féminin est […] disséqué, contemplé vertèbre après vertèbre, membre après membre. […] décrit de façon presque médicale, il est plutôt rattaché à l'ensemble de l'espèce humaine, sans expression nette de la différence sexuelle. »[1] Avec la vision mécanique et organique, le corps féminin n'a rien à voir avec le désir, l'amour et la sensualité, il perd sa féminité pour devenir un objet mort de scientifique. Ce qui est impressionnant, c'est que la femme, bien qu'elle soit dans la ville, projette toujours à un paysage naturel non à un paysage urbain. Cet écart reste toujours, il met en lumière peut-être l'écart de l'homme avec la ville. A côté d'une telle description taxinomique, l'écrivain compare le corps féminin à une machine (EM 173-176). On se rappelle les femmes sur la photographie dans *La Guerre* (GU 73-76), qui « perdent leur autonomie et leur possibilité d'agir »[2]. Toutes ces descriptions résonnent l'une avec l'autre. « Offert et trop visible, le corps féminin se vide de signification »[3]. La *paysagisation* du corps féminin devient aussi cohérente avec la mécanisation de la ville où même les éléments naturels perdent leur beauté poétique. Dans le regard de Besson, on voit clairement ce qui l'attire, ce n'est jamais quelque chose de féminin, de sensuel ou d'érotique, mais quelque chose de scientifique et de mortel. En observant Josette, Besson se rend compte enfin que, le corps de Josette, « c'est un cadavre, cette chair jouait la comédie de la mort »(DEL 106). Cette opinion correspond dans une certaine mesure à celle sur le paysage urbain, à la fois attirant et mortel.

Dans *Terra Amata*, Chancelade se penche comme Besson sur le corps de Mina pour l'observer. « C'était étonnant, un corps de femme » (TA 159). L'étonnement, c'est aussi ce que Besson ressent devant le corps de Josette. La curiosité du personnage chasse dans un sens une impression érotique et sensuelle du corps. La peau, les cheveux, la tête, la respiration, tout est décrit avec détail mais aussi avec un certain amusement. Il s'agit ici d'une scène d'amour. Dans un vertige, Chancelade, voyant le corps du Mina et entendant le gémissement, ressent qu'il n'y a partout qu' « une seule grande femme à la peau fiévreuse, aux yeux agrandis, aux veines gonflées »(TA 162). Il ressent que « tout devint femme dans le monde »(TA 162). On voit ainsi

[1] Christelle Sohy, *Le Féminin chez J.-M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 45.
[2] *Ibid*., p. 48.
[3] *Idem.*

une description métaphorique du corps féminin devenu le paysage :

> Chancelade vit ces longues terres flottant sur l'eau, plus blanche que la nacre ; il vit l'Amérique et l'Afrique aux torses magnifiquement tendus ; il glissa à l'intérieur des feuilles des arbres-femmes, des herbes-femmes, des algues-femmes. Partout étaient visibles les rondeurs voraces, les puits incestueux, les longs rivières aux courants enveloppants. La lumière vibrait dans l'air, pareille à une chevelure arachnéenne. A l'intérieur des flammes dansait l'étrange figure muette, et au plus profond des replis sous-marins dormait la silhouette glauque aux larges hanches. Les bruits mêmes étaient doux et graves, et c'était comme s'il y avait eu de tous côtés des lèvres rouges arrondies pour leur livrer passage. (TA 162)

Chancelade voit dans le corps de Mina des paysages de la terre, en même temps, il voit dans le paysage de la terre le portrait du corps féminin. Le féminin et le paysage se reflètent. La description est pleine de métaphores et d'analogies. « Les feuilles des arbres-femmes, des herbes-femmes, des algues-femmes », « les rondeurs », « les puits », « les rivières », les « replis sous-marin », tous ces mots sont colorés érotiquement, en impliquant la forme du corps féminin. On se rappelle le « sémantisme féminoïde » de Gilbert Durand. La morphologie du corps féminin projette naturellement à ces paysages naturels. Puis, la lumière « pareille à une chevelure », la silhouette « aux larges hanches », « les lèvres rouges arrondies », toutes ces locutions comparatives souligne un rapprochement et une fusion entre la figure féminine et le paysage naturel. Cette confusion implique un plaisir voluptueux qui devient un plaisir cosmique. Constituant une monde-femme, le protagoniste considère la femme comme le « simple signe de vie éternellement déployé dans tout l'univers » (TA 163). Paysagisant la femme, le personnage finit par féminiser le monde. L'objectivation et l'indifférence d'Adam et de Besson sont remplacées ici par une appréciation et une admiration pour le corps féminin et aussi pour la force féminine. Le corps féminin n'est plus tellement mécanique, froid et morne. Il est plein de beauté et de vivacité. Cela serait la vérité du corps féminin aux yeux de Le Clézio. La paysagisation du corps coïncide l'éloge de la femme et l'éloge du cosmos. Si on retourne au chapitre intitulé « Heureux » (TA 98) dans *Terra Amata*, on découvre cette coïncidence implicite. Chancelade juxtapose « le corps de la femme blanc, paisible, ou bien brûlant de fièvre et de désir » et « la transparence de l'air, la fluidité de l'eau, la chaleur du soleil de midi, la fraîcheur de la nuit », « les étoiles qui scintillent, enfouies au plus profond de l'espace », « la lune pâle qui glisse derrière des nuages » (TA 99). Un corps féminin serait beau comme toute beauté exceptionnelle d'un paysage naturel. Cette correspondance met en relief une intimité entre le féminin et le cosmos, entre la beauté féminine et la beauté naturelle. Elle présente aussi une évolution de la vision leclézienne sur le corps féminin dans ses œuvres.

A travers toutes ces scènes, le corps féminin en ville est paysagisé et il se transforme en paysage naturel. Mais en même temps, le corps féminin est exclu de la toile du fond de la ville, il est toujours au-dehors du paysage urbain. La transformation et le détachement expriment une

certaine rupture et une sorte d'aliénation. Il faut entrer dans la grande nature, où le corps féminin va s'unir avec le paysage pour faire épanouir sa beauté extraordinaire.

2.2. Le corps féminin *dans* le paysage naturel

Dans la nature, le corps nu n'est plus *paysagisé*. Le regard machinal disparaît pour devenir un regard émotionnel et sensuel qui intègre le corps dans le paysage et dans le monde. Il n'y a plus d'objectivation du corps féminin, c'est l'unisson entre le corps et le paysage qui domine.

Les filles nues dans la rivière ou dans le fleuve se présentent d'une manière récurrente à partir des années 80. Différent du corps féminin en ville qui se détache du paysage urbain, le corps dans la nature fait partie du paysage, tandis que le paysage devient sensuel et beau grâce au féminin nu. Tout est en harmonie. Sur la plage de sable de la rivière Omerun, Fintan voit les femmes se baigner et laver le linge :

> Les femmes entraient dans l'eau en dénouant leurs robes, elles s'asseyaient et elles se parlaient, avec l'eau de la rivière qui coulait autour d'elles. Puis elles renouaient leurs robes autour des reins, et elles lavaient le linge en le frappant sur les roches plates. Leurs épaules brillaient, leurs seins allongés se balançaient au rythme des coups. Le matin, il faisait presque froid. La brume descendait lentement la rivière, rejoignait le grand fleuve, touchait aux cimes des arbres, avalait les îles. C'était un moment magique. (O 69)

Le féminin est *dans* l'eau, l'eau enveloppe le féminin, ils ne peuvent se séparer. Le nu sans pudeur fait ressortir le pur, le sauvage et le silence du paysage aquatique du matin. Sa beauté se confond avec le paysage calme et frais, le corps nu devient en effet une parcelle du paysage. Le nu dans l'eau constitue depuis toujours un thème principal dans la peinture. L'écrivain constitue aussi des tableaux de *Femmes dans le paysage aquatique* pour souligner l'harmonie entre la beauté féminine et la beauté naturelle. Dans *La Quarantaine*, l'auteur dessine un même paysage sensuel, vu par Léon :

> Dans la coulée de lave, la source alimente une suite de bassins qui reflètent le ciel, couverts de végétation […] Il y a plusieurs femmes, nues jusqu'à la ceinture, accroupies au bord de l'eau. Leurs corps brillent à la lumière dorée du crépuscule […] Elles n'ont aucune pudeur, comme si elles étaient dans un autre monde, au bord d'une rivière en Inde ou au Cachemire. (Q 151-152)
>
> Elles sont éblouies par le soleil. […] leur peau est brune, les gouttes d'eau glissent sur leurs épaules, sur leurs seins. Leurs cheveux noirs sont alourdis d'eau. (Q 153)

Ce paysage ressemble bien à celui de la plage de sable à Onitsha, L'auteur relie surtout les éléments naturels aux femmes nues, même le glissement de l'eau est identique aux rires des femmes. Pour Fintan et Léon, les femmes nues et le paysage sauvage sont unis étroitement, ils représentent tous les deux une beauté sauvage et libre. Cette conscience du corps se lie à l'expérience propre de l'écrivain, soit à son séjour à Ogoja quand il avait huit ans. Dans ce paysage exotique, l'enfant se rend compte pour la première fois de l'impudeur des corps et de son intimité avec le paysage. L'auteur écrit ainsi dans *L'Africain* :

> En Afrique, l'impudeur des corps était magnifique. Elle donnait du champ, de la profondeur, elle multipliait les sensations, elle tendait un réseau humain autour de moi. Elle s'harmonisait avec le pays ibo, avec le tracé de la rivière Aiya, avec les cases du village, leurs toits couleur fauve, leurs murs couleur de terre. Elle brillait dans ces noms qui entraient en moi et qui signifiaient beaucoup plus que des noms de lieux : Ogoja, Abakaliki, Enugu, Obudu, […] elle imprégnait la muraille de la forêt pluvieuse qui nous enserrait de toutes parts. (AFR 13)

L'attachement du corps féminin à la terre africaine est éclatant et il bouleverse la vision de l'écrivain enfant et lui dévoile une beauté surprenante. Cette harmonie est libératrice. « La liberté à Ogoja, c'était le règne du corps. » (AFR 17) La beauté et la liberté sont ainsi unies, elles sont intégrées toutes à un paysage sauvage et libre. Ainsi ce n'est pas par hasard que Chancelade met côte à côte le corps féminin, l'air transparent et la nuit tiède. C'est aussi le sentiment du petit garçon dans *L'Inconnu sur la terre* :

> La beauté de la chair, comme celle des feuilles ou des fruits, est dans l'harmonie avec ce qui l'entoure. […] Elle est une beauté qui vient du centre, nourrie de terre et d'eau, traversée d'air et de lumière, et qui transforme les éléments. (IT 227-228)

On voit ainsi une réversibilité entre la beauté du corps féminin et celle du paysage naturel. Cela souligne l'intimité naturelle entre le féminin et le cosmos, aussi une osmose entre l'homme et le monde. L'expérience au Mexique est aussi importante que l'expérience en Afrique pour l'écrivain. Dans l'essai *Haï*, l'écrivain décrit avec émotion la beauté du corps de la femme indienne, qui est pareille à la « beauté de l'eau, du soleil, des lianes et des arbres » (H 29). La vraie beauté, ce serait une « illustration de la nature même, comme le sont les oiseaux, les fleurs, les feuilles, les insectes » (H 28). La beauté de la femme indienne consiste aussi en son harmonie avec le monde et le paysage alentour. Les femmes indiennes sont « apparues sans rupture, sans déchirement, entre les autres formes vivantes sur la terre » (H 28). Leur beauté est surtout « l'effet de la (sa) liberté » (H 28), c'est « toute la puissance formidable de la (sa) vie » (H 29). C'est presque la même impression que l'Afrique donne à l'écrivain. L'analogie de la beauté du corps féminin avec la beauté du paysage naturelle est abondante dans les œuvres leclézziennes. Cette résonance et cette correspondance expriment la quête d'un lieu habitable pour l'homme.

3. Le paysage et la femme idéale : la féminité, la sensualité et la maternité

Il y a la « femme idéale » dans la création leclézienne. C'est une femme belle, sage et mythique même, qui joue un rôle initiateur pour le protagoniste masculin. C'est Ouma, Oya et Surya qui s'attachent toutes à un paysage beau, sauvage et mystérieux. Leur qualité correspond forcément

aux qualités de ce paysage naturel[1]. Leurs événements d'amour et de maternité sont aussi liés étroitement à ce paysage. En examinant leur intimité avec le paysage, on comprendrait mieux la fonction du paysage dans le récit leclézien.

3.1. La femme idéale : déesse née du paysage

Pour Le Clézio, l'homme est né d'un pays et d'un paysage. « D'abord, je fais partie »(EM 61). Ainsi, dans ses œuvres, « les personnages sont des visages, […] ancrées dans le paysage, au même plan que celui des éléments végétaux, des animaux et des insectes. »[2] Sans exception, la femme idéale de Le Clézio sort d'un paysage, elle est nourrie par ce paysage et elle y laisse aussi sa dernière figure. De l'apparition à la disparition, elle s'unit toujours avec le paysage.

La femme idéale de Le Clézio est née sans exception d'un paysage de l'eau[3], il semble qu'elle soit formée par le paysage aquatique et qu'il se confonde avec lui. Un nu féminin sortant de l'eau fait penser facilement à la naissance de Vénus (Aphrodite), qui symbolise la Beauté, l'Amour, le Plaisir et la Procréation. C'est aussi ce que représente la femme idéale de Le Clézio. Tout d'abord, c'est Ouma à Rodrigues. Alexis fait la connaissance de cette fille près des ruisseaux sous la pluie, elle surgit d'un paysage mouillé et gris :

> La rivière sinue sur le lit sablonneux, forme des méandres, des îles, mince filet d'eau qui n'est que l'aspect externe d'un cours d'eau souterrain. Plus haut, la rivière n'est plus qu'un ruisseau coulant sur un lit de galets noirs, au milieu des gorges. […] La végétation est encore plus clairsemée, buissons d'épines, acacias, et toujours les vacoas aux feuilles en lames de sabre. Le silence est dense ici […] au pied des montagnes, le ruisseau se divise en plusieurs sources, dans des ravins de schistes et de lave. Tout à coup, le ciel se couvre, la pluie arrive. Les gouttes sont larges et froides. Au loin, tout en bas de la vallée, j'aperçois la mer voilée par l'orage. (CO 187)

L'auteur enrichit ce paysage aquatique par les termes tels que « filet d'eau », « cours d'eau » et « ruisseau coulant ». L'image de l'eau est aussi complétée par la pluie et la mer. L'élément de l'eau se lie naturellement au féminin. Ainsi, l'apparition d'Ouma de ce paysage aquatique semble aussi naturelle et belle. C'est devant la rivière Roseaux – encore un paysage de l'eau - qu'Alexis rencontre Ouma pour la deuxième fois. « A l'estuaire de la rivière Roseaux, là où commencent les dunes de la plage, où l'on entend la mer toute proche, sa respiration lente,

---

[1] En ce qui concerne l'intimité entre le paysage (comme révélation du lieu) et un personnage initiateur (une femme idéale), bien des écrivains en parlent dans leur œuvre. Le paysage révèle sa signification à travers le portrait physique et mentale du féminin, tandis que le féminin devient un intermédiaire, par lequel le protagoniste assiste à la révélation du paysage. La beauté de la femme et la vertu du paysage ne font qu'une dans un profond amalgame. Voir Anne-Marie Bonn, *La Rêverie terrienne et l'espace de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 172-174. (« Le visage et la révélation du lieu »). La relation entre le féminin idéal de Le Clézio et le paysage rappelle les œuvres comme *Les Enfants Eblouis* (Jean Séverin), *L'Iris de Suse* (Jean Giono), *D'Exile en Exile* (Michel Braitman), *Des chevaux parmi les Arbres* (Robert Marteau), *L'Effroi* (Claude Faraggi).

[2] Ruth Amar, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 114.

[3] Même si Ouma apparaît pour la première fois devant Alexis au centre de la vallée, il faut noter que c'est dans un paysage pluvieux et entouré des rivières qu'il la connaît réellement et qu'il prend un vrai contact avec elle. De plus, la première fois qu'Alexis voit Ouma, il est plongé dans un paysage chaleureux : le soleil profile dans le ciel, il est éblouissant, la chaleur et la dureté, qui représentent aussi la qualité de la fille manaf Ouma, n'effacent pas la magnificence du paysage, qui supplée au découragement et à l'hébétude d'Alexis.

tandis que le vent entre par rafales au milieu des euphorbes et des roseaux, et fait grincer les palmes » (CO 194). L'auteur souligne l'impression acoustique du paysage. Le bruit de la mer, du vent et des feuilles apporte quelque chose de doux et de vivant au paysage. Cela annonce un certain bonheur à venir. Apparaît devant Alexis Ouma à la pêche :

> Son corps brille à la lumière du soleil, long et mince, couleur de cuivre sombre. Elle avance dans la mer, sur les rochers, et elle disparaît sous l'eau. […] les vagues courtes. Après quelques instants, l'eau s'ouvre et Ouma sort comme elle est entrée, […] simplement la beauté sauvage. (CO 203)

L'élément de l'eau domine toujours, aussi sa fusion avec le personnage. La fille sauvage est dans l'eau, elle joue avec l'eau et elle devient enfin une part du paysage aquatique. Cette intimité d'Ouma avec l'eau est permanente dans ce récit. La rivière, la plage, les vagues, la mer : tous ces lieux sont attachés à l'apparition de la fille magique. Leur paysage résonne avec la force mystérieuse de la fille.

Près de l'eau, la lumière joue un rôle aussi essentiel dans la naissance de la déesse. Elle fait ressortir la beauté du corps et la beauté du paysage. Le plus souvent, le corps féminin est enveloppé à la fois par l'eau et la lumière. La peau d'Ouma « couleur de cuivre brille au soleil, et les ruisseaux d'eau coulent de ses cheveux alourdis […] » (CO 198) Ou bien, « son corps brille à la lumière du soleil, long et mince, couleur de cuivre sombre […] » (CO 203) Ou bien, « son corps étincelle au soleil comme le basalte » (CO 204). Ou bien, « Ouma sort de l'eau devant moi. Son corps brille dans la lumière comme du métal noir. » (CO 214) Les reflets métalliques du corps contribuent à faire voir en effet le paysage minéral de Rodrigues, alors que la « luisance de la peau » rappelle « le scintillement des roches basaltiques » ; ainsi, tout l'être d'Ouma « semble en harmonie avec le paysage de pierres situé à proximité de la mer »[1]. On voit presque le même cas dans *Onitsha* et *La Quarantaine*. L'eau et la lumière servent de paysage original à la naissance du féminin idéal. Oya, « la mère des eaux » (O 79), apparaît aussi près d'une rivière, elle s'attache étroitement au grand fleuve Niger. C'est le long de l'embouchure de la rivière Omerun, dont l'eau transparente et lisse reflète le ciel, que Fintan voit pour la première fois Oya : « Elle était nue au milieu de la rivière, elle se lavait, elle lavait ses vêtements. […] elle était belle, son corps brillait dans la lumière […] » (O 94) Suryavati dans *La Quarantaine* apparaît aussi de l'eau devant les yeux de Léon. Elle surgit sur le lagon, sous les lumières du soleil couchant, avec les oiseaux alentour. Quand elle avance le long du rivage, Léon a l'impression qu'elle « marchait sur l'eau […] au sommet d'un mur invisible […] », il voit « sa silhouette mince, sa longue robe verte traversée par la lumière » (Q 75). Le

[1] Isa Van Acker, « La quête ou le voyage réinventé », *Carnets de doute : Variantes romanesques du voyage chez J.- M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 136.

paysage nourrit entoure le féminin, sa beauté fait ressortir la beauté féminine. Cette beauté s'appuie toujours sur la beauté des éléments de l'eau et de la lumière. « Devant elle, il y avait la profondeur sombre du lagon, et de l'autre côté, la mer ouverte qui déferlait, jetant des nuages d'embruns dans le ciel. […] Le soleil déclinant dessinait sa silhouette sur l'eau déjà sombre, comme un drôle d'oiseau dégingandé » (Q 74-75). Grâce à ce rapport intime la fille devient mystérieuse. Elle est « pareille à une flamme », « pareille à un mirage sur l'eau lisse du lagon » (Q 98-99). Surya concentre en effet la force de l'eau et la force du soleil en elle pour devenir à la fois douce et sauvage.

On n'oublie pas Araceli dans *Pawana*, qui est comme une sœur d'Oya et de Surya. Elle apparaît aussi d'un paysage aquatique. La beauté de son corps fait écho à celle du paysage de la rivière. Cette fille est « mince et souple comme une liane », sa peau paraît « presque noir dans la pénombre de l'aube » (P 21). La lumière et l'eau sont toujours présentes : « la lumière du soleil apparu brillait sur son corps » (P 21).

La « symbolique des éléments »[1] est fondamentale dans le rapport du féminin avec le paysage. « L'écriture leclézienne se montre particulièrement sensible aux correspondances entre les différents éléments et à la complémentarité qui les lie, ainsi qu'à la communication qui s'établit entre les êtres humains et les éléments naturels. Il s'agit moins des qualités des composants respectifs de l'univers que des liens qui se tissent entre eux et leur confèrent une cohésion. »[2] L'eau et la lumière nourrissent les femmes idéales. Ils constituent toujours un paysage sauvage, silencieux et beau. Le paysage de Rodrigues, celui d'Onitsha et celui de l'île Plate sont tous dépouillés de toute trace culturelle et pleins d'une beauté primitive et intacte. Ainsi, « la beauté sauvage » (O 203) indique à la fois la beauté féminine et la beauté naturelle. Par ailleurs, le moment où les filles apparaissent est aussi remarquable : soit l'aube – le cas d'Oya et d'Arceli, soit le soir – le cas d'Ouma et de Surya. Ces deux moments privilégient en effet la tranquillité et la fraîcheur du paysage, qui font ressortir à l'inverse l'apparition magnifique du féminin.

En plus de la relation du corps avec les éléments naturels, l'auteur accentue aussi une coïncidence entre le regard de ces filles et la qualité du paysage. Vide, sauvage et brûlant, le regard féminin ressemble à la pureté du paysage du lieu. C'est un regard perçant comme le regard des oiseaux, qui domine tout le paysage. Ou bien, c'est la pureté du paysage qui rend le regard mystérieux. Alexis ressent sans cesse le regard d'Ouma qui l'observe du haut des collines, c'est un regard « à la fois proche et lointain comme celui d'un oiseau qui vole et dont on n'aperçoit l'ombre que lorsqu'elle fait cligner le soleil » (CO 202). Si le regard enveloppe

[1] Isa Van Acker, « L'errance ou le voyage fragilisé », *Carnets de doute : Variantes romanesques du voyage chez J.- M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 140.
[2] *Ibid.*, p. 206.

toujours Alexis et la vallée, n'est-ce pas un regard pareil à la lumière, un regard qui vient du fond du ciel ? Le regard d'Oya est aussi très spécial. Quand il se pose sur Maou, Maou « tressaillait », « comme si dans ce regard filtraient des pensées extraordinairement lointaines et évidentes, des images de rêve » (O 150-151). Ce regard concentre la force du soleil et celle de l'eau, il traverse le brouillard du temps et de l'espace pour atteindre la vérité de l'histoire. Interrogatif et dominant, ce regard se rapproche d'un regard divin et céleste, qui contemple toujours la terre. Comme Fintan en prend conscience, Oya est la reine Noire « revenue sur le fleuve », pour « jeter un regard sur la ruine de ceux qui avait vaincu son peuple » (O 133). Quant au regard de Surya, il est « irrésistible », il « brille de la vérité épure » et « restitue l'éclat du soleil jusque dans la nuit » (Q 274). C'est un regard « comme une chose matérielle, vivante » (Q 272), qui peut entrer tout et emplir tout. Toutes ces comparaisons mettent en lumière la relation mystérieuse entre les filles sauvages et le paysage alentour. Le féminin est incorporé dans le paysage, la fille devient déesse ou manifestation du paysage.

Impressionné par l'union de la beauté féminine et de la beauté naturelle, Alexis pense finalement que « peut-être que tout ceci lui (Ouma) appartient, qu'elle est, ainsi que ceux de son peuple, la véritable manifestation de la vallée » (CO 202). Pour Alexis, Ouma et l'île Rodrigues s'unissent parfaitement. Le paysage insulaire évolue même avec Ouma qui s'y inscrit. Avec l'apparition d'Ouma, c'est l'aspect aquatique du paysage qui est mis en valeur. Cela signifie en effet une certaine vivacité et un espoir, puisque l'eau est liée naturellement à une maternité et à une naissance. Mais avec la disparition d'Ouma, c'est la minéralité qui prédomine. Cela présente ainsi une certaine dysphorie. Il semble que l'être d'Ouma affecte la qualité propre du paysage insulaire.

Cette union est lue aussi dans *Onitsha*. Le grand fleuve domine le paysage d'Onitsha, mais c'est Oya qui domine le fleuve. « Née du fleuve, couleur de l'eau profonde » (O 184-185), Oya est la reine du fleuve. Ainsi Geoffroy voit le corps d'Oya qui « brille dans le nuit », « confondu avec le corps du fleuve » (O 169). Fintan considère l'eau du fleuve comme un corps, c'est « le corps d'Oya brillant et gonflé par la grossesse » (O 184). Ce rapport est mis en relief par la légende de Meroë où la reine Noire cherche un grand fleuve. Oya est justement « la déesse noire » (O 94) qui traverse le désert et règne sur le fleuve, elle est « la princesse de l'ancien royaume » (O 133).

Surya est marquée par les éléments du paysage insulaire : son visage « dur comme la pierre » (Q 437), son être « endurci, sombre comme Gabriel » (Q 347). En même temps, Surya domine ce paysage. Marchant au milieu des vagues, elle ressemble à « une déesse de la mer » (Q 360).

Léon se rend compte enfin qu' « elle (Surya) est d'ici et de nulle part, elle appartient à cette île qui n'appartient à personne. Elle est de la Quarantaine, du rocher noir du volcan et du lagon à la mer étale » (Q 124). L'île nourrit la fille qui en devient maîtresse finalement. Cette appartenance mutuelle exprime clairement l'union de la fille avec l'île. Léon le narrateur répète la domination de Surya sur l'île. « Le chemin invisible du récif, le piton de Gabriel avec les pailles-en-queue, l'eau du lagon et les vagues qui déferlent, tout cela lui appartient » (Q 140), « tout cela est le monde de Surya » (Q 142).

Le paysage leclézien incorpore l'apparition et le mouvement des personnages féminins et il inclut même leur sentiment et leur sensation. C'est ainsi que les personnages semblent « des émanations du paysage » et qu'ils « dérivent du paysage comme s'ils n'avaient existé que par lui »[1]. Il existe « une sorte de partage » entre le féminin idéal et le paysage, pour qu'il « devient difficile de séparer le personnage du paysage »[2]. Les filles magiques sont nées du paysage, surtout d'un paysage aquatique, elles disparaissent enfin dans le paysage. Ouma disparaît pour la première fois « au milieu des fourrés » et elle se confond « avec les murailles de pierre noir » (CO 189). La pierre contraste avec l'eau qui fait naître la fille. À la fin, cette fille part pour toujours et elle disparaît « dans l'épaisseur de la forêt » (CO 327). Oya, la dernière reine noire, déesse née du fleuve, disparaît dans le fleuve. Elle part avec Okawho et le nouveau-né vers le bas, vers les pays du delta. Au dernier moment, tous ces ombres sont dévorés par le rideau de l'orage sur le fleuve : « Il n'y a plus d'arbres, plus d'îles, il n'y a que l'eau et le ciel confondus dans le nuage mobile » (O 211). On ne sait pas où ils arrivent, ce qui est sûr, c'est que la pirogue glisse toujours sur le grand fleuve avec une constellation à l'horizon, qui la guide jusqu'au pays rêvé. La déesse de l'eau retourne enfin à son pays mythique : pays de l'eau. Quant à Surya, fille eurasienne, elle tourne le dos au monde avec Léon, tous les deux s'engloutissent par des îles inconnues sur la mer. Ils choisissent d'habiter un monde plutôt originel et sauvage. Ils deviennent des disparus. La disparition dans le paysage renforce la relation étroite entre ces féminins mystérieux et le paysage. Leur existence semble plus ou moins surnaturelle, avec leur beauté, leur sagesse et leur force.

En étudiant l'intimité entre les femmes idéales et le paysage, on est en accord avec Christelle Sohy. Le féminin leclézien « participe (participant) de la création et de la représentation d'un univers, d'un paysage »[3]. L'écrivain met en lumière cette solidarité entre le féminin, l'univers

[1] Ruth Amar, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 115.
[2] *Idem.*
[3] Christelle Sohy, *Le Féminin chez J.-M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 94.

et le paysage particulièrement dans les événements du féminin. On verra qu'« au fil des textes, la lune, le soleil, la mer, le ciel, la terre, les oiseaux participent à ces événements », « l'ensemble du cosmos vient y participer »[1]. On étudie ainsi cette solidarité du féminin et du paysage dans les deux événements importants : la scène d'amour et l'accouchement, qui mettent en évidence un écho entre le féminin et le cosmos.

3.2. L'amour idéal nourri par un paysage naturel

L'intimité entre le féminin et le paysage implique non seulement une beauté nue du paysage mais aussi un amour cosmique, qui est au rythme de l'univers. S'il existe un amour idéal pour Le Clézio, ce serait un amour enveloppé par un paysage naturel, beau, sauvage et libre. Une belle union amoureuse ne peut se séparer d'un paysage harmonieux. Pour Léon, « l'amour de Suryavati est ardent comme le soleil, lent et fort comme la mer, vrai comme le vent. » (Q 376) Ainsi, non seulement le féminin est identique à l'île, mais aussi son amour est marqué par la brûlure, la violence et la pureté du paysage insulaire.

Sophie Jollin-Bertocchi a indiqué dans son œuvre *J.M.G. Le Clézio : L'érotisme, les mots* la symbolique du cadre spatial de l'amour. Elle oppose les lieux fermés aux lieux ouverts et les lieux humains aux lieux naturels[2]. Les lieux fermés et humains concernent souvent la chambre close en ville – donc séparée totalement d'un paysage naturel et cosmique –, où on voit souvent un amour violent et terrible, alors que les lieux ouverts et naturels présentent souvent un paysage naturel et doux, qui implique un amour beau et tranquille. A travers l'union entre les amoureux, l'écrivain exprime aussi une communion entre l'homme et le monde. Le contact sensuel et charnel est en harmonie avec l'embrassement sensoriel et tendre d'un paysage naturel. On dirait les noces *dans* le paysage et *avec* le paysage.

Tout d'abord, tant que le nu du féminin et le nu de l'eau s'unissent, le plaisir amoureux et le plaisir aquatique s'entremêlent étroitement. Dans *Le Chercheur d'or*, l'amour entre Ouma et Alexis se lie d'une façon intime au paysage aquatique. L'auteur ne décrit jamais directement l'amour entre ces deux personnages dans l'eau. Il se concentre sur leur plongée dans l'eau, qui implique en effet une intimité amoureuse. L'ivresse et le plaisir que le paysage donne à Alexis signifient aussi une joie amoureuse. Chaque fois qu'Ouma apparaît dans l'eau, Alexis est attiré naturellement par elle et il plonge aussi avec elle dans l'eau. La plongée dans l'eau implique l'union entre l'homme et le paysage et aussi l'intimité entre le féminin et le masculin. On les voit d'une manière récurrente nager ensemble dans la rivière de Roseaux ou dans la mer. En plongeant avec Ouma dans l'eau, Alexis a « une impression de liberté, de bonheur » (CO 204).

[1] *Ibid.*, p. 97.
[2] Sophie Jollin-Bertocchi, *J.M.G. Le Clézio : l'érotisme, les mots, op. cit.*, pp. 44-46.

La rivière et la mer, qui sont souvent enveloppées par un paysage calme et sauvage, libèrent Alexis et le relient enfin à la fille des manafs. La beauté du corps d'Ouma imprégnée de l'eau frappe Alexis avec la beauté du paysage aquatique. Dans « l'eau profonde, bleu d'acier » (CO 196), « le bruit des vagues sur la barrière de corail fait un crissement aigu » (CO 197). L'eau crée une intimité du paysage, les vagues sur le corail impliquent une intimité sexuelle. Le paysage de l'eau annonce une osmose parfaite. « Le lit de la rivière Roseaux s'incurve derrière les dunes et reparaît tout près de la falaise noire. Il y a des touffes de roseaux jusqu'au bord de la mer. […] des nuées d'oiseaux minuscules, couleur d'argent […] » (CO 203). Différente de la description sexuelle directe et violente dans les premières œuvres sur la ville, cette description se présente obscure mais poétique. L'écrivain ne montre plus le corps d'un point de vue anatomique, il entreprend d'euphémiser pour souligne une harmonie entre le féminin et le masculin et aussi entre l'homme et le monde.

On voit aussi la relation entre l'amour et le paysage aquatique dans *La Quarantaine*. Léon le Disparu, pareil à Alexis, nage souvent avec Surya dans la mer. La liberté sous l'eau implique en fin de compte une liberté de l'amour à venir. C'est surtout dans un lieu protégé – fermé en apparence mais ouvert secrètement au paysage naturel – que se réalise l'union idéale de l'amour. La grotte secrète entourée par un paysage calme et tiède, pareille à l'utérus, protège les amoureux :

> Au-dessus de moi, la lune étincelait sur les buissons qui cachent l'entrée de la grotte. […] La nuit était belle. Jamais je n'avais vécu cela de toute ma vie […] le vent avait nettoyé le ciel, la lueur de la lune avait changé les rochers en lames de métal, les broussailles, les vacoas. […] J'écoutais le vent, j'écoutais le bruit de mon sang, le froissement léger de la mer. (Q 270-271)

Le bruit de la mer du vent, le clair de la lune et des étoiles, le silence et le calme, tout cela laisse prévoir une union douce entre l'eau et le feu. La vibration du corps est dire obliquement « la rumeur de la mer » (Q 376), au « grondement des ailes des oiseaux » (Q 377), elle « monte le long des veines de la terre, jusqu'à la lèvre émergée de l'Océan, jusqu'au corps de Surya » (Q 377). Toute la description évoque une union sexuelle. Le rythme du corps se projette sur le rythme du cosmos pour souligner une union parfaite. Léon se sent *Un* non seulement avec la femme mais aussi avec le paysage insulaire. Dans sa perception et sa sensation, les propriétés du paysage et celles de l'être féminin se mêlent. L'expérience unificatrice devient ainsi plus intense. Quand ils se serrent, les pierres et les courants du lagon les enserrent, la nuit mêlée au vent les enserre. Ils deviennent même « la peau noire de l'île et le vent, et la mer, et l'esprit des oiseaux qui guettent le premier rayon du soleil » (Q 377). Avec l'union sensuelle, les personnages entrent dans une éternité qui se lie au paysage : « il ne peut rien y avoir avant, ou

après, seulement ces rochers noirs, nus et âpres, le vent qui siffle dans les buissons, la mer qui cogne. Rien d'autre que le basalte, la poussière, la cendre. Et le ciel où fusent les nuages, scellés sur les étoiles, et les pailles-en-queue dans les tanières, leur œil sans paupière qui attend le soleil. » (Q 377) Le paysage naturel nourrit l'amour idéal, alors que l'amour arrive à la perfection dans ce paysage. L'union entre l'homme et la femme résonne avec l'union entre l'homme et le cosmos.

L'intimité entre la grotte et l'amour, on la voit déjà dans *Désert*. La grotte relève d'une imagination du repos, un repos protégé et tranquille, elle est en effet le « ventre du monde »[1], qui implique ainsi une union et une naissance. La profondeur et la pénombre de la grotte se lient aussi à un amour mystique et romantique. La grotte que préfère le Hartani se trouve dans la falaise rouge, elle est « vaste comme une maison » (DES 129). Elle est ainsi au fond de la terre et du paysage, mais elle s'ouvre en même temps sur un paysage naturel. Au-dehors de la grotte, c'est la lumière éblouissante ; dans la grotte, « il y a l'ombre, l'humidité de la nuit perpétuelle » (DES 130). La pénombre et l'humidité impliquent une certaine intimité. Lalla ressent même « être au fond de la mer » (DES 130). La grotte est le profond du paysage, elle est enveloppée par un noir non terrible mais maternel, autour de ce noir, c'est la lumière. On pense ainsi au ventre féminin, qui implique une sexualité et une fécondité. Les enfants se trouvent justement dans le ventre du monde. « L'ombre de la grotte est autour d'eux, elle les enveloppe comme un voile léger et solide. » (DES 130) C'est dans cette ombre que la fille et le garçon s'approchent et que « leurs souffles se touchent aussi » (DES 131). L'intimité de la grotte conduit enfin à une intimité amoureuse. La jeune fille ressent « une ivresse » qui est justement « née de l'ombre de la grotte » (DES 131), « comme si depuis longtemps les murailles de pierre et l'ombre humide attendaient qu'ils viennent, pour libérer son pouvoir » (DES 131). L'ivresse de l'amour s'attache à l'intimité de la grotte, à sa pénombre, à sa dureté et à son humidité. Dans une certaine mesure, Lalla s'unit avec la grotte, puisqu'à ce moment-là, « les battements de son sang » sont tout à fait « mêlés aux bruits des gouttes d'eau sur les murs et aux petits cris des chauves-souris » (DES 131). On dirait que la vie humaine est au rythme du monde. « Comme si leurs corps ne faisaient plus qu'un avec l'intérieur de la grotte, ou bien prisonniers dans les entrailles d'un géant. » (DES 131) L'union sensuelle coïncide avec l'union cosmique, elle devient plus belle et plus mystérieuse grâce à l'union avec le monde.

L'amour entre ces deux personnages devient plus lyrique et doux quand ils se trouvent au milieu des dunes, sous le ciel étoilé. A la fin du « Bonheur », « au milieu du champ de pierres » (DES 205), « dans le silence de la nuit » (DES 205), Lalla et le Hartani, enveloppés par le paysage

[1] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* [1964], *op. cit.*, p. 209.

doux de la nuit, se serrent l'un contre l'autre. L'ivresse de la liberté et l'ivresse de l'amour deviennent très violentes dans le paysage froid, beau et calme du paysage. « Tout est pur »(DES 205), « la lumière des étoiles tombe doucement comme une pluie » (DES 206), « elle éclaire maintenant le champ de pierres, et près de la bouche du puits, l'arbre calciné devient léger et faible comme une fumée », « la terre n'est plus très plate, elle s'est allongée comme l'avant d'une barque » (DES 206). La tiédeur du paysage nocturne exprime en effet la douceur de l'amour. Elles effacent la faim, le soif, l'angoisse et la peur. L'illusion d'être sur la mer exprime l'extase des personnages ; la lumière, la pierre et l'arbre fusionnent pour privilégier un amour cosmique.

Dans *Étoile errante*, l'embrassement entre Esther et Tristan a lieu au fond d'une gorge, endroit aussi clos et secret que la grotte, avec un paysage tranquille, mystérieux et sauvage. Les rochers en chaos s'y répandent, la forêt est « sombre », le ciel est « d'un bleu total »(EE 70). Tout cela rappelle à Tristan de l'île déserte dans l'histoire de Sinbad le Marin. « Tout était sauvage »(EE 71) C'est au fond de ce paysage qu'Esther embrasse pour la première fois Tristan, avec le tourbillon de la lumière et l'eau coulante, et ils se sentent à ce moment-là « seuls au monde » (EE 72). Esther est « une figure fortement dépendante du paysage »[1] aux yeux de Tristan. L'intimité du paysage de la grotte exprime le mieux l'intimité de l'amour, parce que c'est une retraite mystérieuse, protégée comme un utérus. La grotte contient les éléments demi-magiques et demi-réels du paysage leclézien, en exprimant la nostalgie latente du paradis initial et le désir du retour à l'origine. C'est ainsi qu'elle devient un lieu privilégié pour l'union amoureuse, qui va accomplir enfin une nouvelle vie et réaliser un nouveau commencement. La profondeur de la grotte, la profondeur de l'amour et la profondeur de la vie fusionnent.

Si on se souvient de l'amour en ville : l'amour de Besson, l'amour de Hogan et même l'amour de Chancelade, il a lieu souvent dans une chambre close et fermée, il se présente souvent terrible et violent. C'est tout au contraire dans le paysage naturel, où le corps du féminin est tellement doux et l'amour est tellement beau. Comme Miriam Stendal Boulos l'indique, à partir des années 80, dans les œuvres de Le Clézio, « l'amour pour une personne se confond avec l'amour pour un paysage et une nature »[2]. L'écrivain omet l'acte d'amour de la création première sur la ville, au profit d'une érotisation du paysage. Il valorise les sentiments sensuels des personnages et les correspondances entre l'homme et le monde. Il décrit l'union sensuelle par la paix et la

[1] Ruth Amar, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 118.
[2] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.* p. 60.

beau édu paysage, au lieu de décrire la psychologie des personnages. Cela contribue àsouligner un lien étroit entre la nature et l'amour idéal pour l'écrivain. Toutes ces scènes d'amour s'inscrivent dans l'immensité ou la profondeur d'un paysage. Le corps féminin correspond au paysage qui embrasse les couples. L'impression sauvage et simple domine le corps féminin, le paysage et l'amour. La fusion des corps est accompagnée par la fusion de l'homme avec le paysage, elle devient un prolongement de celle-ci. Le discours du corps devient ainsi un discours de la nature. On dirait un pacte avec la nature, une osmose entre le microcosme du corps et le macrocosme du monde, une homologie entre la femme et la nature. Ainsi, dans le paysage naturel, «l'occultation des actes sexuels des personnages et simultanément l'érotisation de la nature contribuent à présenter la sexualité non seulement comme une pulsion de cette même nature, mais comme l'expression directe des forces cosmiques. »[1] L'acte humain est en ce sens intégré à l'acte cosmique. On est d'accord avec Christelle Sohy, chez Le Clézio, «l'acte amoureux […] n'est jamais désolidarisé du paysage dans lequel il a lieu […] », il n'est jamais «ramené à deux seules individualités »; «La mise à l'écart de tout support psychologique et l'insistance sur le physiologique transforment la relation sexuelle en une véritable fusion, de deux corps et de ces deux corps avec l'ensemble des éléments du monde »[2]. Une telle expression poétique de l'amour harmonieux convoque les archétypes de l'imagination matérielle et de la poésie de l'élémentaire. L'association des éléments opposés est l'équivalent de la complémentarité des sexes. En un mot, «la sobre évocation d'une sensualité appliquée à tout l'être plus que d'une activité strictement sexuelle, la participation de la nature à la communion des corps, la poésie des éléments qui rattache la sexualité aux grandes forces cosmiques, la ritualisation de l'acte charnel : tout cela semble situer Le Clézio du côté d'un post-romantisme […] »[3].

3.3. La maternité et le paysage

L'intimité entre le féminin et le paysage consiste aussi dans une procréation, qui a lieu souvent au sein d'un paysage cosmique. L'écrivain allie la force du paysage avec la naissance d'un enfant. C'est ce qu'on a appelé plus haut la fonction analogique de la description du paysage. Cela se voit surtout par l'événement de l'accouchement, qui est accompagné d'un paysage du soleil levant. A travers ces scènes, la correspondance entre la maternité du féminin et celle du paysage se montre très violente. Il faut reconnaître ainsi une «structure cosmique »[4] dans cet enchaînement.

---

[1] *Ibid*., p. 167.
[2] Christelle Sohy, *Le Féminin chez J.-M.G. Le Clézio, op. cit.,* p. 73.
[3] Marina Salles, *Le Clézio, «peintre de la vie moderne », op. cit.,* p. 274.
[4] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane* [1965], *op. cit.,* p. 118.

Pour Le Clézio, l'accouchement s'impose comme une situation extrême. « Dépossédé de ses implications psychologiques, l'accouchement atteint chez Le Clézio le statut d'événement cosmologique »[1]. La femme et le cosmos se confondent. On voit cette scène dans *Désert* et *Onitsha*. A la fin du récit *Désert*, Lalla retourne au désert pour donner naissance à son bébé. Elle arrive au bord de la mer et se couche sous le figuier dans la nuit. L'arbre figuier est très significatif dans cette scène de l'accouchement. Il est un signe important de ce paysage au bord de la mer, puisque dans la tradition archaïque, l'arbre représente « l'Univers en continuelle régénération » et « la source intarissable de la vie cosmique »[2]. L'arbre s'associe ainsi à une naissance. Enrichi du doublet de la figure féminine, il implique d'une façon secrète une résonnance entre la vie humaine et la vie du monde. Ce figuier accompagne jusqu'à la fin Lalla accouchant en lui donnant une fraîcheur par « une pluie de gouttes de rosée » (DES 394). Surtout l'odeur de l'arbre, « puissante et fade » (DES 389), « pénètre » Lalla, l' « environne », la « rassure », l' « apaise » (DES 393). Non seulement il témoigne de la naissance d'un enfant et de celle du jour, mais aussi il participe à cette naissance à sa propre façon.

Le descripteur met en relief la douceur et la paix du paysage nocturne au désert avec l'éclairage de la lune, la tiédeur du vent, la chanson de la mer et l'odeur du figuier. On dirait un espace originel qui correspond à l'avènement de la vie. Cette douceur du paysage correspond à la douceur du féminin et de la maternité, elle prépare la naissance : naissance du jour et naissance de la vie. Le jour arrive, tandis que Lalla, en sentant le rythme du lever du soleil, commence à ressentir les douleurs. Le narrateur accorde l'évolution des lumières et des couleurs dans le ciel au parcours de l'accouchement. Cela établit un rapport mystérieux entre la vie de l'homme et la vie du monde. Il semble qu'une force surnaturelle pénètre la jeune fille et la maîtrise. La naissance du bébé rend le paysage de l'aube mythique, tandis que la naissance du jour étend à l'univers la maternité cosmique.

L'auteur alterne la description du soleil levant et l'événement de l'accouchement. Chaque moment du soleil levant devient une métaphore de l'étape de l'accouchement. Tout d'abord, c'est « le *fijar*, la première aube » (DES 390), où la terre, le ciel, la lune et les étoiles retiennent tous leur souffle et suspendent leur temps, où tout est arrêté et tout est dominé par un silence. C'est un moment statique et vide, le *fijar* saisit le paysage du désert pour le transformer « en pierres, en poudre de pierre, en vapeur » (DES 390). Avec le froid et la paix de cette première heure de l'aube, « le temps du ciel se répand sur la terre, glace les corps, et parfois interrompt la vie et le souffle » (DES 390). A ce premier paysage froid et clame correspondent le trouble,

[1] Christelle Sohy, *Le Féminin chez J.-M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 76.
[2] Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968, p. 220.

le frisson et la douleur de la jeune fille. Enveloppée par ce paysage, Lalla reste dans le sommeil tout en frissonnant. Il y a quelque chose qui commence à tourner dans son ventre et qui la trouble, comme les vents, les nuages et les lumières tourbillonnent dans le ciel. L'auteur projette le sentiment de l'héroïne sur le paysage, ou bien, il montre l'agitation du paysage pour exprimer l'agitation intérieure de son personnage. Le féminin et le monde deviennent un même être. La cohérence entre le rythme du paysage et le rythme de la vie humaine devient de plus en plus claire.

«Alors vient la deuxième aube, le blanc. » (DES 390) Le narrateur met l'accent sur le tumulte et la variation des lumières :

> La lumière commence à se mêler à la noirceur de l'air. Tout de suite elle étincelle dans l'écume de la mer, sur les croûtes des sels des rochers, sur les pierres coupantes au pied du vieux figuier. La lueur grise et pâle éclaire le sommet des collines de pierres, elle efface peu à peu les étoiles […] puis le ciel semble basculer, une grande taie blanchâtre le recouvre, éteint les derniers astres. (DES 390)

Le trouble des lumières dans le ciel fait allusion au trouble de Lalla. La lumière va percer la nuit, c'est comme si elle allait percer le fœtus. A travers le sautillement et l'éclaircissement des lumières, on devine l'agitation du corps accouchant. Le ciel basculant nous fait penser aussi à Lalla frissonnante. L'auteur ne décrit presque jamais directement les sentiments de Lalla : ni la douleur ni la peur ni la joie. Il les exprime toujours par le paysage autour d'elle. Les petites herbes épineuses tremblent dans le creux des dunes, les gouttes de rosée ruissellent du feuillage du figuier, les lumières se luttent avec le noir, toute la description se projette à ce qui se passe chez Lalla : le tremblement douloureux dans son corps, la sueur, ses efforts... Peu à peu, on voit que Lalla s'unit avec le monde en naissance, surtout avec la mer de l'aube, elles disposent d'un même corps et d'une même respiration. La plainte de Lalla « se mêle au bruit ininterrompu de la mer », la douleur du corps « lance des appels de plus en plus proches, rythmés comme le bruit des vagues » (DES 390). La correspondance entre le corps de Lalla et le corps du monde est éclatante. Dans ce blanc, le paysage commence à vibrer, tandis que la nouvelle vie commence aussi à vibrer dans le corps de Lalla. Toute seule, Lalla n'a plus peur, elle retrouve la force et le courage dans ce paysage-là, surtout dans la mer lourde, gris et verte mêlée à l'aube. La mère et la mer : c'est un même personnage. On ne pourrait distinguer les vagues douloureuses chez Lalla des vagues tumultueuses de la mer. Lalla gémit « selon le rythme lent de la mer. La douleur vient par vagues, par longues lames espacées, dont la crête plus haute avance à la surface obscure de l'eau, accrochant par instant un peu de lumière pâle, jusqu'au déferlement. » (DES 391) Lalla devient la mer (la mère), ou, à l'inverse, la mer devient Lalla. C'est la même maternité qui domine maintenant.

La description est forcément métaphorique. En décrivant le paysage de la mer, l'auteur implique

l'acte du corps accouchant. « Lalla suit la marche de sa douleur sur la mer, chaque frisson venu du fond de l'horizon, de la zone obscure où la nuit reste épaisse, et s'irradiant lentement, jusqu'aux confins de la plage, à l'est, et s'étalant un peu de biais, en jetant des nappes d'écume, tandis que le crissement de l'eau sur le sable dur avance vers elle, la recouvre. » (DES 391) Les vagues de douleur chez Lalla sont aussi les vagues qui déferlent sur la plage. Elles sont les mêmes vagues. « Le fond de l'horizon », « la zone obscure », « les confins de la plage », « des nappes d'écume », toutes ces locutions renvoient au corps féminin tout en montrant un paysage océanique. La douleur de Lalla se répand sur tout le paysage, « sur toute l'étendue de la mer, sur toute l'étendue des dunes, jusque dans le ciel pâle » (DES 393). Le paysage naturel et géographique résonne avec le paysage corporel féminin. L'osmose entre l'homme et le monde est éclatante.

On attend le dernier moment : « l'heure rouge » (DES 394). Le jour pointe enfin dans le ciel, un paysage magnifique apparaît : « les dernières taches de la nuit disparaissent, et la blancheur laiteuse laisse place à l'embrasement de la dernière aube, à l'est, au-dessus des collines de pierres. La mer devient plus sombre, presque violacée, tandis que, au somment des vagues, s'allument les étincelles de pourpre, et que l'écume resplendit, encore plus blanche. » (DES 394) La lumière chasse enfin le noir, le jour est né ! Se montre un monde clair ! Dans le corps de Lalla, vient aussi cette heure rouge, « la douleur est semblable à la grande lumière rouge qui aveugle » (DES 394). En regardant l'arrivée du jour, elle crie, respire et puis elle entend le cri de l'enfant ! A ce moment merveilleux, « sur la plage, la lumière rouge est devenue orange, puis couleur d'or » (DES 395). La nuit est passée, maintenant on ne voit que « la belle lumière du jour qui commence », « la mer si bleue, aux vagues obliques pareilles à des animaux qui courent » (DES 395). Les premières lumières du monde, ce sont aussi les premières lumières de la vie. La vie c'est le jour, c'est le lumineux. Lalla enfante le bébé au lever du jour, elle partage son expérience avec le monde et avec le paysage.

Du début à la fin, le monde accompagne la jeune fille, il lui donne une force, il la protège et abrite. C'est comme si le paysage naturel provoquait l'accouchement et qu'il le menait à terme. La jeune fille trouve un courage et un refuge dans le paysage du soleil levant. Elle sait vivre avec le monde et au rythme du monde, ainsi elle atteint le bonheur et le bien-être. Avec la naissance de l'enfant, le paysage de l'aube devient aussi différent, il se présente mythique et divin, puisqu'il exprime la force de la vie.

Une telle relation mystérieuse entre l'homme et le paysage, on la lit aussi dans le récit d'*Onitsha*. Le narrateur y dévoile aussi la concordance entre le corps féminin enfantant et le paysage du soleil levant. En un mot, il y a un rythme unique et une respiration unique entre ces deux. Oya

accouche de l'enfant sur l'épave à l'aube. Le narrateur souligne sans cesse la résonance entre le corps féminin et l'eau du fleuve, comme celle entre le corps de Lalla et les vagues de la mer. Non seulement le fleuve témoigne de la naissance du bébé, mais aussi il y participe, il offre la force et le courage à Oya.

Quand Oya est sur l'eau, elle n'a plus peur et la douleur devient plus supportable. La même relation métaphorique existe entre le féminin et le fleuve. A l'aube, « le fleuve était calme, la brume s'accrochait aux arbres, il y avait des vols d'oiseaux blancs. » (O 197) La tranquillité du paysage fluvial dans cette « zone calme » (O 198) attrape Oya et le rend aussi paisible. L'épave au fond du fleuve sous l'aube se présente comme un utérus pour Oya, ainsi l'eau coulant du fleuve ressemble bien au liquide amniotique dans le corps féminin. Comme Lalla se confond avec la mer, Oya se confond avec le fleuve. Sa douleur s'appuie sur l'eau, qui partage avec Oya un même destin. A ce moment matinal :

> Il y avait une lumière pâle qui entrait par les ouvertures de la coque, à travers les branchages des arbres. L'eau du fleuve coulait le long de l'épave, cela faisait une vibration continue qui entrait dans le corps d'Oya et se joignait à l'onde de sa douleur. […] Chaque vague de douleur soulevait son corps […] Elle chantait une chanson qu'elle ne pouvait pas entendre, une longue vibration pareille au mouvement du fleuve qui descendait le long de la coque. (O 198)

Comme les vagues de la mer rejoignent les vagues de douleur de Lalla, ici, les vagues du fleuve s'unissent aussi aux vagues douloureuses chez Oya, c'est comme si Oya devenait le fleuve même. La plainte se confond avec « la vibration légère de l'eau du fleuve qui glissait autour de la coque » (O 201) pour devenir une chanson. Quand les lueurs pâles pénètrent l'épave, on devine aussi qu'elles pénètrent le corps d'Oya. A ce moment-là, dans la coque, « quelque chose apparaissait, emplissait l'espace, grandissait, un souffle, une eau débordante, une lumière » (O 200). L'eau de la naissance coule avec la lumière naissante, ainsi vient « un astre rouge dans le nuage du placenta » (O 200). La vie du monde et la vie de l'homme s'unissent. En dehors, « le fleuve semblait du métal en fusion. Les rives étaient brouillées par un voile blanc. Le soleil était au zénith. » (O 200) Le trouble est passé, maintenant domine la paix. On ressent une force surnaturelle qui contrôle la naissance du bébé et la naissance du jour, c'est pourquoi Fintan et Bony sont impressionnés : « il y avait un mystère » (O 199) dans la coque de ce moment, c'est « quelque chose de terrible et d'attirant à la fois » (O 199), c'est un « événement extraordinaire » (O 200). Ce mystère consiste bien sûr dans l'union entre le corps féminin et le corps fluvial, entre la vie humaine et la vie du monde, entre l'accouchement et le lever du soleil.

Confondu avec le paysage, le corps féminin en situation d'accouchement prend une puissance extraordinaire. « Une puissance cosmologique, venue d'un au-delà des temps et d'un au-delà

des corps, qui consacre l'appartenance des femmes à une sphère particulière »[1]. Avec cette puissance, le féminin devient lui-même « une atmosphère, un climat et une émotion qui envahissent l'espace »[2]. On dirait une « contamination de l'univers par le féminin »[3]. La progression de l'accouchement se mêle à la progression de la lumière, la naissance du jour accompagne la naissance de l'enfant. Encore une fois, l'écrivain montre l'harmonie entre l'homme et le monde. La vie humaine est incluse dans la vie cosmique, l'expérience humaine est aussi intégrée dans l'expérience cosmique.

Conclusion du chapitre

Dans les œuvres lecléziennes, la relation entre le paysage et le personnage se présente riche et variée. D'une part, le paysage est un personnage important en échappant à la pure localisation ; d'autre part, des personnages peuvent s'intégrer dans le paysage pour s'unir à lui. Il existe un rapport privilégié entre le féminin et le paysage : soit entre le corps de femme et le corps du monde, qui appartiennent, semble-t-il, à une même *chair* chez Le Clézio. La femme est un relai entre le protagoniste et le cosmos, mais aussi entre deux modes de pensée et deux types de culture. L'identité du paysage détermine l'identité du personnage, qui devient un partenaire du paysage. C'est ainsi que le paysage joue un rôle actif. « Le paysage, l'univers représenté ne doit pas seulement être envisagé comme le cadre ou le décor sur lequel viendrait se surimposer le féminin. Il importe donc de considérer le féminin comme constituant de ce paysage dont il est partie intégrante. »[4] Le féminin chez Le Clézio serait considéré comme le foyer de convergences qui exprime « la chair du monde et chair du corps comme corrélats qui s'échangent, coïncidence idéale »[5]. La communauté entre le féminin et le paysage met en évidence le rapport étroit du personnage leclézien ave le cosmos. Il faut maintenant dépasser le texte littéraire pour étudier la relation trans-textuelle du paysage leclézien.

[1] Christelle Sohy, *Le Féminin chez J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2010, p. 81.
[2] *Ibid*., p. 82.
[3] *Ibid*., p. 83.
[4] *Ibid*., p. 95.
[5] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* , Paris, Editions de Minuit, 2005, p. 168.

Chapitre 3

Le paysage et la poétique intertextuelle

La description du paysage leclézienne serait comme un lieu de « réécriture ». On découvre des reprises, des emprunts et des allusions internes à toute sa création. La résonnance des paysages urbains dans les premières œuvres, la répétition des paysages de la mer, du ciel et du désert dans les dernières œuvres, la récurrence des paysages insulaires dans la création de Maurice, conduisent à une intertextualité intérieure du paysage leclézien.

Selon, Minane Dalam, « l'ensemble des textes descriptifs leclériens pourrait être décrit comme la reprise plus ou moins « réalisée » de certains textes archétypes de la description dite romantique ou « expressive », ainsi que de la description naturaliste et artiste telle qu'elle apparaît chez Zola ou les Goncourt. »[1] On dirait une intertextualité du style descriptif. De plus, il existe un emprunt inter-sémiotique de la description leclézienne, qui dépasse certainement la relation à la littérature. On préfère ici continuer dans cette voie-ci, en laissant de côté l'intertextualité proprement dite, soit les dialogues entre les textes littéraires, pour se consacrer à un intertexte sémiotique, soit la transtextualité.

La relation intertextuelle ne se limite pas aux textes propres, soit aux textes en mots. Elle peut exister aussi entre des « textes » de matières différentes : entre la littérature et la musique, entre la musique et la peinture, ou bien entre la peinture et la littérature. On veut exprimer en particulier par le terme d' « intertexte » une relation entre les médiums différents qui se consacrent néanmoins à une présentation d'un même paysage. En ce sens, il vaut mieux dire une *trans*-textualité du paysage, qui concerne principalement deux aspects chez Le Clézio. D'une part, en lisant ses paysages on entend un écho géographique. L'écriture du paysage leclézienne se lie bien à une pensée géographique, qui contribue aux expressions géographiques dans ses œuvres. D'autre part, il faut reconnaître un dialogue entre l'écriture et le dessin à travers la présentation du paysage. Notre écrivain voulait devenir dessinateur. Il n'abandonne pas ce rêve et il le continue d'une façon secrète par les mots, signes différents mais non moins vivants par rapport aux traits et aux couleurs du dessin. La géographie et le dessin, autres

[1] Minane Dalam, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, *op. cit.,* p. 190.

« textes » que les textes littéraires, nourrissent la présence du paysage chez Le Clézio. Cette *trans*-textualité montre ainsi une dimension profonde de la poétique du paysage leclézien : pensée de métissage sur la création artistique.

1. Le paysage et la pensée géographique

Le paysage leclézien, d'après nous, évite d'être pittoresque ou exotique. On a déjà parlé de la forme identique du paysage urbain qui reflète le simulacre moderne. On a aussi indiqué que les paysages naturels présentés par Le Clézio se ressemblent beaucoup et qu'ils se concentrent souvent sur le sauvage, le violent et le simple, réduits aux éléments naturels. Le style anti-pittoresque et anti-exotique n'empêche pas pour autant une conscience et une pensée géographiques de Le Clézio, lesquels aident à retenir les paysages littéraires et imaginaires. On voit combien les œuvres lecléziennes sont remplies par les noms authentiques des lieux géographiques et combien ses personnages s'intéressent aux cartes géographiques. La toponymie, la topographie et la cartographie chez Le Clézio encadrent le paysage imaginaire pour créer une tension entre le réel et le fictif. Le protagoniste d'*Ourania* est justement un géographe ! Sa passion pour la terre mexicaine et pour le paysage mexicain n'exprime-t-elle pas dans une certaine mesure la passion propre de l'écrivain lui-même ? La conscience et la pensée géographiques de Le Clézio influencent forcément la mise en mots du paysage.

1.1. Le paysage : la toponymie et la topographie

Le paysage se présente tout d'abord chez Le Clézio comme une expérience terrestre, qui se réalise surtout dans l'espace géographique. La passion des personnages lecléziens pour le mouvement, la marche et le transport justifie l'apparition récurrente des noms propres des lieux, qui représentent d'une façon implicite les repères du paysage. « Lorsque j'écris la rue, il faut que je sache de quelle rue il s'agit »,[1] l'écrivain l'avoue ainsi. Ainsi, le paysage se projette sur une réalité. A l'espace géographique il faut ajouter aussi les temps historiques, précis et réels aussi. Dans ce cas, la création de Le Clézio n'est jamais indifférente à la condition humaine et aux problèmes sociaux de nos jours.

On a déjà parlé du rôle important que la toponymie et la topographie jouent dans la création de Maurice. Un tel intérêt existe en effet dès le début de la création leclézienne. Les noms des villes comme Nice, Marseille et Paris résonnent dans les noms des pays étrangers comme Maroc, Onitsha et Maurice ; aux noms des rues et des quartiers urbains, répondent les noms des ports, des fleuves et des montagnes, qui deviennent les litanies des paysages lointains et mystérieux.

[1] *J.M.G. Le Clézio*, Propos recueillis par Jean-Louis de Rambures, *Le Monde des livres*, 5 novembre, 1970.

La présence des noms suffit à évoquer les paysages et à constituer un dialogue entre la littérature et la géographie.

Il y a surtout les noms des rues dans les œuvres lecléziennes, qui se lient à la fois à la géographie et à l'histoire d'une ville réelle. « Dans un roman, le nom d'une rue, eût-il un modèle référentiel, reste un signe linguistique lesté de connotations qui peuvent apporter une surdétermination au récit. »[1] Le Clézio n'hésite jamais à montrer le pouvoir magique des noms propres des lieux dans ses œuvres. « Rangés en constellations qui hiérarchisent et ordonnent sémantiquement la surface de la ville, opérateurs de rangements chronologiques et de légitimations historiques, ces mots perdent peu à peu leur valeur gravée […] »[2]. Les noms « creusent des réserves de significations cachées et familières », ils « font sens », ils « impulsent des mouvements, à la façon de vocations et d'appels qui tournent ou détournent l'itinéraire en lui donnant des sens (ou directions) jusque-là imprévisibles »[3]. Chez Le Clézio, les noms propres du lieu configurent le paysage d'une ville et d'un pays, tout en enchaînant la géographie et l'histoire, le réel et l'imaginaire. Comme on en a parlé, ces noms disposent d'une évocation poétique. On lit dans *Le Procès-verbal* « la rue Smollett, la Rue Neuve ou la Descente Crotti » (PV 215), qui sont trois rues réelles du vieux Nice. Dans *Terra Amata* et *Étoile errante*, l'auteur présente les rues de Nice : rues Gallinie, Papon, Lascaris, Cassini et Rude (TA 200), Ribotti, Marcaranni, Verdi, Alexandre Mari (EE 319). On lit aussi les noms des rues marseillaises dans *Désert*, et les rues parisiennes dans *La Quarantaine*, *Poisson d'or*, *Révolutions*. Tout cela présente une authenticité du référent géographique du récit, qui représente le paysage de la ville. L'évocation des noms joue toujours un rôle important dans la constitution du paysage leclézien. Les noms assurent une permanence dans le temps passé, ils donnent libre champ à l'imaginaire. Les personnages lecléziens, comme Proust, préfèrent définir l'essence d'une ville à partir de la sonorité « éclatante ou sombre » de son nom et des souvenirs personnels ou livresques. « Ni complaisance anecdotique ni pure recherche mimétique, la dénomination des rues illustre en fait la densité de l'écriture leclézienne »[4]. Si les noms des rues « à la confluence de l'histoire et de la géographie humaine »[5] expriment la préoccupation de l'écrivain pour la condition moderne et pour la mémoire de l'homme, ils retiennent aussi l'image et le paysage des villes avec leur pouvoir évocateur.

Avec la toponymie, le paysage leclézien se présente comme réel. A travers les noms des lieux se montre peu à peu la topographie du pays, qui renforce l'effet réel du paysage. De prime abord,

[1] Marina Salles, *Le Clézio, «peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 23.
[2] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien I Arts de faire*, *op. cit.*, p. 157.
[3] *Ibid*., p. 156.
[4] Marina Salles, *Le Clézio, «peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 29.
[5] *Ibid*., p. 29.

on voit une ville méditerranéenne avec les collines et une mer intérieure, dont le paysage fait penser naturellement à la ville d'enfance de l'écrivain. On voit aussi les pays étrangers : la forme du désert marocain, celle de l'île mauricienne et celle du pays mexicain, elles correspondent forcément aux formes réelles de ces pays. La toponymie et la topographie situent le paysage littéral de Le Clézio dans un espace géographique, elles impliquent plus ou moins un portrait vraisemblable de son paysage. La frontière entre la fiction et la réalité est ainsi franchie. C'est ainsi que le paysage leclézien n'est jamais une mimésis du réel ni une fiction pure.

La première création leclézienne se lie étroitement au paysage urbain et moderne, à travers lequel l'écrivain dessine la forme des villes. Il y a tout d'abord la ville de Nice, pays natal de l'écrivain. Ambiguë et floue au début, la forme de cette ville devient peu à peu claire avec la toponymie et la topographie. Dans la première œuvre *Le Procès-verbal*, même si le narrateur n'indique jamais le nom de la ville où erre sans cesse Adam, on pourrait néanmoins deviner à travers le parcours d'Adam le visage de Nice. « De la mer à la colline, une topographie des plus circulaires se met en place, la ville est ceinte. »[1] Une telle topographie se rend naturellement à la ville de Nice. Elle se voit aussi dans d'autres récits tels que *Le Déluge*, *La Guerre*, *Les Géants* et *Terra Amata*, aussi dans l'essai *L'Extase matérielle*. La topographie permanente est enrichie et détaillée par les noms des rues et des quartiers. Sur cette étendue entre les collines et la mer se dévoile un paysage plutôt méditerranéen. Dans *L'Extase matérielle*, se répète toujours une telle topographie qui montre toujours un même paysage : « la mer plombée, sous le ciel blanc de lumière », « les collines sèches où l'incendie se propage vite », et la ville, « les bruits, les mouvements, le factice » (EM 62). Cette mer intérieure sous le ciel plein de lumières donne un paysage remarquable de la ville Nice, qui est aussi un paysage typique des œuvres lecléziennes. C'est la Méditerranée qui se trouve comme la première mer de Le Clézio et qui constitue le fond principal du premier paysage leclézien. Elle entoure la ville d'Adam, elle enveloppe la ville de Besson, elle hante la ville de la guerre et le paysage éternel de Chancelade. Il y a aussi des collines, qui correspondent à cette mer intérieure. Malgré la différence des récits, cette ville méditerranéenne reste presque la même et son paysage demeure toujours à la fois charmant et violent, attirant et terrible, pareil à la lumière de la Méditerranée. La solidarité de la topographie et da toponymie établit une ville presque archétypale de Le Clézio. Dans *Poisson d'or*, le narrateur décrit enfin d'une manière franche cette ville d'enfance : « Nice était bien comme je

[1] Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles. « Écrire une ville », *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n°1, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (coords.), « À propos de Nice », Paris, Complicités, 2008, p. 9.

l'imaginais. Une belle ville blanche, avec des coupoles et des bulbes, beaucoup de pigeons et des vieux, de grandes avenues bordées de platanes et encombrées d'auto jusque sur les trottoirs. […] c'était une ville pour rire, pour rêver, une ville pour se promener […] »(PO 192). Il y a surtout la Méditerranée : « la mer était toujours là, brillante au soleil, d'un bleu si violent »(PO 191). A la fin du récit *Étoile errante,* Esther revient aussi à Nice, une ville inconnue, bruyante, brillante, avec des rues des noms en *i*. Dans le roman autobiographique *Révolutions*, l'écrivain décrit aussi d'une façon explicite la forme et le portrait de Nice avec la mer, la plage, le jardin d'oliviers, les collines et les rues labyrinthiques, qui apparaissent depuis toujours comme des isotopes d'une ville mythique dans les œuvres lecléziennes. On dirait « une topographie intertextuelle »et « une géographie récurrente »[1], qui signifient à la fois un changement et une permanence. Près de Nice, il y a aussi Saint-Martin-Vésubie, arrière-pays de Nice, qui se lie plus souvent à des paysages doux et beaux dans les récits comme *Onitsha*, *Étoile errante* et *Ourania*. Le paysage urbain de Nice se répand et se métamorphose dans les œuvres lecléziennes. Nice pour Le Clézio, comme Nantes pour Julien Gracq, c'est « le milieu incubateur de son adolescence », ville à la fois visible et invisible ; Julien Gracq a raison de dire qu'écrire « la forme d'une ville » est moins en « faire le portrait » que rechercher « une image mentale », percevoir comment la ville dynamise l'imaginaire de l'écrivain et comment à son tour elle se trouve « remodelée selon le contour de (ses) rêveries intimes »[2]. Le Clézio ne cherche jamais à donner un portrait réel de la ville Nice, il constitue et reconstitue sans cesse l'image de cette ville selon ses rêveries, il lui prête chair et vie « selon la loi du désir plutôt que selon celle de l'objectivité »[3]. C'est pourquoi cette ville est à la fois cachée et exposée dans sa création ; l'anonymat de la ville s'efface peu à peu grâce à la toponymie et à la topographie, le paysage occulte devient peu à peu clair. La conscience géographique se montre aussi plus puissante.

A côté de Nice, il y a aussi d'autres villes françaises, surtout Marseille et Paris, villes toujours distinctes et nettes. L'écrivain ne les dissimule pas comme il couvre sa ville d'enfance. Marseille, ville très proche de la ville de Nice, se décrit dans *Désert* d'une manière très réaliste. L'itinéraire de la petite fille s'appuie réellement sur la toponymie et la topographie de cette ville et qu'il dessine la forme de cette ville et son paysage à la fois blanc et sombre. Les noms des lieux sont tellement abondants et ils ressemblent à des points et des lignes qui constituent enfin le portrait de la ville. Suivant Lalla, on traverse Marseille et on découvre son paysage ; de la ville nouvelle à la ville ancienne, on parcourt Rue du Panier, Rue du Boulequm, la montée des Accoules, Rue du Refuge, Rue des Moulins, Rue des Belles-écuelles, Rue de Montbrion... Le

[1] Marina Salles, *Le Clézio, «peintre de la vie moderne »*, *op. cit.,* p. 27.
[2] Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, *op. cit.,* p. 774.
[3] *Idem*.

paysage de Marseille est montré par ces noms étranges mais réels, qui constituent pour Lalla mais aussi pour les lecteurs un Marseille réaliste. Les noms des lieux : « La Major, La Tourette, Place de Lenche, Rue du Petit-Puits, Place Vivaux, Place Sadi-Carnot, La Tarasque, Impasse des Muettes, Rue du Cheval, Cours Belsunce » (DES 252), les noms des grands boulevards : la Canebière, le boulevard Dugommier, le boulevard d'Athènes, sont presque tous authentiques pour faire voir un paysage marseillais tel qu'il est. Tout cela établit une réalité et une historicité du paysage de la ville. Ou bien, le paysage est présenté implicitement à travers ces noms.

Dans *Poisson d'or*, les pas incessants de Laïa relient les repères signifiants des lieux parisiens pour dessiner ainsi la forme de la ville capitale et son paysage sombre, comble et désespérant. La gare d'Austerlitz, Cambronne, Bastille, Faidherbe-Chaligny, la Chaussée-d'Antin, l'Opéra, la Madeleine, Sébastopol, la Contrescarpe, Denfert-Rochereau, Saint-Jacques, Saint-Antoine, Saint-Paul, tous ces noms exacts chantent le paysage de la ville et dessinent son portrait. Ils sont les portes secrètes qui conduisent aux paysages plutôt réels.

Les noms des pays et des villes remplissent aussi *Le Livre des fuites*, ils contribuent à donner les paysages de la modernité. La différence des noms de ville, qui implique sans aucun doute la différence des pays et des espaces géographiques, contraste pourtant avec l'unification des paysages urbains. Ce paradoxe révèle la vérité de la modernité, soit la disparition de la diversité.

La passion pour la toponymie et la topographie continue dans la création de Le Clézio. Elle contribue aussi à constituer la forme des pays étrangers : pays sauvages et naturels. Dans l'histoire des hommes bleus du récit *Désert*, on voit bien le monde désert est géographiquement situé : du Maroc à la Mauritanie. Les hommes bleus marchent de Chinguetti jusqu'à Agadir. Venus de Smara, ville mythique dans la vallée rouge de la Saguiet el Hamra, ils traversent les mesas de Haua, le plateau de la Hamada, les monts d'Ouarkziz. Ils suivent la vallée du Draa, les montagnes du Taïssa, la palmeraie de Taïdalt, le fleuve Noun, le fleuve Souss, et ils arrivent à Taroudant. Ils repartent, franchissent l'oued Issene, Marrakech, l'oued Tadla, et ils atteignent enfin Tiznit et Agadir. A travers leurs pas incessants et les noms étranges des reliefs : vallées asséchées, ergs, désert, oued, villes mirages, plateaux montagneux, « c'est toute une vision du Maroc qui se donne à voir, tout un voyage qui se laisse peindre »[1]. Une certaine réalité géographique ne serait pas refusée à travers tous les noms propres, qui s'attachent au paysage géographique et réel du Maroc. Avec la variation de la toponymie et de la topographie, l'écrivain prête attention aux qualités géologiques, il utilise les mots spécifiques pour faire ressentir la qualité spéciale des paysages de ces lieux : les termes comme *schistes, granite, grès,*

[1] Corinne François, Désert *de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Bréal, 2000, p. 66.

craie tuffeau et *calcaire* relèvent de la géologie, ils mettent en évidence un portrait particulier de cet espace distant. Une telle présentation résonne avec l'historicité du récit propre. Cela fait ressortir l'atmosphère épique du récit. L'authenticité de la géographie s'enchaîne avec celle de l'histoire pour représenter une épopée du désert, qui fait retentir la résonnance entre le réel et le fictif, entre le présent et le passé.

Le trajet relie les noms de lieux et il trace en effet une carte géographique. La route sur la mer que suivent les navires *Zeta* et *Surabaya* se conforme aussi à une ligne géographique authentique. Les îles que *Zeta* passe, les ports et les pays que *Surabaya* passe, on pourrait les marquer sur les cartes. Ils présentent enfin un itinéraire précis comme celui d'un guide. Le navire *Zeta* part du Port Louis et emmène Alexis vers Rodrigues. On voit clairement l'itinéraire par le journal d'Alexis : Port Louis, l'île Agalega, l'île Mahé, l'île Frégate, Port Victoria, Saint-Brandon, et Rodrigues. Dans *Onitsha*, le navire *Surabaya* part de l'estuaire de la Gironde vers l'Afrique, il passe par Dakar, le cap des Palmes, Cavally, Grand Bassam, les Trois Pointes, Takoradi, Cape Coast, Accra, Keta, Lomé, Petit Popo, Cotonou, Lagos, Port Harcourt. Tous ces noms constituent ainsi un itinéraire vraisemblable. Chez Le Clézio comme chez Julien Gracq, l'itinéraire, « c'était un avenir clair et lisible qui pourtant restait battant, une ligne de vie toute pure et encore non frayée qu'il animait d'avance et faisait courir à son gré au travers des arborisations des chemins. »[1] L'itinéraire géographique et spatial est aussi historique et temporel, il concerne surtout un itinéraire spirituel pour les personnages, puisqu'au bout de cet itinéraire, ils vont se transformer corps et âme.

Philippe Hamon a indiqué que « les noms propres historiques ou géographiques […] assurent des points d'ancrage, rétablissent la performation de l'énoncé en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé »[2]. Le monde réel et le monde fictif se font écho. Il faut pourtant se demander si la redondance des noms reflète une recherche de la réalité et une recherche de l'exotisme chez l'écrivain. La réponse serait plutôt négative. Ce qui importe pour l'écrivain, ce n'est jamais une représentation mimétique ou réaliste, mais un attachement et une correspondance entre les noms des lieux et leurs paysages. Les mots ne sont jamais les signes arbitraires et vides pour l'écrivain, ils sont les choses elles-mêmes. Ce sont à juste titre ces noms avec leur sonorité spéciale qui configurent les paysages à apparaître. De ce point de vue, la toponymie et la topographie, qui proviennent bien sûr d'une pensée géographique, repose en fait sur une pensée linguistique, qui propose une union entre les mots et le monde. La magie des noms introduit le paysage et fabule l'écriture de Le Clézio. On voit que les noms des pays

[1] Julien Gracq, *La Presqu'île*, in *Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 425.
[2] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Poétique*, n°16, 1977, p. 137.

étrangers chez Le Clézio se montrent souvent dans la langue originale et qu'ils disposent souvent d'une sonorité extraordinaire pour nous amener à ces pays originels. L'écrivain « déteste » plutôt l'exotisme. « L'exotisme est un vice, parce que c'est une matière d'oublier le but véritable de toute recherche, la conscience. » (EM 140). Ce n'est jamais pour présenter un exotisme que l'écrivain retient les noms propres des lieux, mais pour faire ressortir peut-être une cohérence intime entre les mots et les choses, entre la langue et le monde où la langue est née. La spécialité et le secret de ces pays et de leurs paysages se dévoilent par ces mots sonores et bizarres. On ne peut jamais séparer la langue de sa terre. Le charme du paysage retentit à travers les mots étrangers. Dans ce sens, l'art des noms géographique s'associe davantage à la rêverie des mots qu'à la pensée logique. La toponymie et la topographie mettent en évidence une poétique de la langue plutôt qu'une poétique mimétique du monde.

1.2. Le paysage et la cartographie[1]

Pour Le Clézio, la toponymie et la topographie ne peuvent se séparer d'une cartographie. On a déjà parlé de la passion de l'écrivain pour les trajets géographiques, qui tracent secrètement des cartes. L'écrivain établit une correspondance entre l'écriture et la cartographie. Pour lui, écrire le monde, c'est en effet le cartographier. Dans l'essai *L'Extase matérielle*, il propose ainsi son objectif de l'écriture : « écrire pour dresser la carte, pour instituer. Ecrire pour faire le relevé topographique de ce morceau du monde, de cette ville, de ce quartier, de cette rue, […] » (EM 202) Ecrire le monde, ce n'est pas le copier ou photographier, mais le construire, le mettre en carte, ou bien le mettre en ordre. En lisant l'œuvre, on voit sur les pages « une série de plans, superposés, transparents » (EM 202) qui figurent l'espace et donnent son paysage. Une bonne écriture serait un bon plan. Ainsi dans une écriture totale, « les angles sont prêts, les lignes sont tracées. Les limites sont nettes, et les surfaces ainsi cernées sont remplies de hachures et de croix. Les couches, les strates. » (EM 202) A travers ces mots analogiques, on voit combien l'écrivain se passionne pour une cartographie-écriture. Ecrire, c'est cartographier dans le but de mettre en ordre le chaos du monde.

Cette attitude exprime l'abondance des cartes dans les œuvres de Le Clézio qui est à la fois un géographe et un astrologue. C'est la carte – considérée dans une certaine mesure comme un dessin – qui crée une correspondance entre l'imaginaire et le réel, entre les signes littéraux et les signes graphiques. La carte est capable de présenter à sa propre façon un portrait abstrait du paysage. Entre les points et les lignes, elle laisse un domaine étendu à imaginer et à rêver.

[1] Lola Bermudez, « L'habitude cartographie », in Elena Real et Dolores Jiménez (dir.), *J. M. G. Le Clézio: Actes du Colloque International*, *op. cit.*, pp. 39-44.

1.2.1. Le paysage et la carte de la terre

Pour Le Clézio, le monde et le paysage peuvent se réduire aux cartes. Il le déclare dans *L'Extase matérielle* : « Je voudrais bien faire la carte de tout ce qui m'entoure, comme cela » (EM 57-58), « les cadres et les géométries m'inspirent » (EM 59). C'est ainsi que l'écrivain modèle souvent son paysage à l'aide de l'opération réorganisatrice qu'est la cartographie. Dessiner la carte, « c'est intérioriser et posséder l'objet pour mieux le rêver, pour mieux l'habiter »[1]. Les personnages leclézians tendent à faire la carte de ce qu'ils voient avec leurs yeux. Cette tendance obsédante concerne en fait deux aspects différents du désir. Tout d'abord c'est le désir de « l'exactitude » (EM 54) et l'appropriation. Dessiner une carte ou un plan, c'est posséder une terre et fixer le monde : « la possession, le désir infini de tenir cette terre dans mes mains, d'acheter ces lopins, ces bouts de trottoir, ces arbres et ces rochers : l'habitude cartographique, honteuse, gênante, mais vraie. » (EM 61) La carte peut ainsi fixer le monde et le paysage pour l'écrivain. En particulier, dans les premières œuvres sur la ville, le monde semble souvent chaotique et troublant, le paysage apparaît tumultueux et désordonné. Pour connaître le monde et pour saisir son paysage, il faut recourir à une chose qui peut les fixer et les régulariser. C'est ainsi que la carte devient favorable pour les premiers personnages leclézians. La carte est « une spéculation sur l'ordre et l'harmonie du monde »[2]. Ce point de vue se rapproche aussi de celui de Julien Gracq, qui l'avoue à Jean Louis Tissier : « J'ai gardé une sorte de naïveté. La carte est vraiment un objet magique et en quelques décimètres carrés, on a tout un pays sous la main et sous les yeux. J'ai un peu le sentiment de possession du terrain ou d'une région par la carte »[3]. Les premiers personnages leclézians font la carte du monde pour le connaître. Avec la cartographie, leur vision devient plutôt géométrique, puisqu'ils tendent à séparer leur vue en des points, des angles, des lignes et des surfaces. Ainsi le monde leur apparaît ordonné.

Le premier homme Adam préfère regarder le monde et le paysage d'un point de vue géométrique. Le paysage à ses yeux tend facilement à devenir une distinction géométrique et même une carte avec les lignes, les angles, les volumes, les couleurs et les lumières. Les villes sont toujours « les mêmes plans » pour Adam. En élaborant mentalement sans cesse le schéma des villes, il pense que « le mieux était d'établir un graphique » de la ville (PV 264), « le cercle, c'était moins compliqué : il suffisait d'en faire la quadrature » […] et de le décomposer en polygone : à ce moment-là, il y avait des angles et on était sauvé » (PV 264). On est « sauvé » quand l'univers devient mathématique ; on ne s'y perd jamais, tout est « strié de droites,

[1] Anne-Marie Bonn, *La Rêverie terrienne et l'espace de la modernité*, *op. cit.*, p. 162.
[2] Christian Jacob, *La Description de la terre habitée (périégèse) de Denus d'Alexandrei*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 21.
[3] Jean-Louis Tissier, « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », *Espace géographique*, Tome 10 n°1, 1981. pp. 50-59.

tangentes, vecteurs, polygones, rectangles, trapèzes, de toutes sortes, et le réseau était parfaite », tout est réduit à « une projection, ou à un schéma » (PV 264), tout est en ordre et saisissable. C'est toujours le désir de connaître et de maîtriser qui stimule le désir de cartographier. Dans la petite chambre de l'asile, Adam imagine qu'il voyage, avec « dessiné sur une feuille de papier, un polygone d'environ 100 côtés » (PV 264). Il devient même un « messie-géomètre arpenteur » (PV 265). Il part partout dans le monde et il voit des terres « couvertes de millions d'angles pullulant comme vermine, de millions de carrés fatals comme des signes de mort, de droites crevant le ciel au bout de l'horizon avec des gestes d'éclair » (PV 265). Devenant des cartes, le paysage terrestre se présente en ordre. Adam a besoin d' « un bon plan » (PV 265), au lieu d'une bonne foi, pour avoir « une confiance totale dans la Géométrie Plane » (PV 265). A travers ce désir avide de cartographier le monde et le paysage, on voit bien le désir de mettre de l'ordre dans le monde et aussi dans la pensée. La carte devient pour Adam une présentation, une légitimation et une vérification du monde et du paysage.

Dans *La Guerre*, les villes se trouvent aussi comme des plans pour Bea. On a déjà parlé d'une géométrisation du premier paysage urbain, qui est liée étroitement au chaos moderne. « Les choses sont séparées les unes des autres » (GU 83), ce sont les fils qui relient les rues, les magasins, les plages sur la carte. Ainsi, Bea ressent qu' « il y a un plan de la guerre qui est tracé quelque part » (GU 83), qu' « il y a sûrement un schéma » (GU 83). Sur ce plan, sur ce schéma, on pourrait voir ainsi « la forme d'une ville gigantesque », avec « des rues et des boulevards, des ponts, des immeubles, des lignes de chemin de fer » (GU 83). A l'époque moderne, toutes les villes pourraient être réduites aux cartes similaires, avec « des avenues longues » à Mexico, « des tranchées pleines de boue et d'ordures » à Tegucigalpa, « des ruelles défoncées par les obus » à Vientiane, « des esplanades de ciment désertes » à Los Angeles, « des souterrains » à Paris, « des quais » à Dakar, « des murs de brique » à Khabarovsk (GU 83). « Il y aura aussi la forme des déserts de sable rose, la forme des fronts des montagnes. » (GU 84) La planification des villes modernes ne correspond-elle pas dans une grande mesure à cette vision géométrique du cartographe, qui implique à l'inverse la régularité et la répétition monotones et froides des paysages urbains ? Ce qui est plus important, c'est que, avec ces cartes de ville dans le monde guerrier, « on ne peut pas se perdre » (GU 84). Ainsi la carte pour Bea comme pour Adam sert à saisir le monde.

Le personnage Hogan en fuite a toujours besoin des cartes, avec lesquelles il peut « dévorer les paysages » (LF 86). Il le déclare ainsi : « je voudrais des cartes, beaucoup de cartes » (LF 87). Avoir la carte, c'est avoir le monde. En lisant les noms sur la carte, on possède la terre. Hogan devant les cartes les regarde et les pénètre :

> Je les étale et je lis les noms de villes et des villages, les lignes des routes, les numéros des méridiens. […] je lis tous les points, toutes les croix, les contours des côtes. Caps, îlots, sierras, plaines d'alluvions, déserts, forêts subtropicales, calottes glaciaires, névés, toundras. Je regarde tous les pays qui sont à moi, tous les fleuves qui coulent pour moi. Je regarde ce masque peint qui est le visage de ma terre. Je prends possession, comme du haut d'une tour. Je suis partout chez moi. Mes territoires, je les dévore, je les mâche longuement, […] par la bouche, par les mains, […] par les pieds, par les yeux, […] par tous les trous aventureux, je prends possession. […] j'avale des tonnes de terre, et tout ce qu'elle porte glisse en moi. (LF 87)

Lire les noms des lieux et voir les signes graphiques, c'est entrevoir les pays et les paysages différents, et enfin la terre devient « ma terre », elle m'appartient. Le personnage compare la carte au masque du visage de la terre. Cela fait voir l'intimité entre la carte et la forme de la terre et son paysage. La lecture de la carte devient finalement une action totale du corps. Lire, c'est marcher, toucher, et se plonger. C'est la magie de la carte, qui amène le personnage *dans* le paysage. Dans ce soliloque, on voit combien le personnage est hanté par un désir d'appropriation. Le sujet tonique « je », la récurrence du mot « moi », la série des verbes qui expriment une possession et une intégration donnent une impression extraordinaire qui est stimulée par la carte.

Le désir de possession par la carte devient néanmoins de plus en plus faible avec l'évolution de la création leclézienne. La carte dessine le portrait d'un lieu et elle annonce d'une façon implicite le paysage de ce lieu. Autrement dit, la carte donne une identité au lieu. Sans la carte, le lieu ne serait jamais *ce* lieu. Tous les points, toutes les lignes et toutes les courbes sur la carte se présentent comme les symboles des lieux et des paysages. La carte ne vise pas à posséder la terre et le paysage mais à leur donner une existence réelle. Ainsi, elle renforce l'essence et la qualité du paysage propre. L'écrivain retourné à l'île de Rodrigues, voyant « la beauté de ce paysage simple et pur : lignes des collines pelées, lignes de la mer, blocs de lave émergeant de la terre sèche, chemin des ruisseaux sans eau »(VR 43), pense aux plans dessinés par son grand-père. Il s'interroge sur la nécessité de ces plans et sur leur signification par rapport à ce paysage :

> […] sans ces tracés de lignes, mesures d'angles, repérages, axes est-ouest, calculs méticuleux des points, est-ce que cette terre aurait existé, est-ce qu'elle aurait eu une signification, est-ce qu'elle aurait pris forme sous ses yeux, je veux dire, non plus comme n'importe quel point indifférencié de la planète, mais comme cette « Anse aux Anglais » choisie par le *Privateer* pour y cacher son or et ses diamants, c'est-à-dire l'un des lieux les plus puissants et les plus secrets du monde ? (VR 44)

La carte et le plan font ressortir un lieu, qui serait tout distinct d'un autre lieu. Avec la carte du grand-père, l'Anse aux Anglais a une signification et son paysage devient aussi significatif. C'est comme si on faisait les lieux propres quand on fait la carte de ces lieux. En dessinant les points, les angles et les lignes sur la carte, on fouille, perce et défait la terre propre pour dévoiler

son secret, sa valeur et son existence. La carte et le plan font naître un lieu propre, ainsi « chaque parcelle de ce paysage devient un symbole » (VR 44). C'est la carte et le plan qui symbolisent le paysage, qui donnent une existence spéciale et identique au paysage, comme ce que « faisaient les premiers hommes, lorsqu'ils donnaient leurs noms aux endroits de la terre, montagnes, rivières, marécages, forêts, plaines d'herbes ou de cailloux, pour les créer en même temps qu'ils les nommaient » (VR 44). Dessiner une carte, c'est nommer, nommer les lieux, nommer les paysages, nommer les existences obscures, ainsi sont produits les symboles significatifs. La carte rend le sens au lieu et au paysage. Dans ce cas, ce n'est plus le paysage qui décide la carte mais c'est la carte qui décide le paysage. Tous les points sur les plans du grand-père, le « marécage où marne la mer », le « comble du Commandeur » en forme de M, l'ouverture du ravin, les deux pierres poinçonnés, le point O, déterminent le paysage de Rodrigues, lui donnent son sens et son histoire. La carte fait découvrir la beauté du monde, elle retient l'histoire d'un lieu et en présente la genèse. Les noms donnés à chaque parcelle du paysage de ce lieu comme la première reconnaissance du lieu en font le nôtre et lui donnent un sens. La carte est une chose émouvante et belle, qui dévoile la « raison », la « logique » et la « vérité » d'un lieu (VR 70). Une nouvelle signification est conférée à la carte. Elle n'est plus dans le but de posséder. Tout en perfectionnant la carte et le plan, on arrive à trouver « l'harmonie du monde » (VR 70). Cette « harmonie » n'est-elle pas le noyau de la pensée leclézienne ? Ce changement de vision de la carte a un rapport avec l'évolution du paysage leclézien. Si le chaos du paysage détermine le désir de planifier la ville, l'harmonie du paysage naturel décide en effet d'une aspiration à une union du monde.

Les cartes géographiques disposent d'une fonction évocatrice. Elles constituent les paratextes importants dans la création de l'écrivain. Il y a les cartes présentées par les mots, soit l'itinéraire constitué par la toponymie. Il y a aussi les cartes au sens propre, qui sont établies sur une réalité géographique et qui résonnent avec le récit fictif. Certes, la carte est plus ou moins abstraite, elle ne présente pas directement le paysage. Les noms, les lignes, les angles et les configurations des terrains sur la carte sont capables de faire apparaître les paysages. Rêveur des mots, Le Clézio est aussi un rêveur de la carte. Avec les signes de toutes sortes, la carte peut faire apparaître la forme de la terre et du monde. Il faut *savoir lire* la carte comme prononcer les mots magiques.

Il y a des cartes qui sont dessinées par des noms. Les cinq cartes[1] (174-178) dans le récit *Voyages de l'autre côté* sont constituées par des noms français ou étrangers, ou même des noms

[1] Voir les cartes dans les annexes, C 1, C 2, C 3.

inconnus. Les noms forment les lignes et les confins. Ce ne sont pas de vraies cartes géographiques. En apparence, elles portent les formes ressemblant beaucoup aux continents du monde. On cherche pourtant en vain les significations des noms sur les cartes ou leur correspondance avec les lieux. Mais si on se réfère au texte qui enveloppe ces cartes, on peut comprendre mieux leur existence. Le récit avant ces cartes décrit ce que Naja Naja et ses amis, qui deviennent des oiseaux voyageant dans le monde entier, voient du ciel. Le récit après ces cartes décrit ce qu'ils voient quand ils voyagent partout comme le vent. Tous les deux consistent ainsi en un voyage céleste qui donne une vue panoramique de la terre. Ces cartes sous les formes des continents et avec les noms tellement variables et arbitraires impliquent ainsi une vue dominante du monde, elles configurent d'une façon obscure et intéressante les voyages de Naja Naja et sa vue du ciel. Ce qui est important, ce n'est pas une référence authentique mais une évocation de l'imagination. Quand on lit ou voit ces cartes, il nous semble voler dans le ciel comme Naja Naja et tout le paysage terrestre se transforme en des signes de la carte. L'expérience de lire se confond avec l'expérience de voir en volant. La carte et le mot, le dessin et le récit, ils résonnent l'un avec l'autre.

La carte est «une icône de la représentation macroscopique de l'espace »[1]. Si les cartes dans *Voyages de l'autre côté* semblent un peu naïves et amusantes, il existe de vraies cartes géographiques qui dessinent la réalité. L'authenticité de ces cartes a un intérêt significatif. Ces cartes concrétisent l'espace du récit, elles localisent et matérialisent les paysages décrits par les mots. La carte peut évoquer le paysage avant qu'on le voie. « C'est grâce aux cartes que l'esprit voyage. » (GN 23) Avant d'arriver au pays du désert, Le Clézio et sa femme Jemia contemplent la carte du désert :

> Nous scrutions chaque détail, nous lisions chaque nom, nous suivions le tracé en pointillé des rivières qui s'enlisent dans le sable, nous repérions les diverses sortes de puits, permanents ou temporaires, *bir* profond ou *hassi* à fleur de terre et saumâtre, nous essayions d'évaluer les courbes de niveau, de deviner les passages qu'empruntaient les hommes et les troupeaux […] et tous ces noms, comme une musique, comme une poésie : la Hamada du Draa, le Gaa, l'Imrikli, l'oued Noun, le Jbel Tiris, Smara, Zemmour el Akhal, le Jbel Ouarkziz. Ces noms étaient magiques. (GN 23)

Les traces sur la carte dessinent le portrait de la terre et un paysage tout simple. Les lignes et les points, les courbes et les niveaux, et surtout les noms, chaque détail des paysages se voit sur eux. Un rêveur est capable de voir le monde qui se cache derrière ces signes. La carte n'est plus un papier mortel qui rassemble des signes abstraits, elle fait voir le monde réel et son paysage. Il faut reconnaître que cette magie de la carte s'appuie dans une grande mesure le savoir de lire et de regarder.

[1] Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction*, espace, Paris, Minuit, 2004, p. 100.

Le Clézio a appris dès son enfance à découvrir les paysages secrets et attirants sur la carte simple. Son grand-père laisse derrière lui tellement de plans, de cartes et de schémas sur l'île de Rodrigues, à travers lesquels l'écrivain arrive à percevoir et à imaginer tout le paysage minéral de cette île mystérieuse. Son père dessine lui-aussi des cartes des pays africains, qui s'attachent aux paysages de cette terre. Toutes ces cartes sont géographiquement réelles et vraisemblables. Elles représentent la véritable forme de ces pays. On voit une carte simple et « réaliste » même[1] au début du récit autobiographique *L'Africain*. Ce n'est pas une carte simple, mais une carte très vivante qui note minutieusement les détails du paysage africain :

> Les précisions indiquées sur la carte donnent la vraie dimension de ce pays, la raison pour laquelle il l'aime : les passages à gué, les rivières profondes ou tumultueuses, les côtes à gravir, les lacets du chemin, les descentes au fond des vallées qu'on ne peut faire à cheval, les falaises infranchissable. Sur les cartes qu'il dessine, les noms forment une litanie, ils parlent de marche sous le soleil, à travers les plaines d'herbes, ou l'escalade laborieuse des montagnes au milieu des nuages. (AFR 81)

La carte dessinée par le père de l'écrivain garde les marques et les traces des collines, des forêts, des herbages, même des gens de la terre africaine. Sur cette carte, « l'espace géographique est une trame de signes à interpréter ; l'image du monde est une encyclopédie sémiotique ouverte à la méditation »[2]. C'est ainsi que l'écrivain pourrait ressentir ce qu'éprouvait le père et voir ce que le père voyait. Les signes les plus petits et les noms magiques condensent les paysages les plus grands. La carte n'est pas un objet neutre, ni indifférent ni morne, c'est un livre qui demande une rêverie enfantine et une lecture très imaginative.

En privilégiant les noms, la carte débouche sur une réduction du monde ou sur une image conçue du monde. Elle devient en quelque sorte un *dessin*. On voit des cartes différentes dans les récits *La Quarantaine* et *Ourania*. Avant le commencement de la narration de *La Quarantaine*, l'écrivain montre tout au début une carte de « Flat Island »[3]. C'est vraiment une carte géographique, où on peut distinguer tous les lieux évoqués dans le récit. La carte présente la forme des îles, avec laquelle on peut aussi tracer le parcours de Léon le Disparu. Avec cette carte, tous les lieux et tous les paysages décrits dans le récit deviennent à vrai dire visibles, concrets et même réels. On n'est plus devant une carte, mais devant toutes les îles avec la mer immense, le ciel étendu, les plantes sauvages et les oiseaux cruels. La carte pour Le Clézio comme pour Julien Gracq n'est pas abstraite, ni morte, ni muette ; tout au contraire, elle parle toujours, elle parle des lieux, elle représente le visage des lieux, elle amène le regardant vers le paysage. Il nous faut penser aux cartes de la mer des Syrtes, pour lesquelles le protagoniste gracquien Aldo se passionne tellement et devant lesquelles il médite souvent, de sorte qu'il

[1] Voir la carte dans les annexes, C 4.
[2] Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction*, espace, *op. cit.*, p. 98.
[3] Voir la carte dans les annexes, C 5.

dépasse les lignes des cartes pour atteindre le vrai paysage de la mer des Syrtes :

> Sur la table s'étalaient les cartes de la mer des Syrtes. Je m'asseyais, toujours un peu troublé par cette estrade qui semblait appeler un auditoire, mais bien tôt enchaîné à comme par un charme. Devant moi s'étendaient en nappe blanche les terres stériles des Syrtes, piquées des mouchetures de leurs rares fermes isolées, bordées de la délicate guipure des flèches des lagunes. Parallèlement à la côte courait à quelque distance, sur la mer, une ligne pointillée noire : la limite de la zone des patrouilles. Plus loin encore, une ligne continue d'un rouge vif ; […] Un bruissement léger semblait s'élever de cette carte, peupler la chambre close et son silence d'embuscade […] [1]

Les cartes plongent Aldo dans une rêverie du paysage ou dans un paysage de la rêverie. Elles présentent non seulement pour lui le portrait de la terre des Syrtes, mais aussi lui racontent son histoire. Sur elles s'inscrivent à la fois le visage et la mémoire de la terre. Ainsi, la carte est à la fois géographique et historique, réelle et imaginaire. La contemplation et l'imagination apporte à Aldo des paysages immenses et désertiques des Syrtes. Le charme des cartes, Aldo y est toujours sensible ; il peut entendre les paroles des cartes et voir dans le vide blanc la forme du pays propre. La carte est « mémorielle, *in absentia*, subordonnée à la figure du guide »[2]. La carte n'est plus un objet statique, sans vie ; elle est capable de conduire le personnage vers la terre réelle du pays.

Ce charme des cartes existe toujours dans les œuvres lecléziennes. Il devient d'autant plus violent qu'il se réfère à une géographie scientifique. On voit aussi une carte de la vallée Tepalcatepec[3] à la fin du récit d'*Ourania*. C'est aussi une carte réelle, puisqu'elle correspond à la situation géographique de ce pays. Sur la carte on perçoit les indices des rivières et des volcans de la terre mexicaine, tout en suivant l'itinéraire signé du Paricutin à la vallée du Tepalcatepec. Tous les signes sur la carte s'associent à la réalité géographique de ce pays, ils donnent ainsi une couleur réaliste de la création littéraire. De plus, il y a une carte du village Campos[4], sur laquelle on voit bien des lieux importants de cette utopie : les champs, le Mont Chauve, Etables, Bois, Serre, Observatoire, Jardin, Eglise en ruine, Huttes, Ruisseau à sec. Les noms et les signes des cartes nous rappellent sans cesse le paysage décrit dans le récit, ils concrétisent visiblement la description de la terre volcanique et les trajets des personnages. On peut préciser et fixer ce que voit Daniel et ce que raconte Raphaël par ces cartes. Dans ce sens, ces cartes, comme la carte de *La Quarantaine*, offrent un support significatif au récit, en renforçant une réalité géographique et une authenticité historique. Une fois de plus, l'historicité du récit est mise en relief par la carte. Cela souligne le souci de l'écrivain pour la condition

[1] Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 577.
[2] Isabelle Roussel-Gillet, « Les cartes du ciel à l'œuvre chez Le Clézio », in *Textimage* (Revue en ligne), n°2, http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/roussel1.htm
[3] Voir la carte dans les annexes, C 6.
[4] Voir la carte dans les annexes, C 7.

humaine de son époque. Sa création est nourrie dans une grande mesure par la situation réelle de l'homme.

Pour Le Clézio comme pour Julien Gracq, « le paysage et la carte sont deux images de la réalité romanesque qui renvoient l'une à l'autre dans une construction en abyme : la carte informe sur le paysage et inversement »[1]. La contemplation des cartes peut déclencher des rêveries, qui conduisent le contemplateur vers les paysages magnifiques. On découvre aussi cette technique analogique dans l'œuvre *Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad : un des écrivains préférés de Le Clézio. Ce statut de la carte, comme un médium privilégié entre le paysage et l'observateur, s'attache bien à une pensée géographique. Dans un entretien avec Jérôme Garcin, Le Clézio avoue sa passion pour la géographie, surtout pour les cartes : « J'ai toujours ressenti, en effet, une forte attirance pour la géographie, plus particulièrement pour les atlas et les cartes. »[2] La carte se lie étroitement aux thèmes récurrents chez Le Clézio : le voyage, la recherche, l'errance… Dans ce sens, l'existence de la carte est inhérente à la pensée créative de l'écrivain. Bruno Tristmans a raison de dire que la carte leclézienne assume en fait des fonctions de la narration : la première fonction de « réassurance face au chaos, à l'indifférencié que génèrent fusion ou osmose », et la seconde fonction de « réparation dans sa capacité à engendrer des fables »[3]. Ce dont on a parlé plus haut pourrait ainsi conduire à ces deux fonctions : posséder le monde et affabuler le monde.

1.2.2. Le paysage céleste et la carte du ciel

Quand on parle des cartes leclézienne, il ne faut jamais négliger la carte céleste et la carte des étoiles, qui hante Le Clézio tout en remplissant ses œuvres. La passion pour l'astrologie nourrit sans cesse l'écrivain. On peut la trouver dès sa première œuvre. Le géographe-écrivain est aussi un astrologue-écrivain.

Le paysage du ciel étoilé est décrit dans *Le Déluge*, *Le Livre des fuites*, *Voyages de l'autre côté*, *Désert*, *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine*, *Ourania*... Ce paysage apparaît souvent avec les cartes de constellations, dessinées avec les signes littéraux ou avec les indices astrologiques, qu'on voit dans *Voyages de l'autre côté* (174-178 ; 211), dans *Ourania* (295), aussi dans l'essai *Mydriase* (45-46)[4]. Ces cartes « embrayeuses de rêve ou de poésie »[5] résonnent avec le paysage céleste décrit en mots, pour nous inviter à voyager dans l'espace imaginaire. Différente de la carte de la terre, la carte des étoiles et du ciel s'approche plus du tableau et du dessin, elle se

[1] Jean-Louis Tissier, « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », *op. cit.*, pp. 50-59.
[2] Jérôme Garcin, entretien avec J.M.G. Le Clézio, « Voyage en utopie », *Le Nouvel Observateur*, le 2 février 2006, p. 86.
[3] Bruno Tristmans, « Rêves de cartes », *Poétique*, n°82, avril 1990, pp. 165-177.
[4] Voir la carte dans les annexes C 1, C 2, C 3 (VAC 174-178), C 8 (VAC 211), C 9 (OU 295), C 10, C 11 (MYD 45-46).
[5] Isabelle Roussel-Gillet, « Les cartes du ciel à l'œuvre chez Le Clézio », *op. cit.*
http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/roussel1.htm

présente comme une icône. Contrastant avec les mots, ces cartes expriment d'une façon directe la vue du ciel.

« […] le ciel étoilé nous est donné non pas pour connaître, mais pour rêver. Il est une invitation aux rêves constellants, à la construction facile et éphémère des mille figures de nos désirs ; les étoiles « fixes » ont pour mission de fixer quelques rêves, de communiquer quelques rêves, de retrouver quelques rêves. »[1] Pour Le Clézio, le paysage des étoiles signifie justement ces mots de Gaston Bachelard. Les étoiles sont les figures des désirs humains, tandis que les noms des constellations mettent « une sonorité dans un paysage nocturne »[2]. En fait, quand on observe le ciel, n'est-ce pas qu'on observe une carte immense qui s'étale vers l'infini ? La lumière douce et brillante des étoiles se transforme ainsi en signes sur la carte : signes de lettres, d'icônes et d'emblèmes, qui suscitent la rêverie. Le lecteur devant la carte est comme le personnage devant le ciel étoilé. Les petits signes sur la carte ressemblent aux étoiles, tandis que les noms propres des étoiles avec leur sonorité stimulent davantage le charme du paysage céleste. L'écrivain essaie d'introduire le ciel tel qu'il est par la carte, pour qu'il conduise les lecteurs à la contemplation et à la méditation. Voir et lire se mêlent ainsi. Les noms et les signes se résonnent, les mots et la carte se correspondent.

Il vaut mieux ainsi lire le paysage des étoiles chez Le Clézio tout en contemplant la carte céleste à côté, dessinée par l'écrivain. En lisant en contemplant, le ciel étoilé devient très magique et vivant ! Dans *Voyages de l'autre côté*, la description du paysage des étoiles se dévoile sur la page gauche, tandis que le plan du ciel couvre la page droite[3] (VAC 210-211). Le plan motive ce que regarde Naja Naja : au début, les petites pointes de lumière blanche, puis un ciel constellé. Le plan intègre les pointes et les constellations et il fait vivre sur le papier le ciel étoilé, vu par Naja Naja. Avec cela, nous, les lecteurs, voyageons aussi avec la fille magique dans le ciel nocturne et à travers tout le paysage fabuleux des étoiles. Le ciel devient une carte pour la fille magique, alors que la carte nous devient le vrai ciel. C'est cela qui est merveilleux. La liste des noms des étoiles décrits correspond aux constellations sur le plan. Ce qui retient dans l'image cartographique, ce n'est pas les repères définitifs, mais une puissance d'évoquer l'imaginaire et la fable. En regardant la carte, on n'a pas besoin d'avoir recours à des concepts, on rêve et on imagine pour entrer dans le ciel tout de suite. Ce que voit Naja Naja, on peut le voit en contemplant la carte. Ainsi la carte céleste pour l'écrivain consiste-t-elle moins à posséder le ciel qu'à engendrer l'imaginaire du paysage céleste.

Cette évocation poétique de la carte céleste est ressentie aussi par Alexis, chercheur d'or. La

[1] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], *op.cit.*, p. 228.
[2] *Ibid*., p. 230.
[3] Voir la carte dans les annexes, C 8.

description du ciel étoilé est très récurrente dans ce récit : à l'Enfoncement du Boucan, sur le navire *Zeta*, au milieu de la vallée de Rodrigues, même sur le champ de la guerre... Le paysage d'étoiles participe dans une certaine mesure au destin du protagoniste. C'est la carte qui montre à Alexis le mythe et la beauté du ciel. La carte des constellations dans le bureau de son père portent les noms des étoiles et des figures du ciel. Ces noms se rapportent à l'inverse aux paysages réels des constellations. Ainsi en lisant le nom *Argo*, Alexis voit un navire d'étoiles, qui est dessiné par l'écrivain sur la page. La carte des étoiles inspire le rêve d'Alexis, elle lui offre la porte vers ce rêve. À Rodrigues, en percevant le ciel étoilé, il arrive à décrypter les plans laissés par le Corsaire et le secret du trésor.

Pour Le Clézio, la carte du ciel correspond à la carte terrestre et elle exprime le destin des hommes sur la terre. Cet accord entre le ciel et la terre, découvert par Alexis se présente aussi dans *Désert* et *Ourania*. Il dévoile aussi la pensée mythique et cosmique de l'écrivain. Le plan du passage des Pléiades au zénith[1] à la fin d'*Ourania* joue un tel rôle. Ce plan montre le passage des Pléiades : « chaque année, au mois de décembre, nous restons éveillés une partie de la nuit pour les voir passer au zénith et redescendre vers l'ouest. » (OU 156) Les habitants de Campos sont les enfants des étoiles, ils portent les noms des étoiles et ils suivent le parcours des étoiles. Pour eux, la « seule certitude est dans le ciel et non pas sur la terre » (OU 204) Les Pléiades, sept étoiles de la Poussière, sont les étoiles les plus importantes. Ce plan du passage des Pléiades correspond au dessin d'étoiles tatoué sur le poignet de Raphaël. Connaître le ciel, c'est se connaître ; dessiner le ciel, c'est dessiner le destin des hommes. Trop regardés, les dessins des étoiles pourraient se marquer sur les corps et les visages, ils ne vont jamais s'effacer, puisque c'est le destin qui s'y inscrit. Jadi dit ainsi à Daniel : « notre seule certitude est dans ces grandes feuilles de papier d'agave sur lesquelles j'ai fait dessiner, nuit après nuit, la carte du ciel, notre unique patrie. » (OU 204) Le passage des étoiles indique la route des hommes sur la terre. Le ciel dans la nuit claire peut guider les habitants de Campos vers la nouvelle terre. Sur ce plan du passage des Pléiades, on peut deviner le parcours des habitants de Campos, leur destin et leur futur. Comme la carte des étoiles dévoile le secret de l'or à Alexis, le plan du ciel fait découvrir aussi la route de la vie pour les habitants de Campos. Le plan du ciel et la carte de la terre dialoguent et s'influencent. Il faut ainsi s'enraciner sur la terre tout en regardant le ciel. L'homme est un être entre la terre et le ciel. On ne peut pas connaître le ciel sans connaître la terre : « le ciel est une récompense pour celui qui donne ses forces à la terre, non seulement à la terre, mais à toutes les créatures. » (OU 158) Celui qui s'enracine plus profondément sur la

[1] Voir la carte dans les annexes, C 9.

terre, s'envole plus haut dans le ciel et s'approche plus près des étoiles. C'est ce qu'Alexis comprend à la fin de sa recherche à Rodrigues. Au début, il sent que toute sa quête est « dans les contrées du ciel et non pas sur la terre réelle » (CO 59). Avec cette pensée, il tombe dans une fièvre aveuglante. Il faut attendre la reconnaissance de la vraie terre de la vallée, des collines, des pierres, des rivières, pour qu'il arrive enfin à comprendre le secret de l'or. En contemplant le ciel, il comprend enfin la terre. Il reconnaît l'accord entre la carte du ciel et celle de la terre : « la configuration de l'Anse aux Anglais est celle de l'univers » (CO 298). Le plan de la vallée correspond aux dessins de la voûte céleste. Les repères du ciel résonnent avec les repères sur la terre. « Ces étoiles sont vivantes, éternelles, et la terre au-dessous suit leur dessin » (CO 298) Le trésor est dans le firmament ! Comme ce que dit Jadi dans *Ourania*, Alexis sent aussi sur sa peau le dessin des étoiles, et il les recopie dans la terre et dans le sable du ravin. La carte de la terre et celle du ciel, c'est une même carte. Le paysage terrestre fait écho au paysage céleste. Le destin de l'homme s'inscrit dans le monde. Le navire *Argo* glisse sur le ciel tandis que c'est le navire *Zeta* qui est sur la terre. De A à Z, du début à la fin, du ciel à la terre, c'est un cercle et une boucle. On dirait de nouveau une harmonie entre le ciel et la terre, une osmose entre l'homme et le cosmos.

A partir de la toponymie et de la topographie leclézziennes, on découvre une pensée géographique de Le Clézio, qui attache la fiction à une réalité. D'où on voit une résonance entre la littérature et le monde. La passion pour les noms des lieux se lie à la passion pour la carte et pour la cartographie, qui renforce l'impression géographique du paysage leclézien. Mais en même temps, les cartes dessinées ne sont-elles pas des dessins ? Avant d'être géographiques elles sont tout d'abord graphiques. Auprès de ces cartes, il existe vraiment des dessins chez Le Clézio qui dialoguent avec les mots, tandis que le paysage dessiné illustre le paysage littéral. Il faut ainsi pénétrer ce rapport entre les mots et les dessins qui convergent vers un même paysage. Deux moyens d'art, deux façons de présenter et de représenter le paysage : d'où on peut apercevoir peut-être une pensée interactive entre les arts : une poétique inter-artistique et inter-sémiotique du paysage leclézien.

2. Le paysage : l'effet tableau et le dessin

Dans une certaine mesure, l'invasion de la description dans le texte littéraire semble parallèle à celle du paysage dans la peinture. La description et le paysage se lient naturellement. Décrire, c'est peindre. En ce sens, la description du paysage fait penser facilement à la peinture. Minane

Dalam a déjà analysé la relation entre la description et la peinture du point de vue intertextuel[1]. D'après elle, « la description est par excellence le lieu d'embrayage intersémiotique entre le texte linguistique et tout autre texte appartenant à des systèmes figuratifs. »[2] Elle a parlé surtout d'une « verbalisation de l'œuvre d'art figurative »[3], soit une *ekphrasis*, dans la description leclézienne. Elle a parlé aussi des « allusions directes à la peinture »[4] dans la description leclézienne, qui ont pour fonctions de donner à voir et de rendre un effet de réel. Pourtant, Minane Dalam n'a pas pris la description du paysage comme une entité isolée et spéciale à travers ses études. Ici, on se concentre sur la transmission entre le paysage décrit et le paysage dessiné dans les œuvres lecléziennes, tout en approfondissant la relation *trans*-textuelle entre les mots et l'image.

L'écriture leclézienne est polysémique. L'écrivain a recours non seulement aux mots mais aussi aux images visuelles pour *donner à voir*. Il invite les lecteurs à voir dans les mots et à lire dans les images dessinées – c'est le cas de la carte dont on a parlé. La typographie et l'iconographie des œuvres lecléziennes attirent beaucoup de l'attention des critiques[5]. Les jeux formels sont liés en effet au projet propre de l'écriture leclézienne : « recréer une écriture qui rend compte du lien entre le mot et la chose à travers une mise en page originale des mots »[6]. Ces techniques constituent avant tout les paysages de la page, qui se lient ainsi à ce qu'Alain Montandon nomme l'iconotexte[7]. Ici, on préfère laisser de côté la typographie pour se concentrer sur l'iconographie[8] du paysage.

D'une part, la description du paysage leclézien est picturale, elle fait voir, elle donne l'effet tableau ; d'autre part, l'inscription des dessins du paysage dans le texte met en lumière une « translation picturale »[9], soit une trans-textualité du paysage. On va examiner ainsi ces deux aspects de la transcription du paysage entre les mots et le dessin. Même s'il y a peu d'*ekphrasis* dans le sens propre, il ne manque pas de descriptions picturales. Il existe des repères explicites ou implicites par lesquels l'écrivain projette le paysage sur un tableau, une peinture ou un dessin. Dans le cas où l'écrivain insère les tableaux de paysage dans les textes, il faut bien examiner le

---

[1] Minane Dalam, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, *op. cit.*, pp. 213-219.
[2] *Ibid*., p. 213.
[3] *Ibid*., p. 214.
[4] *Ibid*., p. 216.
[5] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.* pp. 189-204. L'auteur analyse les techniques typographiques de Le Clézio, y compris la liste énumérative, l'isolement des mots, l'iconographie...
[6] *Ibid*., p. 190.
[7] Alain Montandon, *Signe, texte, image*, Lyon, Césura, 1990, p. 9.
[8] La typographie et l'iconographie attirent dès le début les critiques de Le Clézio. Il existe bien de recherches consacrées à ces problèmes. Par exemple : Jacqueline Michel, *Une mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti, 1986. Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman*, thèse, Université Rennes 2 / Haute Bretagne, 1992. Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 1999. Michel Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, l'Harmattan, 2000.
[9] Liliane Louvel, *Texte/image, images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 87.

changement des mots aux images, et aussi leur rapport. Avec cette transformation, l'image comble et prolonge les mots, tandis que le lisible est complété par le visible.

2.1. Le paysage et l'effet tableau

Dans le premier temps de la création, Le Clézio met en mots les œuvres figuratives comme des affiches publicitaires, des pages des revues ou des bandes dessinées. Mais on ne peut pas parler vraiment d'une *ekphrasis*, qui indique une description précise et détaillée d'une œuvre d'art réelle. Il s'agit plutôt d'un « effet tableau », soit d'une relation implicite ou obscure entre les mots et l'art pictural.

L'écrivain est depuis toujours très conscient d'un enchaînement entre écrire et peindre. « Ecrire, ça serait tout à fait bien si on pouvait en même temps voir ce qu'on écrit […] » (IT 93). En général, l'effet tableau implique que la description du paysage donne une impression de tableau, même si elle n'a rien à voir avec les tableaux réels. Cette impression est de l'ordre de l'indice, de l'empreinte et de l'évocation. « L'effet-tableau, résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures, produit un effet de suggestion si fort que la peinture semble hanter le texte en l'absence même de toute référence directe soit à la peinture générale soit à un tableau particulier. »[1] On dirait que la description du paysage suggère d'une manière obscure un tableau dont les traits, les volumes, les couleurs et le rythme sont transmis par les mots. C'est en effet une description picturale, soit une description avec les « qualités picturales »[2], faite à l'aide des moyens stylistiques. Le lisible devient le visible, les mots deviennent les dessins. Comme Liliane Louvel l'écrit dans son œuvre *L'Œil du texte* : « les multiples effets de cadrages, la focalisation, la graphie, le lexique pictural, les *topoï* de la peinture – convoqués par le texte, constitueront une sorte d'inconscient pictural du texte dont se passer reviendrait à se priver d'une dimension essentielle du lisible. »[3] On examine donc les nœuds secrets entre le lisible et le visible, entre le paysage écrit et le paysage dessiné, et on repère dans les œuvres lecléziennes les indicateurs qui signalent « la picturalité »[4] du paysage.

On n'oublie pas le peintre-écrivain représenté dans les œuvres lecléziennes telles que « Le Monde est vivant » et *L'Extase matérielle*. L'écrivain « lance entre le dessin et l'écriture beaucoup de ponts »[5]. Ses mots se constituent et se condensent même sur la base des dessins et des images. La passion pour une écriture-dessin influence dans une grande mesure la description du paysage dans ses œuvres. « Comme un dessin » serait une comparaison qui

[1] *Ibid*., p. 34.
[2] Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 18.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid*., p. 89.
[5] « Une littérature de l'envahissement », propos recueillis par Gérard de Cortanze, *Le Magazine Littéraire*, n °362, février 1998, p. 28.

explicite la relation d'analogie entre un paysage et un tableau. Cela donne les allusions directes à la peinture, comme Minane Dalam l'a indiqué. L'emploi indifférencié des termes comme « peindre », « décrire », « copier », « tracer », « dessiner », « écrire » est très signifiant pour ces allusions. Minane Dalam a raison de dire que « le rapprochement entre la description et la peinture est utilisé par Le Clézio dans de nombreux incipits et commentaires justificatifs de l'acte de décrire. La peinture ou simplement le dessin seront évoqués comme les critères de perfection et d'exhaustivité d'une description de paysage à dominante optique. »[1] On voit déjà dans la nouvelle « Le monde est vivant » une analogie explicite entre le peintre et le descripteur, entre la peinture et la description. L'écrivain y utilise le vocabulaire du dessin pour évoquer le paysage. Il faut « dessiner avec les mots ce qu'on a vu », « inscrire le paysage, pièce par pièce, sans rien oublier » (MV 174). Ecrire le monde, c'est le « gribouiller », en faire le « portrait », l'aplatir « comme sur une carte postale » (MV 174). A travers tout cela, décrire devient vraiment peindre, la description fait voir en effet un tableau du paysage.

L'écrivain compare souvent le paysage vu par ses personnages avec les dessins ou les tableaux. Dans *Terra Amata*, il présente au début le paysage d' « une terre au hasard » (TA 11). Pour le narrateur, ce paysage donné qui existe depuis toujours est « prêt comme un dessin d'enfant de quatre ans, réduit à l'essentiel » (TA 11). Cette comparaison décide l'effet tableau de la description, elle explique aussi la qualité de ce paysage-là, soit la simplicité et la pureté :

> […] une ligne horizontale, un arbre grand comme une tour, une maison au toit pointu, et dans le ciel carrelé, à droite l'espèce de hanneton qui brille, et partout, emmêlés, gribouillés, indistincts, les spirales des étoiles, les zigzags des oiseaux, les taches des nuages et les rondelles des avions à réaction et des soucoupes volantes. Cet endroit était le plus simple. (TA 17)

Le plan, la disposition des images et le rythme *dessine* un tableau pour les lecteurs. Il y a un cadre invisible et on peut *dessiner* un vrai tableau suivant cette description. Le déroulement des mots correspond à la naïveté du dessin. Si le paysage devient un dessin aux yeux de l'écrivain, c'est toujours un dessin simple, une esquisse peut-être, qui n'a rien à voir avec la peinture d'Histoire. En ce sens, le paysage se présente aussi toujours simple ou naïf, jamais pittoresque ni exotique. Hogan en fuite, traversant la mer, arrive à la baie de Nakhodka, dont le paysage lui semble « dessiné à la plume, aux traits fins, au silence immense » (LF 190) :

> […] tout est figé dans le froid, dans la lumière insensible. L'air est si pur qu'on aperçoit les moindres détails de la côte, les striures des rochers, les cavernes où bouillonnent les vagues, les maisons des pêcheurs, les barques attachées par des câbles. Il n'y a pas de fumée. Les caps avancent au milieu de l'eau, très noirs. Les montagnes sont des blocs de soufre, des arêtes de métal aigu, le bord étrange d'une lame de rasoir qui a tranché la vie. (LF 190)

On est devant un dessin de paysage aussi simple que celui dans *Terra Amata*. « La lumière

[1] Minane Dalam, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 216.

insensible » et l'air pur décident de la brièveté du dessin et ils constituent une atmosphère spéciale. La description progresse à travers la juxtaposition des choses dépouillées de qualificatifs, qui implique les traits simples et durs dans le dessin à la plume. La matérialité de la description et du dessin montre pourtant « cette vérité faite paysage » (LF 190), où la transparence et le silence se voient et se ressentent. Le dessin du paysage auquel l'écrivain fait allusion avec les mots n'est pas grand ni magnifique, il reste toujours simple, dépouillé de toute décoration. Pourtant, cela représente le mieux la qualité propre du paysage leclézien et aussi le style distinctif de sa description.

« J'aurais aimé être peintre »[1], Le Clézio l'avoue à Gérard de Cortanze. En plus d'assimiler le paysage à un dessin, l'écrivain préfère entreprendre une description picturale, qu'un artiste serait capable de traduire après coup en images picturales, soit une sorte d'*ekphrasis* à l'envers. Le paysage, comme un renvoi générique de la peinture, serait précisé par l'effet de l'encadrement, la focalisation, mais aussi par les lexiques techniques de la peinture, comme la couleur, la perspective, la ligne, la forme... Tout d'abord, le paysage leclézien se présente souvent dans un cadre, le plus souvent c'est la fenêtre et la vitre. On a déjà parlé du « *topos* de la fenêtre », *topos* très important dans la peinture de paysage. L'encadrement des fenêtres découpe l'espace, « organisant le parcours du regard selon des modalités esthétiques (qualitatives) et non pas didactiques (quantitative ou énumératives) »[2], il constitue un paysage décrit en « tableau » et en « peinture ». On n'a plus besoin d'énumérer le paysage encadré dans les œuvres de Le Clézio. Adam, Besson, Chancelade regardent devant la fenêtre ou à travers la vitre prise. Même si l'auteur ne parle jamais d'un tableau ni d'une peinture, le cadre tend naturellement vers un tableau. Si le tableau est au début une « fenêtre ouverte », la fenêtre s'ouvre en effet sur un tableau-paysage. On se rappelle Marcel dans *La Recherche du temps perdu* prêt « à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de [s]on beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu. »[3] Passer d'une fenêtre à une autre, c'est passer en effet d'un tableau à un autre.

En plus de l'encadrement, la focalisation et la perspective picturales ne sont pas absentes de la description. Elle est souvent motivée par le regard et elle se réalise à travers les marqueurs de repérages localisés par rapport à un focalisateur situé en un lieu précis. Cela crée « une mise en

[1] « Une littérature de l'envahissement », propos recueillis par Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 28.
[2] Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, *op. cit.*, p. 98.
[3] Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs,* in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 16.

perspective », un jeu entre « point de fuite » et « point de vue »[1]. Ce processus de la spatialisation renvoie aussi à la peinture de paysage. Dès la première œuvre, les personnages lecléziens éprouvent une passion pour le haut d'où ils peuvent dominer le paysage. La vue panoramique donne bien des tableaux du paysage magnifiques. L'intérêt de Le Clézio pour un point de vue aérien et planant le rapproche d'un peintre du paysage de la Renaissance, qui essaie de totaliser un paysage. Se fixant souvent sur un motif précis et proche avant de s'élargir jusqu'au lointain, la vue panoramique donne à voir les lignes de fuite qui convergent vers l'horizon et qui rejoignent un point dit focal, soit le regard du contemplateur[2]. En fait, le *topos* de panorama et le *topos* d'horizon projettent clairement le paysage à des peintures.

Il faut surtout prêter attention au lexique pictural dans la description du paysage. Les lumières, les couleurs, les formes, les effets de clair-obscur, les plans... constituent l'essence d'une description picturale. Voici la vue de Michèle en montant la colline :

> Au-dessous d'elle, la mer étalait un volume sphérique, piqué çà et là de voiles blanches. La réverbération du soleil se balançait comme un lustre de cristal, et les vagues restaient sur place, pareilles à des sillons. Le ciel était deux fois trop grand, et la terre, par endroits, particulièrement aux alentours de la ligne de montagnes qui barrait la route à l'horizon maritime, était mal agencée ; les couleurs étaient criardes et les volumes souvent ajoutés les uns aux autres dans un drôle de mépris des notions les plus élémentaires de l'équilibre et de la perspective ; on sentait que le paysage ne manquait pas une occasion, un coucher de soleil rose, une ellipse violacée, pour ne pas parler que de celles-là, d'être mélo à bon marché. (PV 60)

Une vision picturale est éclatante dans cette description. Le paysage se montre comme une peinture aux yeux de Michèle, tandis que le descripteur le présente au recours des façons picturales, il utilise les termes comme « volume », « couleur » et « perspective » qui dévoilent explicitement une description picturale. Le ciel, la montagne, la terre et l'horizon constituent les plans principaux du tableau. Le point de vue est aussi dévoilé implicitement par un contraste entre le proche et le lointain, entre l'horizontalité et la verticalité. La perspective, la focalisation, les masses et les couleurs, rien n'y manque. Ce n'est plus une assimilation à « une morphologie réaliste du paysage »[3], mais une forme esthétisée. L'effet de tableau saute aux yeux. L'écrivain dessine un tableau de paysage de sa propre façon ; à l'aide des mots, il renvoie le lisible au visible[4].

Il faut ajouter l'intérêt pour le point, la ligne et la forme, qui se présente dans la description du paysage urbain[5]. Une vue plutôt géométrique renvoie à la peinture cubiste. L'abstraction du

---

[1] Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, *op. cit.*, p. 109.

[2] Voir la première partie chapitre 1, l'analyse sur l'horizon.

[3] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman*, *op. cit.*, p. 374.

[4] Claude Cavallero interroge le réalisme dans *Le Procès-verbal*. Selon lui, la promenade avec des arbres, la mer peinte en bleu criard et la plage mettent en œuvre « une toile non-figurative ». Il considère aussi que ces passages du *Procès-verbal* rappellent les tableaux de Raoul Dufy qui portent l'empreinte du cubisme, notamment la toile intitulée Vue de Sainte-Adresse. Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009, p. 66.

[5] Voir la première Partie, chapitre 3.

paysage urbain est liée à une certaine mécanisation de la ville moderne. On est en accord avec Minane Dalam : la description du paysage urbain réduite à des lignes ou des formes anonymes a pour fonction de « déréaliser » et « dévaloriser »[1] l'espace urbain. Elle vise à donner une vue ironique sur la modernité.

Il faut remarquer que les mouvements picturaux des années soixante influencent l'écriture des premières œuvres lecléziennes. On a déjà parlé des collages et des montages. Mais c'est difficile de préciser un rapport clair entre la description du paysage leclézien et l'art pictural ou plastique de la modernité. Il reste obscur ou implicite. Ce qui rapproche Le Clézio d'un peintre, c'est plus précisément une perspective artistique dans sa création. A travers toutes les descriptions du paysage, on découvre que l'écrivain s'attache avidement à la lumière et à la couleur[2], dont la nuance et la vivacité renforcent clairement un effet tableau. On se rappelle les petits coups de pinceau, les visions pointillées et multicolores dans les mosaïques de couleurs : « les changements des couleurs allant du plus net au plus flou, du plus vert au mauve des « lointains »»[3] signale une allusion picturale. Marina Salles a prêté attention à la poétique contraste de la lumière chez Le Clézio, qui « évoque tour à tour la légèreté de touche des impressionnistes, les flaques de lumière crue qui ensanglantent les œuvres expressionnistes »[4]. L'optique du contemplateur décide l'aspect lumineux du paysage, avec le clair-obscur et les tonalités croissantes ou décroissantes. Les juxtapositions des phrases courtes, entrecoupées et rythmées et les disjonctions des mots renvoient aux juxtapositions des couleurs décrites, qui ressemblent aux touches des peintres impressionnistes. C'est comme si le paysage était croqué en vitesse. Le Clézio, passionné par le jeu des lumières et du mouvement comme les impressionnistes, met en valeur la sensation du regardant. Ce qu'il décrit comme ce que le peintre dessine n'est pas objectif mais fidèle à un sentiment subjectif et à un tempérament onirique. Au lieu de partir de la forme et de la perception globale, la description leclézienne part des sensations et elle essaie de présenter ces sensations par la multiplicité, l'interférence, l'accumulation des petits éclairs et des points lumineux, qui créent les vibrations de couleurs et aussi de l'âme du regardant. L'effet tableau devient ainsi violent.

Le Clézio se passionne plus pour l'impression. Il s'intéresse aux lumières et aux effets visuels comme la forme et le volume. Une des fonctions majeures de la description picturale est la « fonction poétique », qui opère « un détour d'un sens propre vers un sens « figuré » »[5]. Cela

[1] Minane Dalam, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 218.
[2] Voir la première partie, chapitre 2 (la lumière et la couleur dans le paysage de la mer) et chapitre 3 (les lumières en ville).
[3] Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, *op. cit.*, p. 114.
[4] Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 43.
[5] *Ibid*., p. 93.

veut dire que la description expressive de Le Clézio consiste à dévoiler une vérité en présentant la vue. Le style géométrique ou cubiste de la description du paysage urbain exprime en effet la mécanique de la ville moderne. L'abondance de la lumière et de la couleur en ville présente l'abstraction, l'étrangeté, l'aliénation et l'étouffement du paysage urbain, tandis que dans la nature, elles mettent en relief la poétique impressionniste et lyrique du paysage. Par cette translation entre le texte et le dessin, Le Clézio montre son désir de fusionner les différentes formes des arts dans son écriture.

2.2. Le paysage : entre les mots et les dessins[1]

Le Clézio donne à voir le paysage par une description picturale, il parle d'un paysage comme d'un dessin, il insère même les dessins parmi les mots, en juxtaposant le paysage décrit et le paysage dessiné. Pour l'écrivain, le dessin est un des moyens qui lui permet de comprendre ce qu'il voit, c'est-à-dire de séparer ce qu'il juge essentiel de ce qui ne l'est pas[2]. Le dessin pourrait combler le vide des mots. Il dialogue avec le texte et il présente ce qui est inexprimable par les mots. Dans *L'Inconnu sur la terre* de petits dessins représentent vraiment de petits paysages et ils résonnent avec les mots pour créer un duo du paysage. Ce que l'écrivain cherche à faire, par l'enchaînement des mots et des dessins, c'est créer un art accompli et réaliser une écriture totale.

2.2.1. Le dessin et le paysage de signes

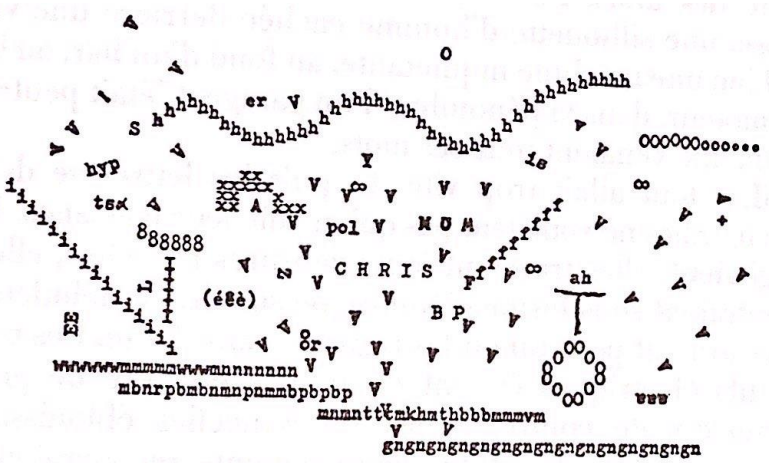
Dès le début, les œuvres de Le Clézio sont pleines de signes dessinés. On voit des emblèmes, des icônes, des tableaux, des collages… C'est ce que Claude Cavallero appelle une « iconicité » de l'écriture leclézienne, qui est « génératrice de polysémie et source d'interactions multiples »[3]. Bien que ces signes concernent très peu le paysage, ils montrent explicitement le désir violent d'un peintre-écrivain qui n'est jamais satisfait d'écrire avec les mots. Dans *Les Géants*[4], l'auteur présente un petit dessin constitué par les lettres, qui concerne un « extraordinaire paysage plein de signes » (GE 93) :

[1] Il y a bien des critiques qui ont analysé la transcription entre les mots et les images dans les œuvres lecléziennes, y compris, l'iconographie, le collage… Monique Gillier-Pichat a consacré la première partie de sa thèse à ce problème. D'après l'auteur, l'inscription picturale « se fonde sur la volonté de communiquer un état simultanément à un récit. La composition n'est pas un pur jeu formel, mais la recherche d'une forme graphique apte à rendre l'instantané de l'émotion » (p. 93.). On va approfondir ce point de vue dans nos études sur l'écriture picturale dans *L'Inconnu sur la terre*. Monique Gillier-Pichat, *Image, imaginaire, symbole, la relation mythique dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, thèse, Université de Paris III, 1984.

[2] « J'ai toujours pensé que la littérature devait servir non pas à décrire mais à comprendre ce qu'on voyait, à entrer en soi ce qu'on voyait. […] et le dessin était pour moi un des moyens me permettant de comprendre ce que je voyais, c'est-à-dire de séparer ce que je jugeais essentiel de ce qui ne l'était pas. » « Une littérature de l'envahissement », propos recueillis par Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 28.

[3] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.*, p. 393.

[4] *Les Géants*, pp. 85-95. Le tableau se trouve sur la page 93.



Cela constitue le premier tableau concret du paysage dans la création lecl ézienne. Le dessin est constitué par les lettres qui, soit s'enchaînent pour former des lignes et des ondes, soit s'isolent et s'envolent, pareilles aux « papillons de nuit géants qui s'étaient aveuglés les uns les autres » (GE 87). Qu'est-ce qu'on peut lire dans ce dessin plutôt abstrait, où il n'y a pas de figures précises ? Rien que les lettres volantes, les signes, les lignes, les courbes et les formes. Mais c'est justement cette obscurité et cette abstraction qui comptent dans ce dessin. Elles représentent à juste titre l'étrangeté du paysage urbain aux yeux de la jeune fille qui « ne le comprendrait jamais » (GE 93). Avant et après ce dessin, tous les mots contribuent à décrire ce paysage nocturne « terrible et merveilleux à la fois » (GE 85) de la ville. Ainsi il existe en fait une résonance entre le texte et le tableau. La description devient une sorte d'*ekphrasis*, tandis que le tableau devient une illustration : deux voies vers un même paysage. Partout, « les lettres de feu dansaient » (GE 87), elles « illuminaient » (GE 94) le ciel. La qualité contradictoire du paysage s'exprime bien dans ce dessin. On peut ressentir ainsi une agitation et une dureté ; on peut écouter les bruits assourdissants dans ce chaos des lettres, on peut voir les lumières éblouissantes à travers ces tourbillons des lettres. Le dessin condense d'une façon fabuleuse le paysage moderne, qui est envahi par le brouhaha des mots et par les signes énigmatiques. Ce dessin mime la vision du personnage et matérialise la vue chaotique, il cherche à visualiser la description des mots[1]. On partage ainsi le point de vue que « Le Clézio intègre pratiquement l'ancien propos moderniste d'Apollinaire concevant l'idéogramme comme principe même de

[1] Ce dessin plutôt abstrait du paysage urbain est un « texte-image, saturé de bruits et d'interférences ». En fait, les signes du dessin ne sont pas ambigus ici. Claude Cavallero a bien décrypté ce dessin. « Les lettres "Chris", au centre du dessin, préservent leur anonymat ; tandis qu'apparaissent ici et là, en lettres minuscules, les syllabes du mot "hyp", "er", "pol", "is". » « L'abondance de "v" et de "i" peut suggérer, […] une notation phonétique, grossière du mot "vive", dont la lecture, si l'on ose encore se référer au sens d'une lecture conventionnelle, semble devoir précéder celle du mot clé « vive Hyperpolis » serait ainsi le message à décrypter. » En ce sens, ce dessin des signes abstraits est néanmoins très significatif, il est cohérente au paysage vu et senti par le personnage. Il met en relief même ce que la description cache, en renforçant pourtant la sémantique centrale de tout le récit. Voir Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.,* p. 418.

l'écriture »[1]. Le dessin épouse, pour le plus grand plaisir de l'œil et du sens à construire », « la stratégie d'ensemble de la narration »[2]. Aux yeux de l'écrivain, « l'écriture est comme un dessin, mais c'est un dessin qui ne s'occupe plus des formes. »[3] Les mots constituent le paysage d'une manière linéaire et abstraite, tandis que le dessin peut donner les formes plus ou moins figuratives. Le visible se donne instantanément comme une totalité. Cette instantanéité du dessin attire l'écrivain vers une création combinée.

Cette opération devient plus intéressante et signifiante dans *L'Inconnu sur la terre.* Le dessin dans *Les Géants* est introduit par une telle phrase : « c'était à peu près ainsi » (GE 93). On devine ainsi qu'il existe un certain écart entre les mots et le dessin pour l'écrivain et un découpage entre le texte et l'image. Le dessin représente ce que les mots disent, pourtant, il ne peut pas le transmettre totalement. Il existe toujours quelque rupture des mots au dessin.
L'écart entre ces deux systèmes n'efface pas néanmoins une possibilité d'une « collaboration » et d'une union pour présenter le paysage. Dans *L'Inconnu sur la terre,* les petits dessins sont insérés dans le texte d'une façon plus naturelle, ils apparaissent *comme des mots,* parties intégrantes du texte propre ; sans introduction ni conclusion, il n'y pas de découpage ni de limite entre les mots et les dessins, qui s'inscrivent dans le texte pour constituer un équivalent textuel et pour créer la cohérence de la page-paysage. Cette incorporation naturelle est significative. Ces dessins sont différents de celui d*es Géants*, ils ne sont pas abstraits mais figuratifs, ils représentent les éléments naturels et de vrais paysages[4]. La page-paysage, proposée par Jean-Pierre Richard, devient tellement visible dans cette œuvre poétique. « Dans leurs dispositifs littéraux, leurs reliefs ou pentes d'écriture, les pages peuvent se contempler comme des paysages ; et les paysages à leur tour, à travers leurs configurations sensorielles, leur logique, leur ordre secret, se comprendre, se lire comme autant de pages. »[5] Les pages de Le Clézio, pleines de signes différents, deviennent les paysages, tandis que les paysages, soit décrits soit dessinés, constituent des pages à lire, avec leur structure et leur syntaxe. Cette juxtaposition des mots et des dessins s'associe au désir violent de l'écrivain pour un art complet. « Ces dessins semblent en effet illustrer ce même rêve d'une expression artistique magique et universelle :

[1] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman,* op. *cit.,* p. 417.
[2] *Ibid.,* p. 418.
[3] Pierre Lhoste, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio, op. cit.,* p. 98.
[4] Dans *L'Inconnu sur la terre,* on peut voir des dessins suivants : le dessin d'une coquille d'escargot (p. 15) ; le tableau des cargos (p. 92) ; le dessin des notes de « Golondrinas » (p. 154) ; les trois tableaux des oiseaux (p. 93, p. 94. p. 258 p. 303.) ; le tableau du navire vers le bord (p. 97.) le tableau d'une figure sur le rocher (p. 98, p. 235) ; le tableau du bord de la mer (p. 99) ; le tableau de l'arbre (p. 124) ; le tableau des lumières (p. 138) ; le tableau de la foudre qui frappe une montagne (p. 142) ; le tableau de la mer (p. 155) ; le tableau d'un oiseau sur la mer (p. 183) ; le tableau des nuages (p. 209) ; les deux tableaux des étoiles (p. 364 ; p. 366) ; le dessin de la mouche (p. 372) ; le dessin d'une lune et d'une étoile (p. 392)
[5] Jean-Pierre Richard, *Pages-Paysages, Microlectures II,* avant-propos, Paris, seuil, 1984, p. 7.

quelques traits simples sont destinés à évoquer des situations universelles. »[1] La présence des dessins a pour but de rendre l'écriture plus complète et plus poétique.

2.2.2. Les aspects des dessins dans *L'Inconnu sur la terre.*

Les dessins insérés[2] confèrent naturellement une charge poétique au texte. Pourquoi ces dessins ? Jacquline Michel attache particulièrement ces dessins à « une mise en récit du silence »[3]. D'après elle, les dessins dans *L'Inconnu sur la terre* se présentent « comme des tableaux mettant plus particulièrement en valeur la limite et le passage »[4]. Ce qui compte, c'est ainsi « (dé) passer » une certaine « limite ». Les dessins, une autre langue que les mots humains, présentent directement le silence du paysage, souligné dans le texte. Ce que les dessins montrent : les sentiers, les arbres, les rochers, l'eau, la lumière, lui semble montrer « autant de silences matérialisés »[5] ; surtout l'horizon, ligne fine et récurrente dans les dessins, exprime avidement un grand silence. On est en accord qu'il s'agit d'une « italique » dans laquelle l'écrit reflète son « autre côté »[6]. Les dessins peuvent dire ce que les mots ne sont pas capables de dire. Ils ne sont pas les « illustrations » simples et naïves, ils reflètent l'autre côté des mots, ils sont les compléments des mots.

Dans un entretien avec Pierre Boncenne, Le Clézio explique lui-même la raison pour laquelle il donne les dessins dans *L'Inconnu sur la terre* :

> Les dessins apportent quelque chose qui leur est propre, et impossible à traduire dans le langage des mots, comme s'il s'agissait d'une limite de l'écriture […] or, contrairement à l'écriture, je pense qu'il est possible de faire des dessins impersonnels, tout à fait naturels pour tout le monde, et dont tout le monde puisse lire le sens immédiatement.[7]

Les dessins offrent à l'écrivain un autre moyen que les mots pour s'exprimer et exprimer le monde. Les dessins aident à (dé)passer la limite des mots, ils collaborent avec les mots pour rendre le texte écrit plus accompli. C'est justement ce que Le Clézio propose dans son entretien : « les arts qui réalisent une fusion entre deux ou trois éléments sont particulièrement

---

[1] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.* p. 201.

[2] En ce qui concerne les dessins dans les œuvres lecléziennes, il faut distinguer deux catégories au moins. Il y a des œuvres qui sont éditées ou rééditées en version illustrée. *Le Procès-Verbal*, édition illustrée par Edmond Baudoin, Paris, éditions Gallimard / Futuropolis, 1989. *Mydriase*, illustrations de Vladimir Veličković, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1973. Il y a surtout des livres illustrés pour la jeunesse. *Voyage au pays des arbres*, illustré par Henri Galeron, Paris, Gallimard, « Enfantimages », 1978. *Lullaby*, illustré par Georges Lemoine, Paris, Gallimard, 1980. *Celui qui n'avait jamais vu la mer* suivi de *La Montagne du dieu vivant*, illustré par Georges Lemoine, Paris, Gallimard, 1982. *Villa Aurore*, suivi de Orlamonde, illustré par Georges Lemoine Paris, Gallimard, 1985. *Balaabilou*, illustré par Georges Lemoine, Paris, Gallimard, 1985. *La Grande Vie*, suivi de *Peuple du ciel*, illustré par Georges Lemoine, Paris, Gallimard, 1990. Il y a des œuvres où l'écrivain insère lui-même des petits dessins et des croquis. Ce sont ces œuvres dernières qui nous occupent ici. Ainsi, précisément, on ne parle de l'illustration des œuvres lecléziennes, comme le fait Claude Cavallero dans sa thèse. On verra que ces petits dessins ne se donnent comme illustrations mais comme des « mots » mêmes du texte. Voir les analyses sur les illustrations des œuvres lecléziennes dans la thèse de Claude Cavallero (pp. 433-435).

[3] Jacqueline Michel, *Une Mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, *op. cit.*,

[4] *Ibid*., p. 143.

[5] *Idem.*

[6] *Ibid*., pp. 143-144.

[7] Teresa Di Scanno, *La Vision du monde chez Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, *op. cit.*, p. 44.

accomplies. »[1] Les dessins interviennent pour être signifiants. Ils élaborent les compositions « au niveau élémentaire comme au niveau structural », ils ne se situent pas en tant qu'illustration, mais « questionnent » les signes littéraux, ils « ne distribuent pas seulement des signes isolés, mais constituent des chaînes formelles ou sémiques et engendrent un code déterminé »[2]. Le dessin serait considéré comme un intertexte intérieur, qui résonne avec les mots. Le sens de l'iconotexte résulte justement « d'un effet indivis par entrelacement du visuel et du discursif »[3].

2.2.2.1. Le style des dessins de paysage

Dans ce récit poétique, il y a les dessins de toutes sortes. On préfère mettre de côté les signes iconiques comme la coquille d'escargot (IT 15), l'arbre (IT 124), les notes de « Golondrinas » (IT 154), la mouche (IT 372) et le tableau de la lune et d'une étoile (IT 382)[4], qui s'approchent plutôt d'un emblème ou d'une image de la nature mais qui ne constituent pas un paysage dans notre formulaire – un paysage devrait se constituer par une série d'images – , pour se concentrer sur d'autres dessins qui représentent d'une manière évidente le paysage[5].

Ces dessins étaient au crayon. Ils sont passés à l'encre de Chine quand ils sont reproduits à l'imprimerie. Avec le trait-épuré, le fond blanc et l'absence de la perspective, ces dessins ne rappellent aucun grand tableau de l'histoire de l'art. Ce sont plutôt les dessins « impersonnels » qui présentent des paysages simples, non pittoresques ni exotiques. Ce ne sont pas des dessins ou des peintures « aux couleurs débordantes, aux alliances subtiles qui tenaient du miracle » (EM 282). Il n'y a que le noir et le blanc. Ce qui domine, c'est l'ombre encrée par les traits obliques. Ce qui est impressionnant, c'est une dureté et une brutalité entrevues à travers la simplicité et l'accentuation des traits. Le paysage est simple, mais il est très fort, très subtil et même inquiétant. La simplicité et la dureté des traits s'attachent aux qualités propres du paysage dessiné qui se concentre sur les éléments naturels. Il semble que le peintre-écrivain essaie de montrer qu'« au-delà des couleurs et des formes », c'est la matière « indivisible, inscrutablement belle et énigmatique » (EM 282) qui « règne » sur le paysage. À la description sobre, dépouillée des qualificatifs, correspondent ainsi ces dessins d'un style pauvre. Pourtant, cette simplicité et cette dureté donnent justement « l'enveloppe d'un secret »[6] du paysage dans

---

[1] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 15.

[2] Monique Gillier-Pichat, *Image, imaginaire, symbole, la relation mythique dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, thèse, Université de Paris III, 1984, p. 80.

[3] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.*, p. 415.

[4] Le Clézio considère ces dessins comme « des signes parfaits, exactement semblables à des caractères typographique ». Voir Teresa Di Scanno, *La vision du monde chez Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, *op. cit.*, p. 44.

[5] Il s'agit surtout des dessins suivants : le tableau des cargos (p. 92 – T 1) ; les tableaux des oiseaux (p. 93, p. 94, p. 303 – T 2, T 3, T 4) ; le tableau du navire entre les brisants (p. 97 – T 5) ; le tableau du bord de la mer (p. 99 – T 6) ; le tableau de la foudre qui frappe une montagne (p. 142 – T 7) ; le tableau de la mer (p. 155 – T 8) ; le tableau d'un oiseau sur la mer (p. 183 – T 9) ; le tableau des nuages (p. 209 – T 10) ; les deux tableaux des étoiles (p. 364 ; p. 366 – T 11). Voir les dessins dans les annexes.

[6] Jacqueline Michel, *Une Mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, *op. cit.*, p. 143.

la description textuelle. On ressentirait quelque chose de permanent et de cohérent du paysage décrit au paysage dessiné. Dans une grande mesure, les dessins représentent habilement et fidèlement le paysage présenté dans les mots. Une beauté primitive, originelle et intacte est dominée par le silence ou la force cosmique. C'est ce que l'écrivain reconnaît dans son essai quand il parle des dessins : « Et par-delà leur expression, il y avait cette virginité, ce plan général et secret de ce qui est plat, étendu, sans caractère. » (EM 283). Le dessin représente dans une certaine mesure les mots, il les complète aussi. Le dessin et les mots constituent une seule unité.

2.2.2.2. L'intégration mutuelle entre le dessin et les mots

Il faut maintenant examiner le rapport spatial et sémique des dessins avec les mots. On a déjà indiqué que ces dessins sont insérés plutôt *naturellement* dans le texte, sans ouverture ni clôture. Les dessins influent bien sûr sur le rythme de la lecture. Pourtant, on ne les considère pas comme une « insertion interruptive »[1]. Les dessins apparaissent dans le texte *comme les mots*. La plus part des dessins sont encadrés du haut et/ou en bas par les mots. Celui du navire entre les brisants (IT 96, 97) est plus singulier, puisqu'il est encadré par un poème, qui est encadré par le texte propre. Le dessin, pareil à un vers, semble être une partie de ce poème. Le paysage dessiné est justement une interprétation du paysage dévoilé dans le poème. Cet enchaînement et cet emboîtement font retentir les systèmes différents, ils approfondissent la dimension du paysage présenté. Cela rappelle les poupées russes. Pourtant, ce ne sont jamais des paysages identiques. Il vaut mieux parler d'un effet de miroir peut-être, puisque ces paysages incrustés se ressemblent mais aussi se différencient. Il y a des transformations d'un système à un autre. Ce n'est pas une transposition naïve d'un même paysage. Des signes littéraux aux signes picturaux, il devrait perdre quelque chose en obtenant quelque chose de nouveau. La poétique du paysage est produite dans ce rapprochement et cet écart.

Il y a aussi des dessins qui encadrent le texte. Cela veut dire que le dessin ouvre et clôt le texte. Il concerne surtout les dessins des étoiles (IT 364, 366), qui se trouvent justement au début et à la fin du chapitre concernant la description des étoiles. Une telle mise en page représente vivement l'expérience de la contemplation du ciel nocturne. Tout d'abord, c'est le dessin des étoiles, qui signifie l'existence du paysage céleste devant l'homme ; puis est déclenchée la description du paysage étoilé, qui implique l'activité de contempler le ciel ; enfin, c'est aussi le dessin du ciel, qui fait allusion à une plongée de l'homme dans le ciel étoilé et son union avec lui, puisqu'il n'y reste que les étoiles. La structure topographique du texte exprime l'observation du paysage. D'après Claude Cavallero, l'évocation figurative est décidée par « l'ineffable », « l'innommable » et « l'insondable » des paysages propres du ciel étoilé, qui sont des « images

[1] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.,* p. 422.

marginales », « ouvertes sur l'infini d'une réalité non commensurable ». « Afin d'en désigner l'étrangeté, l'écriture doit, semble-t-il, s'effacer, elle doit faire silence – et place nette à ces nuées de points ». Ainsi, le dessin complète « l'évocation d'une cosmicité dont on sait avec quelle acuité elle caractérise les grands espaces en marge »[1]. Il existe une nécessité du dessin, qui est déterminée par la qualité propre du paysage à dire. La variété des touches d'ombres, signifiant peut-être l'apparition lente et la dispersion éparse des étoiles, correspond au mouvement de l'écriture : du néant à l'existence. Le rythme du dessin résonne ainsi avec celui de l'écriture.

Pour Le Clézio, les dessins sont vraiment « des signes parfaits, exactement semblables à des caractères typographiques ». Cela dit, les dessins deviennent les composantes du discours fictionnel du texte. Il n'y a qu'une zone nue et blanche entre le dessin et les mots, qui se présente comme une transition. Cette zone vide semble si ambiguë, elle signifie le commencement et l'achèvement du dessin, soit une limite, mais c'est une limite douteuse, qui distingue et en même temps relie le dessin et les mots. La zone de blanc est la toile de fond commune du dessin et des mots. La dissolution devient naturelle et implicite. L'espace du dessin et l'espace des mots sont compris tous les deux dans le même espace blanc et vide : l'espace de la page. C'est ainsi que se communiquent l'espace pictural et l'espace littéral. Le dessin intégré dans le texte pourrait à l'inverse intégrer les mots dans son domaine. Cela exprime que les mots, signes littéraux, deviennent une partie du dessin et qu'ils font partie du paysage pictural. On dirait une transgression ou une contagion entre deux systèmes sémiotiques.

Le tableau des cargos (IT 92) présente une vue de la mer, soit l'arrivée des bateaux au port. L'image du cargo à gauche s'enchaîne avec les mots à droite pour constituer ensemble un paysage total. On voit que les mots typographiques à droite se présentent justement comme les bords de la terre, desquels le cargo s'approche. C'est ainsi que les mots entrent dans le dessin pour devenir un élément du paysage dessiné. L'unité du dessin avec les mots est mise en relief. On peut découvrir cette transgression dans les deux dessins d'une figure sur un grand rocher (IT 98, 235). La « figure » représente un regardant d'en haut. Mais le paysage regardé est absent totalement des dessins, il faut l'imaginer. Pourtant, si on est sensible à l'espace relatif entre le dessin et les mots du texte, on peut dire que les mots seraient considérés comme une vue abstraite qui sert d'un « regardé » virtuel du dessin. Autrement dit, les mots en bas sont sous les yeux de la figure comme le paysage sur la terre. Les mots sont ainsi intégrés implicitement dans le dessin. La limite entre deux espaces hétérogènes est franchie. L'emboîtement mutuel des dessins et des mots reste ainsi permanent.

[1] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.,* p. 428.

Ainsi, aucune mise en page n'est gratuite. Chacune exprime un rapport intime avec le paysage dessiné. Les mots et le tableau ne sont jamais séparés, ils s'intègrent, résonnent, collaborent, pour unir des paysages en signes différents. Un autre moyen que l'écrivain utilise pour relier le dessin et les mots concerne la pratique de la métaphore des signes dessinés. Le vol d'oiseau (IT 93, 94) est constitué par « deux petits traits obliques plus ou moins accentués », qui composent « les tracés élémentaires d'oiseaux » et qui « traversent l'espace blanc en tout sens »[1]. La dispersion cohérente et la forme anamorphique des traits représentent le mouvement des oiseaux, qui s'approchent des mots, tandis que la zone blanche serait considérée comme le ciel vide. Cela efface ainsi la frontière entre le paysage du dessin et les mots mis en texte. L'auteur lui-même montre cette similitude dans le texte. Après un dessins du vol, il avoue qu'« écrire, ça serait tout à fait bien si on pouvait en même temps voir ce qu'on écrit, si les mots pouvaient bouger et changer de place comme les oiseaux, voyager. » (IT 93) Ainsi on peut dire que le paysage du vol dans le dessin signifie en effet la pensée de l'écrivain sur les mots écrits. Ce n'est pas un simple paysage du monde, mais une pensée figurative sur l'écriture. Miriam Stendal Boulos a déjà parlé de ce rapprochement du vol d'oiseaux dans le ciel au mouvement des mots sur le papier blanc :

> […] il s'agit ici de mimer les mouvements des mots à l'image du vol des oiseaux, une comparaison illustrée avec un dessin qui s'intègre dans le texte. Cette intégration de l'image dans le texte confère au texte une nouvelle charge poétique, elle permet qu'autour du mot s'établisse une « marge du silence qui l'isole au milieu (mais non à l'écart) du parler quotidien.[2]

Le signe du vol et le signe des mots sont tous les deux les caractères typographiques dans un même espace textuel. Le vol d'oiseaux présente une autre parole, qui résonne pourtant avec la parole des mots. Ce paysage naïf mais mouvementé du vol explique un désir du langage qui essaie, comme des oiseaux, de conduire vers plus haut et plus loin, soit vers un inexprimable et vers un infini. Le monde littéral se superpose ainsi avec le monde réel.

2.2.2.3. La transcription des mots au dessin

Les dessins sont en général solidaires des discours littéraux, en disposant en même temps d'une fonction esthétique. Des mots aux dessins, il y a quelque chose qui reste, il y a quelque chose qui se perd, il y a quelque chose qui se renouvelle. La transcription entre ces deux systèmes n'est jamais si simple. Pour Le Clézio, le dessin a pour but de combler le manque de l'écriture. C'n'est jamais une représentation simple mais un complément nécessaire. L'écrivain a expliqué à Gérard de Cortanze un dessin dans *L'Inconnu sur la terre*, qui concerne le chemin près de la mer (IT 99) : « Il exprime quelque chose que je n'ai pu écrire […] Ce court instant, qui ne sera

[1] Jacqueline Michel, *Une Mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, *op. cit.*, p. 143.
[2] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.* p. 202.

jamais comme avant, j'ai été incapable de l'écrire, et j'ai préféré alors le dessiner […] »[1] Le dessin offre ainsi un moyen différent que les mots pour accomplir l'écriture et pour exprimer l'inexprimable, puisqu'il appartient à « la dimension d'un signe synthétique, d'une totalité »[2]. Le dessin, mieux que les mots, peut présenter l'instantané de l'émotion. Il faut comprendre la cohérence et l'écart entre la transcription du paysage décrit par les mots au paysage dessiné.

Par rapport au paysage dessiné, on peut trouver presque toujours une description plus ou moins correspondante dans le texte, description brève ou détaillée. En ce sens, on dit que le dessin *visualise* le référent des mots, tandis que la description serait considérée comme une *ekphrasis*. Le dessin procure à Le Clézio comme à Henri Michaux un mouvement que l'écriture ne peut pas donner. Mais si chez Henri Michaux, « le dessin définit un mode d'expression qui tente de couper tout lien avec le système de la représentation » et qu'il est « de l'ordre d'un langage qui ne signifie plus »[3], chez Le Clézio, le cas est différent. On voit que les dessins représentent toujours quelque chose, en l'enrichissant sans cesse.

Il existe une représentation plutôt « fidèle » dans le dessin, en ce qui concerne le paysage. Le premier dessin du vol apparaît justement après cette phrase : « c'est beau les avions hauts dans le ciel au-dessus de la mer » (IT 93). Dans le dessin, les traits simples confondent le vol d'avions et le vol d'oiseaux, tandis que « le ciel au-dessus de la mer » est précisément absent ou abstrait dans le dessin. On lit une autre description qui est plus ou moins loin du dessin du vol : « et en haut, très haut dans le ciel, proches des avions géants, les oiseaux rapaces tracent leurs cercles en gémissant » (IT 94). Les oiseaux sont toujours près des avions pour s'y confondre. Cela s'explique authentiquement dans l'expression picturale. Dans le tableau du navire entre les brisants (IT 97), on ne voit qu'un navire sur une ligne accentuée (l'horizon probablement) et deux brisants en encre à gauche et à droite. Ce tableau se trouve au centre du poème, qui présente le surgissement d'un navire sur l'horizon entre le ciel, l'air, la lumière et l'eau – le tableau visualise presque tous ces éléments. Le dessin du chemin au bord de la mer (IT 99) conforme à peu près la description. Il représente le paysage tel qu'il est décrit. Rien n'y manque. Les rocs, la tache éblouissante, les gouttes de lumière, les falaises, l'horizon, tous ces éléments sont dessinés avec détail dans le tableau. Le tableau du paysage de la montagne frappée par la foudre (IT 142) représente presque aussi fidèlement le paysage décrit dans les mots. A travers tous ces dessins, on dirait une traduction parfaite du paysage des mots au paysage du dessin. Au moins, on ne trouve pas de rupture brutale ni d'écart surprenant. Au dépouillement de la description correspond la simplicité des traits et des figures du dessin. A la violence du paysage

[1] Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio, Le nomade immobile*, *op. cit.*, p. 66.
[2] Jacqueline Michel, *Une Mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, *op. cit.*, p. 143.
[3] Jean-Xavier Ridon, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : l'exil des mots*, *op. cit.*, p. 119.

décrit correspond ainsi la duretédes lignes, des courbes, des volumes et des ombres du paysage dessinée. Pourtant, ce que le peintre-écrivain cherche à réaliser, ce n'est pas représenter les choses, mais la qualité et l'impression des choses, soit l'esprit du paysage. Le Clézio a expliqué qu'il donne le dessin quand il est incapable d'écrire ce qu'il veut. Mais qu'est-ce que cet inexprimable, sinon quelque chose d'invisible, de profond, d'intérieur et de total, qui ne se donne que par une entité complète ? « Il y a quelque chose qui n'a pas de mots » (IT 97). Comment on peut transmettre cet indicible, sinon par une *langue* plutôt *synthétique*, soit le *dessin* ? Dans son œuvre *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, Lessing analyse bien la différence de la poésie et de la peinture. Il indique que « l'expression verbale est incapable de rendre sensible et reconnaissable l'entière beauté des objets aimés ; c'est pour cette raison qu'on s'aide de l'expression d'un autre art »[1]. Par rapport à la linéarité du texte, le dessin peut rendre le paysage d'un seul coup. Cette instantanéité est décisive pour faire ressentir l'essence du paysage.

Le paysage du dessin complète ce qui manque dans l'écriture, pourtant, il y a des fois où il existe une réduction sensible des mots au dessin. Quelquefois, l'écrivain décrit le paysage par les bruits et les mouvements, qui seraient difficiles à transmettre dans le dessin. Le dessin qui présente la mer sous le soleil brûlant (IT 155) semble silencieux et affaibli par rapport à la description, qui souligne sans cesse le souffle du vent, le scintillement des lumières et le rythme des vagues. Pourtant, les pointillés variés et les traits nuancés expriment de manière visuelle le mouvement de la surface de la mer, pour faire entendre des bruits. Ainsi le type de dessin « enclenche une expérience qui déborde l'aventure textuelle proprement dite. L'effet de focal se trouve accentué, amplifié de telle sorte que nous partageons vraiment la vision transparente »[2]. Cette adaptation est récurrente dans la transcription du paysage. Le plus souvent, grâce à la sobriété et la simplicité des traits et des couleurs, le peintre-écrivain présente le mouvement et le vertige du paysage par la variété des traits et la nuance des ombres. Dans le paysage des lumières (IT 137), il utilise les courbes, les points et les petits éclairs pour représenter les étincelles sur la mer. L'étoilement des traits et l'ondoiement des lignes transmettent une impression au lieu d'une image ou d'une action. Les dessins des étoiles (IT 364) mettent l'accent aussi sur les points graduels et leur dispersion, qui miment le rythme de l'éclairement des étoiles. « Le ciel s'éclaire » (IT 365), « les étoiles allument des feux dans la nuit bleue » (IT 364), « les points minuscules sortent de l'ombre, palpitent » (IT 365). Les touches en encre ressemblent bien à ces feux légers dans le noir. L'écriture et l'art pictural sont

[1] Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, traduit et commenté par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, 2011, p. 152.

[2] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.*, p. 426.

deux systèmes sémiotiques, qui disposent de moyens différents pour exprimer le monde. Le même paysage peut se présenter nuancé des mots au dessin. Pourtant, cette nuance apporte à la fois une résonance et un écart du paysage, qui accomplissent pourtant l'existence du paysage.

Le dessin dans *L'Inconnu sur la terre* est éloquent. Il entre en relation de correspondance et de complémentarité avec le texte. Il relaie la parole en rendant évidente une idée qui ne semble pas présentée assez forte avec la seule représentation littéraire. En fait, «l'orientation thématique de l'ouvrage (de *L'Inconnu sur la terre*), très visuelle, semble appeler d'elle-même des compléments graphiques »[1]. C'est un « récit poétique », qui vise à dévoiler la poétique du paysage du monde. En ce sens, le fond propre détermine la forme de l'écriture. Le dessin s'attache à vrai dire à un « contact naïf, non programmé, non préorienté avec le réel », mais apte à révéler, harmonique et fortuite, «une dimension qui transcende le phénomène »[2]. Cette relation essentielle préoccupe l'écrivain. «Mais ce qui est beau quand on écrit les choses, quand on les vit pas seulement mais qu'on les dessine et les écrit, c'est qu'elles sont deux ou trois fois »(IT 95). Le dessin et le mot redoublent la beauté de la vue, ils impliquent une perception globalisante des éléments posés en état de simultanéité, en créant un retentissement du beau paysage dans un seul espace : l'espace de la page. Une telle écriture picturale se lie d'un côté à une recherche expérimentale de la création et d'autre côté à une réflexion sur la langue. Comme Miriam Stendal Boulos en a parlé, «les techniques typographiques et iconiques de Le Clézio semblent confirmer la dualité de son écriture : moderne par son goût pour l'expérimentation, mais en même temps destinée à illustrer une conception préscientifique du langage. Le but de cette stratégie est de suggérer une fusion entre le vécu et le verbe, entre les mots et les choses. »[3]

Conclusion du chapitre

La pensée géographique et l'art pictural contribuent dans une grande mesure à créer une transtextualité du paysage leclézien. La toponymie, la topographie et la cartographie projettent le paysage littéraire sur le paysage géographique et historique pour donner un effet réel. Se constitue ainsi une tension entre la création et le monde. Les mots non seulement parlent mais aussi dessinent. Le paysage décrit et le paysage dessiné résonnent, ils expliquent une harmonie entre deux systèmes de signes, soit une transtextualité accomplie. C'est ainsi que le paysage leclézien devient dynamique et poétique.

L'échange dialogique entre texte et image « a pour effet de lecture une sorte de trompe-l'œil qui permet aussi de relever des effets de texte qui bouleversent visuellement la distinction

[1] Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.,* p. 426.
[2] Jean Onimus, *Essais sur l'émerveillement,* Paris, PUF, 1990, p. 29.
[3] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.* p. 203.

canonique entre textualité et picturalité »[1]. La picturalité du paysage leclézien se présente non seulement par l'effet tableau des mots, par l'iconographie, soit les dessins et la cartes, mais aussi par les photographies dans les récits documentaires. Dans *L'Africain* et *Gens des nuages*, les photos remplacent les dessins pour présenter les paysages avec un effet réaliste, qui se traduit par l'écrit et se produit dans l'écrit. Ces photos rappellent sans cesse les paysages décrits dans les œuvres fictives. Le paysage nigérien dans *L'Africain* renvoie à celui dans *Onitsha*, le paysage désert dans *Gens des nuages* se projette sur celui dans *Désert*[2]. L'intimité entre le paysage réel et le paysage fictif, entre la vue et l'écrit, entre les photos et les mots demande les études plus pénétrantes. L'intertexte et le transtexte autour du paysage attendent ainsi une exploration continuelle. De toute façon, la polyphonie et le métissage de l'écriture leclézienne font «une littérature capable de s'inspirer de tous les codes préexistants pour élaborer son propre code capable de dépasser l'univers textuel »[3].

[1] http://iawis.org/liconotexte-revisite-ou-les-complicites-de-loeil-et-de-loreille/

[2] Voir Claude Cavallero, *JMG Le Clézio ou les marges du roman, op. cit.*, pp. 428-431. Claude Cavallero analyse les caractères des photographies dans le texte leclézien, en les comparant avec les dessins.

[3] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.* p. 5.

Conclusion de la partie

Le Clézio construit avec de moyens différents la description du paysage. Le style s'attache souvent à la qualité propre du paysage. L'écrivain fait concorder ainsi la forme de la description avec le paysage. Par les modalités voir, faire et dire, la description est souvent intégrée dans l'action des personnages pour avoir une fonction narrative. Elle structure le récit et motive le récit. Par l'intimité entre le paysage et le personnage, l'écrivain renforce la fonction diégétique du paysage. La description se lie aussi à une pensée géographique, qui souligne le rapport du texte avec le réel et qui dépend du pouvoir magique de la langue. L'intensité du rapport entre le paysage fictif et le paysage réel renforce la tension de la description et de la narration. La description du paysage donne des effets tableaux. En créant les dessins dans le texte, qui correspondent à la description en mots, Le Clézio enrichit l'écriture de l'art pictural pour rendre complètement la beauté d'un paysage. La résonance entre l'image littéraire et l'image picturale chante l'harmonie de la page-paysage.

Conclusion générale

Le paysage : pour un récit poétique et vers une géopoétique

Le paysage dans les œuvres de Le Clézio est divers, il se présente à la fois variable et permanent. S'il est variable, c'est parce qu'il se répand du paysage des villes très modernes au paysage de la nature très sauvage, des continents occidentaux aux pays les plus lointains ; dans le sens temporel, son paysage, semble-t-il, remonte sans cesse à un temps plus ancien et plus originel. Le désir de l'ailleurs fusionne ainsi avec le désir de l'éternel retour.

Jean-Louis Ezine est très conscient de cette évolution. Comme il l'indique, Le Clézio est au début « un écrivain de la ville, du monde moderne, de la civilisation mécanique, de l'électricité, de l'automobile, du fer et du béton, de l'agression, aussi, de l'agression urbaine, d'une certaine forme de guerre » - écrivain obsédé par le paysage urbain. Puis, insensiblement, il devient « l'écrivain du silence, du désert, de la transparence, de l'harmonie » - écrivain passionné pour le paysage naturel. Désormais, pas une de ses phrases dans les romans qui ne soit « une célébration d'une certaine fusion de l'écriture et de la nature »[1]. Cette évolution conditionne et modifie le processus créatif de l'écrivain, non seulement les thématiques mais aussi la structure et le rythme de ses récits. Elle apporte une « rupture » chez l'écrivain, soit une rupture de l'espace romanesque.

Pourtant il ne faut jamais exagérer cette « rupture » du paysage. L'évolution du paysage dans les œuvres lecléziennes n'efface pas une certaine permanence, soit une admiration exceptionnelle et perpétuelle pour le paysage naturel. Margareta Kastberg Sjöblom, par l'analyse de la fréquence et de l'absence des mots dans les œuvres lecléziennes, montre que malgré une constante évolution concernant le contenu lexical, la structure lexicale, la phrase, le rythme, le profil grammatical, il y a « une permanence dans les analyses thématiques », cette permanence est présentée par les « mêmes thèmes à l'infini déclinés et enrichis, qui sont toujours très présents dans l'œuvre, notamment les éléments de la nature ainsi que l'importance

[1] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 11.

du regard »[1]. Autrement dit, c'est la présence persistante du paysage naturel qui qualifie la création leclézienne. Si le milieu urbain perd peu à peu de l'importance, la nature reste dès le début très importante pour l'écrivain[2]. C'est aussi ce que l'écrivain déclare à Jean-Louis Ezine : quand il parle de la ville dans ses premières œuvres, ce qu'il aime, c'est « voir apparaître les nuages, le ciel, la mer »[3] ; il a raison de lui répondre : « Je ne crois pas avoir changé »[4]. Le paysage naturel attire toujours l'écrivain et il se trouve depuis toujours au centre de sa pensée créative. Ainsi voit-on que le premier homme Adam préfère habiter dans une villa sur la colline et observer le paysage naturel devant la fenêtre, que Besson quitte la ville pleine de bruits et de lumières pour admirer les terrains et la plage au bord de la mer, que Lalla éprouve une ivresse extatique et se rend compte de son destin en voyant l'immensité et la luminosité du désert, que Fintan se sent devenir un *autre* devant le paysage obscur et mystérieux des sources au fond de la forêt... Implicite dans les premières œuvres, le paysage naturel devient de plus en plus explicite pour l'emporter enfin sur le paysage urbain. Avec cette évolution et cette permanence, Le Clézio hérite une tradition littéraire qui fait l'éloge de la nature.

D'après Jean-Louis Ezine, le paysage préféré de Le Clézio, c'est le paysage dans les « *no man's lands* ». « Le paysage leclézien, c'est donc le désert ; ou ces déserts en réduction que sont le terrain vague, le littoral, la plage, qui sont aussi *des no man's lands* »[5]. Le trop-plein, le bruit et le chaos du paysage urbain s'opposent au vide, au silence et à l'harmonie du paysage des *no man's lands*. Le paysage mis en valeur par l'écrivain est toujours un paysage où toutes les forces s'équilibrent : la force humaine, végétale, animale et minérale. C'est ce qu'il découvre dans le paysage africain, mexicain et mauricien. En plus de l'harmonie, on découvre aussi un autre trait qui se cache dans le paysage leclézien. Les paysages au Mexique, à l'île Maurice et en Afrique, malgré leur distance spatiale et leur écart géographique, se ressemblent beaucoup pour l'écrivain, ils appartiennent à une même terre absolue : terre originelle et maternelle. L'immense, le sauvage, le violent, le mystérieux : ce sont les qualités communes de ces paysages dans les espaces différents. Si la ville de Nice offre un paysage de l'enfance pour l'écrivain, les pays lointains, proches de la nature, présentent en fait un paysage antérieur à l'enfance, un paysage qui existe avant la naissance de l'homme, au premier moment du monde.

Différent des écrivains contemporains qui ne voient que la négation dans le paysage moderne de la ville, Le Clézio reconnaît une beauté de la modernité. Ressemblant aux surréalistes, il

[1] Margareta Kastberg Sjöblom, *L'Écriture de J.M.G. Le Clézio : des mots aux thèmes, op. cit.,* p. 273.
[2] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.* p. 221.
[3] Jean-Louis Ezine, *Ailleurs*, *op. cit.,* p. 12.
[4] *Idem.*
[5] *Ibid.,* p. 54.

essaie de dévoiler l'impressionnante beauté des autoroutes, des avenues illuminées, des ponts modernes.[1] Il envisage un paysage mixte quand il décrit le paysage urbain, en dévoilant une relation intime entre nature et culture. L'hybridation du paysage urbain chez Le Clézio se voit surtout par l'enchaînement du lieu et du non-lieu, qui configure ainsi un « paysage composite »[2]. L'écrivain renverse un postulat écologique et une vision dichotomique du monde moderne. La ville est aussi naturelle que la nature, elle peut donner un paysage charmant et attirant. Quant au paysage naturel chez Le Clézio, même s'il est perçu comme essentiellement positif, il peut donner la violence et la peur, il ne se présente ni pittoresque, ni exotique. Le paysage naturel préféré de l'écrivain est souvent un paysage dépouillé d'une douceur paisible.

Ainsi, pour Le Clézio, la beauté du paysage n'est pas inhérente à la condition paysagère, elle est attachée à la subjectivité de l'homme. La beauté du paysage leclézien ne se projette pas nécessairement à une idylle, elle se lie particulièrement à une tension, qui est créée par les forces contradictoires. Le froid et la chaleur, la mort et la vie, la douceur et la dureté, le malheur et le bonheur, la souffrance et la joie, tout coexiste pour créer les paysages profonds et puissants. Cette ambivalence et cette tension produisent l'énergie de la vie. « Renoncer à la contradiction n'est pas possible, car ce serait renoncer à vivre » (EM 257). La beauté du paysage leclézien n'est pas fondée sur un modèle de beauté idéale, mais sur un mouvement de forces. C'est pourquoi son paysage est souvent associé au sacré ou au sublime. En effet une telle beauté contradictoire appartient à la force propre du cosmos : « le recours aux oppositions, aux contrastes et aux antinomies […] est (d'ailleurs) le procédé même de la nature, qui emploie la nuit à nous faire mieux sentir le jour »[3]. L'art de Le Clézio reflète bien cette pensée romantique de Victor Hugo. La contradiction est en effet au service d'une unité. Le grand poète a raison de dire que « l'antithèse est le grand organe de la synthèse ; c'est l'antithèse qui fait la lumière »[4]. Ainsi, il faut abandonner l'impression simpliste sur le paysage leclézien, qui n'est pas un éloge pastoral mais un éloge de la force vivante du cosmos et qui est particulièrement attaché à « un dynamisme matériel, une énergie en devenir, une source qui ne se lasse pas de produire »[5]. En décrivant le paysage, Le Clézio dévoile ainsi « un monde à deux faces » : la « paix » et la « guerre »[6]. L'une concerne la quiétude, le bonheur et la plénitude ; l'autre concerne

[1] Jean Onimus indique dans son œuvre qu'il n'y a pas de beauté dans les villes modernes chez Le Clézio. Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, pp. 75-79. Néanmoins, Le Clézio ne néglige jamais une certaine beauté du paysage urbain, qui ne donne pas que l'horreur. Tout au moins, les personnages lecléziens cherchent toujours à « poétiser » ce qu'ils voient dans les villes.

[2] Stéphanie Bory, « Paysages de la post-industrie. Le Pays de Galles entre dévastation et préservation », in Odile Marcel (éd.), *Paysage visible, paysage invisible. La construction poétique du lieu*, Paris, Champ Vallon, 2008, p. 160.

[3] Victor Hugo, *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, in *Œuvres complètes*, Paris, Arvensa Editions, 2013, p. 699.

[4] *Idem.*

[5] Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, Paris, Gallimard, 2006, p. 145.

[6] Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op.cit.*, p. 55.

l'inquiétude, la cruauté et le trouble. Jean Onimus distingue ainsi une « poésie » du monde d'une « prose »[1] du monde. L'esthétique de « contraires » renforce l'intensité et la force du paysage leclézien.

La poétique du paysage leclézien se lie étroitement à la poétique des éléments. Cela résonne avec la pensée de Gaston Bachelard. Non seulement en ville mais aussi dans la nature, l'écrivain prête toujours attention aux éléments naturels, dont la signification est néanmoins très variée. Si les éléments naturels se présentent néfastes dans le paysage urbain, en ressortent le charme et la violence dans le paysage naturel. Les paysages typiquement lecléziens comme le paysage du désert, le paysage de la mer et le paysage de l'île sont décrits surtout par une poétique des éléments. « L'écriture de Le Clézio, par sa fluidité, nous invite à suivre au déplacement continuel du regard, s'arrêtant à des détails élémentaires (l'intensité de la lumière, la couleur du ciel) plutôt que d'identifier des lieux référentiels »[2]. Cette réduction du paysage fait ressortir un monde intact et originaire et un contact intime du personnage avec la force cosmique pour s'intégrer au monde. Cela concerne en fait une cosmologie, qui pour Gaston Bachelard est « non pas « vision » du monde, mais expression de l'homme, du sujet humain dans le monde »[3]. Plus précisément, c'est une « cosmologie des matières »[4], dans laquelle il n'y a plus d'opposition entre la rêverie de l'homme et la réalité sensible, mais une *complicité* et une *connivence*. La rêverie des éléments reconduit l'homme du macrocosme au microcosme ; entre ces deux pôles existe « une fraternelle et heureuse consubstantialité »[5]. Le paysage sert justement d'intermédiaire pour éclairer cette relation.

La perception joue un rôle essentiel pour la découverte du paysage. C'est ainsi que les sens et le corps sont tellement décrits par l'écrivain. L'extase du corps conduit à l'extase de l'âme. Dans les œuvres lecléziennes, le paysage est perçu mais aussi imaginé. Il y a des fois où le paysage est construit par la mémoire, la parole ou la rêverie. « Avant même d'être le repos des sens, le paysage est l'œuvre de l'esprit »[6]. L'esprit transforme les faits matériels en une expérience spirituelle, émotionnelle et ainsi transcendante. Il s'agit surtout des paysages qui deviennent stéréotypés : le désert, la mer et l'île. Ces paysages obéissent à un agencement imaginaire collectif et ils se présentent en quelque sorte comme des mythes, des symboles et

[1] *Idem.*
[2] Entretien avec Claude Cavallero, « À propos du récit poétique », *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio,* n°5, Claude Cavallero et Jean-Baptiste Para (coords.), « La tentation poétique », Paris, Complicités, 2012, p. 35.
[3] Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 73.
[4] *Idem.*
[5] *Ibid*., p. 76.
[6] Simon Schama, *Le Paysage et la Mémoire*, *op. cit.*, p. 13.

des archétypes. Leur localisation, leur altitude et leur climat peuvent inspirer des représentations homologues et des rêves communs. Dans ce cas la perception sensible serait aspirée par une vision intelligible qui suit les replis de l'âme plus que les plis du terrain. Le paysage intérieur influence en effet le paysage extérieur. Rencontrer le paysage se présente aussi comme une expérience platonicienne, « au sens où, pour Platon, toute perception sensible se ramène en fait à une réminiscence de la vision archétypale d'une essence »[1]. Pourtant, le paysage réel et physique, retrouvé après l'expérience, rompt souvent avec le paysage que l'âme a pu « visionner », il n'est jamais pareil à l'imagination antérieure ni identique au rêve commun. De l'imagination à la perception vécue, il existe presque toujours cette rupture, qui crée une structure récurrente de l'œuvre leclézienne et qui présente une intensité de la narration.

Tout paysage est le paysage d'un certain lieu et d'un certain espace. Cette relation nous rappelle une étude « géocritique »[2], qui essaie de sonder les espaces exprimés dans les textes littéraires et les interactions culturelles. Approche géocentrée, la géocritique place le lieu au centre des débats, elle prête attention à la relation entre le lieu fictif et le lieu réel, qui concerne souvent une conformité et un écart, tout en dressant une carte des mondes possibles. Les paysages lecléziens s'attachent presque toujours à des villes et des pays réels. On pourrait comprendre mieux le Nice de Le Clézio en regardant le Nice d'autres écrivains. C'est le même cas pour le Maroc, l'île Maurice et le Mexique. Autrement dit, l'œuvre de Le Clézio établit avec d'autres œuvres littéraires et poétiques une carte imaginaire d'un monde possible. Il faut juxtaposer les paysages physiques et analogues des écrivains pour configurer un espace mental. La géocritique s'interroge « sur la nature du lien entre le réalème et la représentation »[3], soit sur le rapport du fictif au réel. Chez Le Clézio, le paysage ne peut pas se réduire à des sites où l'écrivain a vécu ou voyagé. Il est en effet refiguré par l'écriture, la configuration des éléments du paysage se reconstruit par les mots. A travers nos études, nous avons enchaîné le paysage perçu, le paysage conçu et le paysage vécu de l'écrivain tout en soulignant la cohérence et la variation poétiques. En général, le paysage est produit par la perception, la représentation littéraire est incluse dans le monde, dans un réel et dans un espace. Pourtant, il peut exister aussi avant toute expérience. Surtout à l'époque moderne, on voit de plus en plus l'inversion du rapport entre le familier et le fabuleux dans l'expérience du paysage, grâce à une certaine mondialisation. Cela donne à voir une évolution du rapport entre création et réalité. Par l'alter-jonction entre le paysage imaginaire et le paysage réel, l'écrivain superpose le texte et le lieu et les confond. « Le lieu est

[1] Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », *op. cit.*, p. 19.
[2] Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction*, espace, *op. cit.*, pp. 17-18.
[3] *Ibid*., p. 186.

alors un texte qui est un lieu, ou peut-être est-ce le texte qui est un lieu qui est un texte. Lecture du lieu et perception du texte, perception de ce qu'il y a à lire dans le lieu, imbrications multiples entre la page et la pierre ou la terre, toute combinaison est envisageable. »[1] Le paysage, de la lecture du lieu à la lecture du texte, s'étend dans l'espace et dans le temps. Chez Le Clézio, la poétique du paysage contribue ainsi au récit poétique.

1. Le paysage comme un chronotope : pour un récit poétique

Le débordement du paysage dans les œuvres de Le Clézio démontre à quel point il investit les aspects de la création de l'écrivain. L'abondance du paysage détermine la domination de la description dans le récit, qu'on peut qualifier d'un « récit poétique » selon les mots Jean-Yves Tadié. On a analysé la description du paysage chez Le Clézio, qui consiste en répétitions lexicales, syntagmatiques et phoniques. Ce « système d'échos, de reprises, de contrastes »[2] rappelle les moyens du poème tels que des assonances, des allitérations et des rimes. Se produit ainsi un effet lyrique de poésie. De plus, la description du paysage chez Le Clézio influence beaucoup la structure, l'espace et le temps du récit, elle condense les thèmes principaux comme la quête de l'origine, le mythe et la nostalgie du paradis perdu[3]. La musicalité de la description et la poétique de l'imaginaire paysager contribuent dans une grande mesure à rendre le récit leclézien à un récit poétique. Ainsi, Claude Cavallero a raison de dire que la « poésie » de Le Clézio n'est pas liée à une « connotation idéaliste » ni à une « référence à l'ontologie romantique », mais « à l'évocation libre de paysages naturels »[4].

Pour l'écrivain, « créer un espace et créer un temps sont une seule et même opération, bien loin que l'un vienne couper l'autre comme une parenthèse »[5]. La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels se concentrent dans la représentation du paysage. Le paysage leclézien sert ainsi de « chronotope » selon les mots de Mikhaïl Bakhtine. D'après Jean-Yves Tadié, une caractéristique essentielle du récit poétique consiste dans le rôle prédominant de l'espace. Un récit poétique serait un récit qui met en relief « l'agencement spatial »[6] et la « symbiose du personnage avec l'environnement »[7]. C'est ce que Le Clézio fait dans sa création. Il souligne la fascination de ses personnages pour le paysage et pour l'espace, qui passent souvent par la contemplation, la mémoire et le rêve. On a indiqué que la présence du paysage chez Le Clézio

[1] *Ibid.*, p. 256.
[2] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, *op. cit.*, p. 8.
[3] D'après Jean-Yves Tadié, ces thèmes sont presque permanents dans un récit poétique.
[4] Claude Cavallero, « La tentation poétique de J.-M.G. Le Clézio », *op. cit.*, p. 9.
[5] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, *op. cit.*, p. 84.
[6] Entretien avec Claude Cavallero, « À propos du récit poétique », *op. cit.*, p. 29.
[7] *Ibid.*, p. 31.

est liée étroitement au *topos* spatial, au déplacement, à la quête et à l'itinéraire – thèmes caractéristiques du récit poétique. Toutes les représentations spatiales motivent forcément le rapprochement de l'œuvre leclézienne avec le récit poétique, puisqu'au lieu de « de s'encombrer de séjours dans l'espace », son œuvre « s'en délecte »[1].

Le récit leclézien est en général et surtout un récit d'espace dans lequel se déploie une quête, tandis que le temps n'est plus un temps linéaire ou historique. Il s'attache souvent à un temps immobile ou cyclique – qui constitue aussi une autre caractéristique essentielle du récit poétique. Dans la création leclézienne, le paysage concerne souvent le temps de l'origine. Particulièrement dans les œuvres postérieures aux années 80, retrouver un paysage beau et sauvage, c'est d'« échapper au temps par la remonté jusqu'aux origines de la vie, de l'histoire et du monde »[2]. Le paysage sert aussi de moyen pour décrire ou présenter le temps, qui devient souvent imprécis et mythique. L'écrivain offre dans son récit « une autre mesure du temps, fondée sur une symbiose avec les phénomènes naturels et une autre approche de la vie, liée à une communion subtile avec l'environnement et les ancêtres qui ne font qu'un »[3]. Le Clézio associe ainsi l'espace mythique au temps de l'origine. Pour lui, le paysage «ne participe pas seulement de la spatialisation de la relation esthétique qu'un sujet ou une collectivité entretient avec un lieu », mais il «produit et inscrit également une temporalité spécifique. »[4]. Le déplacement dans l'espace de paysages synchroniques s'enchaîne souvent avec une remontée du temps, qui apporte les paysages diachroniques. Le paysage pour l'écrivain est en fait «dans l'ordre du lieu une occasion de fixer notre situation dans l'ordre du temps »[5].

Ce chronotope du paysage se montre le mieux dans le récit d'*Onitsha*. Le séjour à Onitsha pour Fintan et Maou perd les repères précis du temps, il suit le rythme des saisons. On ne voit pas la date ni le jour, mais justement le changement du paysage, qui implique un espace et un temps plutôt mythique, tous différents de ceux dans la société occidentale. Toutes les descriptions[6], en donnant le changement du paysage, réduisent le temps historique, le fragmentent et le dissolvent.

---

[1] *Ibid*., p. 30.

[2] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique, op. cit.,* p. 85.

[3] Eileen Lohka, « «Insaisissable et multiforme »: l'art de J.M.G. Le Clézio », in Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures, op. cit.,* p. 35.

[4] Frédérick Lemarchand, «L'herméneutique du paysage comme signe d'une rupture d'époque », *Les Cahiers de la MRSH* n° 29, Jean-Marc Moriceau et Philippe Madeline (dir.), *Les paysages à la croisée des regards,* Caen, Publications de la MRSH, 2002, p. 119.

[5] Lucie Bescond, «Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand », *Revue des sciences humaines*, n°209, 1988, pp. 95-102.

[6] « C'était la saison rouge, la saison d'un vent qui gerçait les rives du fleuve » (O 92) ; « l'harmattan soufflait. Le vent chaud avait séché le ciel et la terre, il y avait des rides sur la boue du fleuve, comme sur la peau d'un très vieil animal. Le fleuve était d'un bleu d'azur, il y avait des plages immenses pleines d'oiseaux » (O 116) ; « c'était le commencement des pluies. Le grand fleuve était couleur de plomb sous les nuages, le vent ployait violemment la cime des arbres » (O 146) ; « après les pluies diluviennes et les tornades de juillet, il y avait une accalmie au mois d'août, qu'on appelait la « petite saison sèche » (O 180) ; «La brève saison sèche était terminée. A nouveau il y avait des nuages au-dessus du fleuve. Il faisait chaud et lourd, le vent ne se levait jusqu'à la fin du jour, après de longues heures d'attente » (O 202).

On se rappelle une écriture parallèle chez Jean Giono. Dans le récit *Que ma joie demeure*, le temps est justement présenté par le rythme des saisons, toute l'histoire est structurée par « une basse continue »[1] de l'alternance des saisons. Il n'y aurait pas peut-être, comme Jean Giono le déclare dans l'avant-propos inédit, « d'armature plus solide que cette invisible route enroulée dans les cieux et sur laquelle implacablement entraînés nous devons subir le froid, le chaud, le parfum des narcisses et le chant de la grive »[2]. La succession des saisons crée l'impression d'une lenteur, d'une douceur et même d'une circulation. C'est « l'ordre propre » et l' « enchaînement inévitable » du cosmos qui établissent une harmonie et une éternité entre la « vitesse de fuite » et la « certitude du retour » de la « richesse sensuelle du monde »[3]. On dirait que le rythme du récit suit ou produit à juste titre le rythme du cosmos. L'alternance des saisons est infinie, elles commencent et recommencent, ainsi est impliqué un cycle du temps. « Le temps n'a pas de fin comme le cours du fleuve. » (O 216) Par une telle présentation du passage temporel, l'écrivain montre un espace bien différent de l'espace profane. L'écoulement du temps est intégré dans l'écoulement du fleuve : le temps et l'espace se réunissent et se condensent dans le paysage fluvial. L'éternel retour et le rattachement au rythme cosmique qui se montre à travers cette temporalité font ressortir la poétique du récit.

En un mot, le paysage chez Le Clézio condense l'espace et le temps, le réel et le fictif, l'homme et le monde. La poétique du paysage détermine dans une grande mesure la poétique du récit leclézien. Le paysage de Le Clézio, c'est un lieu de rencontre, de connivence, de passage et de métissage, qui permet d'enchaîner les pôles différents de la pensée de l'écrivain.

2. Le paysage : vers une poétique de la relation ou une géopoétique

Chez Le Clézio, le paysage concerne à la fois la perception et la sensation, le réel et l'imaginaire, le mythe et la rêverie, le souvenir et l'aspiration, les mots et l'art pictural. Dans le dévoilement du paysage, l'écrivain met en œuvre un « épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée »[4]. « Construction mentale »[5], le paysage exprime en effet la relation entre l'homme et le monde. La poétique du paysage leclézien s'attache surtout à une poétique de la relation, qui consiste en une harmonie entre toutes les existences au monde.

Le paysage est né d'une rencontre entre l'homme et le monde. En étudiant le paysage, on peut comprendre à la fois l'intériorité de l'homme et l'extériorité du monde, ainsi l'interaction entre

[1] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, *op. cit.*, p. 139.
[2] Jean Giono, *Que ma joie demeure*, *in Œuvres romanesques complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1348.
[3] *Idem*.
[4] Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1966, p. X.
[5] Daniel Berger, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 108.

le sujet et l'objet, entre le microcosme et le macrocosme. Le paysage est produit par la perception, la sensation et l'imagination de l'homme ; la façon de voir, la position spatiale et l'émotion du sujet qui regarde le monde décident la présence du paysage et montre aussi une certaine psychée de ce sujet. Le paysage est « une construction de l'esprit, relevant du sensible et de considérations esthétiques fondées sur un donné naturel »[1]. Ainsi, le paysage n'est pas d'ordre décoratif, il n'est pas un objet neutre, il relève de la dimension affective et même spirituelle de l'homme, il permet de formuler et de rendre visibles les pensées du regardant d'un lieu. Le Clézio ne néglige jamais cette dimension « invisible » mais essentielle du paysage, qui se lie à l'introspection, à la projection, à la mémoire et à la rêverie du personnage. Les premiers paysages de Le Clézio dévoilent les jeunes personnages solitaires, hantés par la conscience, tourmentés par une menace de la mort et étouffés par l'aliénation de la société moderne. Les paysages de la grande nature montrent des personnages libres et sauvages, qui se débarrassent de l'obsession du destin et qui aspirent à vivre vivement et à s'unir au monde et à l'Autre. Cela dit, l'écrivain donne à voir l'intériorité de ses personnages en décrivant le paysage qu'ils voient. L'évolution du paysage représente l'évolution mentale des personnages.

Le paysage relève ainsi de la relation intime que l'homme entretient avec son environnement, il peut donner du sens au monde qui entoure l'homme. Résultant d'un cheminement le paysage se présente comme une construction qui s'appuie autant sur les éléments matériels des lieux que sur les représentations que l'homme peut en avoir avec son expérience. Il s'agit du « côté sensible de la relation de l'homme à l'espace »[2]. Quand on évoque le paysage, on évoque en effet l'échange de l'homme avec le monde. Pour Pierre Sansot, « le paysage signe l'échange entre l'homme et l'univers »[3]. Cet attachement de l'homme aux lieux se présente central pour la signification de l'existence du paysage. A travers l'évolution du paysage Le Clézio présente clairement l' évolution de la relation entre son personnage et le monde. Au début, le personnage leclézien préfère rester à l'écart pour regarder le paysage : il demeure dans la chambre et regarde devant la fenêtre ou il monte en haut pour *dominer* le monde et *transformer* la vue. Le paysage encadré ou dominé exprime une distance entre l'homme et le monde, il reflète une peur devant le monde et un désir d'ordonner ou maîtriser le monde. On y ressent une tension entre l'homme et le monde. En sortant de la chambre et en se déplaçant, le personnage se plonge *dans* le paysage, il est enveloppé par le paysage, il touche le paysage avec tout son corps. L'ouverture au paysage et l'imprégnation du paysage expriment bien que le personnage leclézien s'intègre

[1] Bernard Lassus, « Autour des valeurs paysagères », in Philippe Poullaouec-Gonidec, Michel Gariépy et Bernard Lassus (éds.), *Le Paysage territoire d'intentions*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 153.
[2] Augustin Berque, « De paysage en outre pays », *Le Débat (Dossier : Au-delà du paysage moderne)*, n °65, 1991, p. 4.
[3] Pierre Sansot, *Variations paysagères*, Paris, Payot, 2009 (1983), p. 212.

peu à peu au monde jusqu'à une extase. La rupture entre l'homme et son milieu est ainsi réparée. On découvre clairement l'itinéraire de l'intérieur à l'extérieur et du dedans au dehors. Se séparant de l'univers au début, le personnage leclézien réalise une harmonie avec l'univers et il s'efface pour rejoindre le monde primordial régi par les éléments. Au lieu d'imposer « un ordre rationnel » à l'espace, le personnage choisit finalement « un ordre naturel dans lequel il désire s'inscrire »[1]. La domination et l'intégration alternent dans la création leclézienne et elles articulent le parcours spirituel du personnage, en donnant à voir deux rapports de l'homme au monde : un rapport du conflit et un rapport de l'interaction. Le changement du paysage s'attache ainsi à un changement de la relation entre l'homme et le monde.

L'évolution du paysage explique non seulement un changement du rapport de l'homme avec le monde mais aussi un changement du rapport de l'homme avec l'autre. La fabrique du paysage témoigne d'un souci de la reconstruction du monde et de la reconstruction du soi, puisque l'auteur écrit le paysage « comme le peintre qui, peignant des montagnes, des villes, des fleurs, des animaux, s'aperçoit, au terme de sa vie, qu'il n'y peint que son portrait »[2]. On s'écrit en écrivant le paysage, on articule et façonne le paysage autant qu'on est articulé et façonné par le paysage. Dans les premières œuvres, le protagoniste à l'écart du paysage est aussi à l'écart des autres. La claustration et l'élévation expriment bien la solitude du personnage leclézien qui ressent sans cesse une menace devant le monde extérieur et aussi devant le regard de l'Autre. Pourtant, en se plongeant dans un paysage régi par les éléments, en s'unissant avec le monde, le personnage leclézien se débarrasse peu à peu de sa prison solitaire. Particulièrement, depuis les années 80, la rencontre du paysage s'accompagne presque toujours de la rencontre d'un Autre ou des Autres. Chez Le Clézio, « la découverte de l'Autre » « se confond avec un paysage et une nature destinés à incarner plus un appel qu'un échange intellectuel »[3]. Dans *Désert*, le rapprochement de Lalla avec le paysage désert résonne avec son rapprochement avec le Hartani. Quant à Fintan, Alexis et Léon le Disparu, leur rencontre avec un nouveau paysage beau et charmant est parallèle à une rencontre avec un Autre initiateur. La rencontre avec le paysage d'Onitsha est liée à la connaissance de la fille magique Oya ; la rencontre avec le paysage de la vallée de Rodrigues se projette au contact intime avec Ouma ; l'accès au paysage insulaire du Plate s'enchaîne avec la communion de Surya. Ainsi, en reconnaissant le paysage inconnu, les personnages prennent en contact avec les *Autres* et ils se lient étroitement avec ces *Autres*. On n'entend plus le monologue du personnage, mais un dialogue entre l'homme et le

[1] Isa Van Acker, « L'errance ou le voyage fragilisé », *Carnets de doute : Variantes romanesques du voyage chez J.- M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 178.
[2] Marina Salles, Le Procès-verbal *de Le Clézio*, *op. cit.*, p. 21.
[3] Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.* p. 185.

monde, le soi et l'Autre. Dans ce sens, la pénétration du paysage signifie en effet une communion avec l'Autre. Le personnage leclézien ne se replie plus sur soi, il s'ouvre à l'Autre en s'ouvrant à l'univers. C'est ainsi que l'union au monde correspond souvent définitivement à l'intimité avec un Autre. L'expérience du paysage est ainsi une expérience d'altérité qui concerne la constitution de l'identité.

Le paysage de Le Clézio se montre souvent comme un personnage qui conduit les protagonistes vers une initiation et une transformation. Le paysage urbain dévoile le visage terrible de la vie moderne pour faire fuir enfin les personnages, tandis que le paysage naturel, surtout celui des pays loin de la société moderne, apporte une énergie aux personnages. Rencontrer un paysage, c'est ainsi rencontrer un *Autre*. Le paysage est un *Autre*, il se lie à des hommes qui sont *autres* que le protagoniste, il implique en effet une autre culture et une autre civilisation. Le but du déplacement chez Le Clézio n'est pas tant un pays qu'une disposition à l'égard du monde que le déplacement suscite chez ses personnages. Tout paysage est inscrit dans un contexte social, sa dimension matérielle est attachée à une dimension idéale. Le paysage urbain est sans aucun doute constitué par la culture, il résulte de la civilisation moderne. Mais même le paysage naturel n'est pas si « naturel » qu'on l'imagine. Tant qu'un paysage est habité par l'homme, il est tracé par l'activité de l'homme et il est inscrit par la pensée de l'homme. En ce sens, le paysage implique un rapport entre la nature et la culture. La temporalité du paysage manifeste « un rapport spécifique qu'entretient une société donnée à son histoire, comme écriture dans la nature – ou plus largement dans le monde – de son historicité »[1]. Tout paysage géographique serait en même temps un paysage historique, qui condense une culture humaine en lui. Il faut ainsi toujours faire fusionner le paysage de la route de la vie avec le paysage de la surface de la Terre pour créer un paysage total, qui réserve toute la vie de l'homme. C'est ce que l'écrivain souligne dans sa création. L'*Autre* que le protagoniste rencontre dans un paysage *autre* est presque toujours un *Autre* qui appartient à une culture *autre*, le plus souvent une culture primitive, archaïque et mythique, tout au moins, une culture toute différente de la culture urbaine et moderne. Le paysage du désert s'enchaîne avec les hommes bleus et ainsi avec une civilisation nomade plutôt légendaire et sacrée, tandis que le paysage de Rodrigues, celui d'Onitsha et celui de l'île Plate représentent tous une civilisation de métissages. Dans le paysage d'Onitsha, grâce au grand fleuve, se projette à la fois la civilisation africaine et la civilisation égyptienne de l'époque archaïque. En parcourant le paysage africain, Fintan reconnaît finalement une autre culture que la culture occidentale, qui devient sa vraie origine. Le paysage insulaire du Plate confond aussi la civilisation occidentale et la civilisation orientale ; en

[1] Frédérick Lemarchand, « L'herméneutique du paysage comme signe d'une rupture d'époque », *op. cit.*, p. 119.

connaissant les lieux, les plantes et les animaux de l'île, Léon entre peu à peu dans le monde de Surya, soit la civilisation hindoue, toute différente de celle de l'Occident. Le métissage du paysage se voit en particulier à travers l'identité de l'Autre initiateur. Ouma, Oya et Surya sont toutes les filles d'une origine métisse. Rencontrer le paysage, rencontrer l'Autre, c'est en fin de compte rencontrer une civilisation différente. La valeur d'un paysage dépend de l'univers social et culturel du lieu et des acteurs qui l'investissent. Ainsi sans lien avec le territoire, sans expérience vécue, sans histoire partagée, c'est difficile de comprendre la beauté ou le sens du paysage. Autrement dit, quand on est touché par un paysage et qu'on est intégré dans un paysage, on arrive en effet à entrer au fond de l'histoire et de la culture d'un pays. C'est pourquoi chez Le Clézio le contact avec un paysage originaire conduit souvent à une affirmation de l'identité et de l'origine.

Il existe ainsi une certaine « géopoétique » chez Le Clézio, soit une pensée poétique, philosophique et scientifique, du rapport de l'homme avec son milieu. L'interaction entre l'homme et le monde se situe au centre du projet géopoétique proposé par Kenneth White. D'après lui, « il s'agit d'un *mouvement* qui concerne la manière même dont l'homme fonde son existence sur la terre. »[1] Il faut relier toujours le paysage à la « terre » et surtout au « monde ». « Un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'esprit et la terre. »[2] En décrivant le paysage, Le Clézio cherche à construire un tel monde, où l'homme mène une vie dense et intense et entretient un rapport sensible et subtil avec la terre. Du paysage au monde, en passant par la terre, on voit clairement « une sorte de géologie mentale »[3], une sorte de « cosmopoétique »[4] et surtout un « nomadisme intellectuel »[5]. On dirait que l'écrivain fusionne le moi, le mot et le monde par la création du paysage, qui opère une transformation culturelle. La poésie leclézienne du paysage cherche toujours à dévoiler une force d'être et une cohérence du monde, elle concerne « un engagement avec les concepts d'une expérience de vie » plutôt qu'une « poésie romantique »[6]. Douée d'une existence géographique, historique et culturelle, le paysage leclézien fait éprouver la vie sur la terre, la conception du monde, et le rapport entre l'esprit humain et le chaosmos. Le monde est un assemblage de signes hiéroglyphes qui se voit à travers le paysage et qui demande à être déchiffré. L'équilibre du monde est contenu en chacune des parcelles humaines, végétales, animales et minérales. Le paysage chez Le Clézio

[1] Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros : Introduction à la géopoétique*, *op. cit.*, p. 11.
[2] *Ibid*., p. 25.
[3] *Ibid*., p. 27.
[4] *Ibid*., p. 35.
[5] *Ibid*., p. 42.
[6] *Ibid*., p. 110.

s'allie toujours à cette recherche des liens qui unissent l'homme au monde et d'où se produit le sens du merveilleux. Ce que Le Clézio cherche à évoquer, c'est « la présence simultanée des multiples formes de vie, chacune avec son autonomie par rapport aux êtres humains, habitant de plein droit un même espace cosmique »[1]. Dans la vaste chaîne cosmique, l'homme doit respecter la place qui lui est octroyée, il ne doit pas dépasser ses possibilités et ses limites, au risque de détruire l'équilibre auquel il doit son existence et à qui il doit se soumettre. Par la poétique du paysage, l'écrivain met en lumière ainsi l'harmonie cosmique et l'équilibre artistique.

[1] Germaine Brée, *Le Monde fabuleux de J.-M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 98.

Bibliographie générale

I. Œuvres de J.-M.G. Le Clézio

1. Ouvrages (Romans, essais, nouvelles)

Le Procès-verbal, Paris, Gallimard, 1963.

La Fièvre, Paris, Gallimard, 1965.

Le Déluge, Paris, Gallimard, 1966.

L'Extase matérielle, Paris, Gallimard, 1967.

Terra Amata, Paris, Gallimard, 1967.

Le Livre des fuites, Paris, Gallimard, 1969.

La Guerre, Paris, Gallimard, 1970.

Haï, Genève, Albert Skira, 1970.

Les Géants, Paris, Gallimard, 1973.

Voyage de l'autre côté, Paris, Gallimard, 1975.

Mydriase, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

L'Inconnu sur la terre, Paris, Gallimard, 1978.

Mondo et autres histoires, Paris, Gallimard, 1978.

Vers les icebergs, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

Désert, Paris, Gallimard, 1980.

Trois villes saintes, Paris, Gallimard, 1980.

La Ronde et autres faits divers, Paris, Gallimard, 1982.

Le Chercheur d'or, Paris, Gallimard, 1985.

Voyage à Rodrigues, Paris, Gallimard, 1986.

Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue, Paris, Gallimard, 1988.

Sirandanes, suivies d'un *Petit lexique de la langue créole et des oiseaux* (Avec Jemia Le Clézio), Paris, Seghers, 1988.

Printemps et autres saisons, Paris, Gallimard, 1989.

Onitsha, Paris, Gallimard, 1991.

Étoile errante, Paris, Gallimard, 1992.

Pawana, Paris, Gallimard, 1992.

Diego et Frida, Paris, Stock, 1994.

La Quarantaine, Paris, Gallimard, 1995.

Poisson d'or, Paris, Gallimard, 1997.

La Fête chantée et autres essais de thème amérindiens, Paris, Gallimard, 1997.

Gens des nuages (avec Jémia Le Clézio), Paris, Gallimard, 1997.

Hasard suivi de *Angoli Mala*, Paris, Gallimard, 1999.

Cœur brûle et autres romances, Paris, Gallimard, 2000.

Révolutions, Paris, Gallimard, 2003.

L'Africain, Paris, Mercure de France, 2004.

Ourania, Paris, Gallimard, 2006.

Raga : Approche du continent invisible, Paris, Seuil, 2006.

Ballaciner, Paris, Gallimard, 2007

Ritournelle de la faim, Paris, Gallimard, 2008.

Histoire du pied et autres fantaisies, Paris, Gallimard, 2011.

Tempête, Deux novellas, Paris, Gallimard, 2014.

2. Articles et autres textes

« En bas, vers la mort », *La Nouvelle Revue française*, n° 131, novembre 1963, pp. 816-823.

« Comment j'écris », *Les Cahiers du chemin*, n° 1, octobre 1967, p. 85-91.

« Comment peut-on écrire autrement ? », *Le Monde*, 15 février 1969, p. V.

« Naissance de la pensée », *Les Cahiers du chemin*, n° 9, avril 1970, p. 28-38.

« La Tour de Babil », *Les Cahiers du Chemin*, n° 10, octobre, 1970, pp. 139-152.

« Le Sismographe », *La Nouvelle Revue française*, n° 214, octobre 1970, p. 15-21.

« Les cris des crapauds », *Les Cahiers du Chemin*, n° 12, 16 avril, 1971, pp. 22-38.

« Les poésies à venir (sur Lautréamont) », *Les Lettres françaises*, n° 1406, octobre, 1971, pp. 103-121.

« Le jardin aux serpents », *Les Cahiers du Chemin*, n° 18, 15 avril, 1973, pp. 52--63.

« Pourquoi écrivez-vous ? 400 écrivains répondent », *Libération*, hors-série, mars 1985, p. 69.

« Plus qu'un choix esthétique », *La Quinzaine littéraire*, n° 436, 16-31 mars 1985, pp. 5-6.

« Lettre d'Albuquerque », in A. Mignard (éd), *Autrement, écrire aujourd'hui*, Dossier n° 69, avril, 1985, pp. 22-24.

« La parole vivante du conteur (sur *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun) », *Le Monde*, n° 12629, 6 septembre 1985, p. 13.

« Jean Grosjean, *La Genèse* (version de) », préface, Gallimard, 1987, pp. 7-13.

« La quête de l'harmonie », *Le Monde*, n° 14295, 11 janvier 1991, p. 17.

« Des oiseaux et des hommes », *Le Monde*, n° 14716, 22 mai 1992, pp. 25 et 27.

« Dans la forêt des paradoxes », Conférence du Prix Nobel, 7 décembre 2008.

(Lien : http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.html)

« Sur Malcolm de Chazal », *Riveneuve Continents*, n °10, hiver 2009-2010, pp. 109-121.

3. Entretiens cités

BONCENNE, Pierre, « Le Clézio au Nouveau-Mexique », *Lire*, n °32, avril 1978, p. 22-49.

BOTT, François, « "Lire toutes les villes du monde" », *Le Monde*, 24 mai 1969, p. II.

----, « "Quand je regarde les villes, elles me donnent le sentiment d'une beauté possible" », *Le Monde*, 12 avril 1973, p. 21.

CAVALLERO, Claude, « Les marges et l'origine », *Europe*, n °675-676, janvier-février 1993, pp. 166-174 (repris dans *Europe*, n °957-958, janvier-février 2009, pp. 29-38).

DE CORTANZE, Gérard, « Une littérature de l'envahissement », *Le Magazine littéraire*, n °362, février 1998, pp. 18-35.

EZINE, Jean-Louis, *Ailleurs*, Paris, Arléa, 1997.

GARCIN, Jérôme, « Une enfance africaine », *L'Événement du jeudi*, n °333, 21-27 mars 1991, pp. 100-103.

----, « Voyage en utopie », *Le Nouvel Observateur*, 2 février 2006, p. 88.

GENEVOIX, Sylvie, « Écrire, pour moi, c'est la reconstruction du bonheur », *Le Figaro littéraire*, 20 avril 1991, pp. 45-48.

GIESBERG, Franz-Olivier, « J.-M.G Le Clézio, le panthéiste magnifique », *Le Figaro littéraire*, 18 août 1994, p. 11.

----, « J.M.G. Le Clézio : "l'écologie est un sentiment plutôt qu'une politique" », *Le Figaro littéraire*, 21 décembre 1995, p. 10.

GOLDSMITH, Denis, « Dialogues sur les villes, Interview de Michel Butor et J.M.G. Le Clézio », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n °153, décembre 1970 – janvier 1971, pp. 4-9.

LHOSTE, Pierre, « Le Clézio : mon autocritique », *Les Nouvelles Littéraires*, n °2181, juillet 1969, p. 11.

----, *Conversations avec J. M. G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971.

DE RAMBURES, Jean-Louis, « "J'écris pour ne pas rêver, pour ne pas souffrir..." », *Le Monde des livres*, 5 septembre, 1970, p. 14.

II. Ouvrages critiques sur Le Clézio.

1. Études et essais consacrés à Le Clézio.

ALSAHOUI, Maan, *La Question de l'autre chez J.M.G. Le Clézio*, Sarrebruck, Editions universitaires européennes, 2011.

AMAR, Ruth, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Publisud,

2004.

ANOUN, Abdelhaq, *J.-M.G. Le Clézio,* Révolutions *ou l'appel intérieur des origines*, Paris, L'Harmattan, 2005.

BERTOCCI-JOLLIN, Sophie et THIBAULT, Bruno (éds.), J.*M.G. Le Clézio: Intertextualités, Interculturalités*, Saint-Quentin, Editions de l'Université de Versailles, 2004.

BONN, Anne-Marie*, La Rêverie terrienne et l'espace de la modernité dans quelques romans français parus de 1967 à 1972*, Paris, Klincksieck, 1972.

BRÉE, Germaine, *Le Monde fabuleux de J.-M.G. Le Clézio,* Amsterdam, Rodopi, 1990.

CAVALLERO, Claude, *Le Clézio, témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009.

---- (dir.), *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*, Chambéry, Presse de l'Université de Savoie, 2011.

CHUNG, Ook*, Le Clézio ou l'écriture prophétique*, Paris, Imago, 2001.

DE CORTANZE, Gérard, *J.M.G. Le Clézio, Le nomade immobile*, Paris, Le Chêne, 1999.

----, *J.M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, 2009.

DOMANGE, Simone, *Le Clézio ou la quête du Désert*, Paris, Imago, 1993.

DUTTON, Jacqueline*, Le Chercheur d'or et d'ailleurs : l'utopie de J.-M.G. Le Clézio.* Paris, L'Harmattan, 2003.

HADDAD KHALIL, Sophia*, La Rêverie élémentaire dans l'œuvre de Le Clézio,* Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

JUNG, Haï Souk, *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

HENKY, Danièle, *L'Art de la fugue en littérature de jeunesse : Giono, Bosco, Le Clézio, maîtres d'école buissonnière,* New York, Peter Lang International Academic Publishers, 2004.

HOLZBERG, Ruth*, L'Œil du serpent : dialectique du silence dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman, 1981.

JARSLBO, Jeana, *Écriture et altérité dans trois romans de J.-M.G. Le Clézio:* Désert, Onitsha, La Quarantaine, Lunds, Université de Lunds, 2003.

JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie et THIBAULT, Bruno (dir.), *JMG Le Clézio*, *Lectures d'une œuvre,* Paris, Le Temps, 2004.

JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie, *J.M.G. Le Clézio : L'Érotisme, les mots*, Paris, Editions Kimé, 2001.

KASTBERG SJÖBLOM, Margareta, *L'Écriture de J.M.G. Le Clézio : des mots aux thèmes*, Paris, Honoré Champion, 2006.

LABBÉ, Michèle*, Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.

LE BON, Sylvestre, *Le Port d'attache de Jean-Marie Gustave Le Clézio : La quête d'une vérité et d'une nouvelle identité*, Sarrebruck, VDM Verlag, 2009.

LÉGER, Thierry, ROUSSEL-GILLET, Isabelle et SALLES, Marina (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes, PUR, 2010.

MATHÉ, Roger, *L'Exotisme : de Homère à Le Clézio*, Paris, Bordas, 1985.

MBASSI ATÉBA, Raymond, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2008.

MICHEL, Jacqueline, *Une mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti, 1986.

MOLINIÉ, Georges et VIALA, Alain, *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

MOSER, Keith et THIBAULT, Bruno (dir.), *J.-M.G. Le Clézio : Dans la forêt des paradoxes*, Paris, L'Harmattan, 2012.

ONIMUS, Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994.

REAL, Elena et JIMÉNEZ, Dolores (dir.), *J. M. G. Le Clézio: Actes du Colloque International*, València, Publicacions de la Universitat de València, 1992.

REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette (dir.), *J.M.G. Le Clézio, Ailleurs et origines : parcours poétiques*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2004.

RIDON, Jean-Xavier, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : L'exil des mots*, Paris, Kimé, 1995.

ROUSSEL-GILLET, Isabelle, *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses, 2011.

SALLES, Marina, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, Paris, L'Harmattan, 2007

SCANNO, Di Teresa, *La Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Napoli, Nizet, 1983.

SOHY, Christelle, *Le Féminin chez J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Le Manuscrit, 2010.

STENDAL BOULOS, Miriam, *Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 1999.

SUZUKI, Masao, J.-*M.G. Le Clézio : Évolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

THIBAULT, Bruno, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

TRITSMANS, Bruno, *Livres de pierre : Segalen, Caillois, Le Clézio, Gracq*, Tübingen, Narr, 1992.

VAN ACKER, Isa, *Carnets de doute : Variantes romanesques du voyage chez J.-M.G Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

2. Dossiers pédagogiques.

BARBIER, Diane, *J.-M.G. Le Clézio, Le Chercheur d'or*, Paris, Bréal, 2005.

BORGOMANERO, Madeleine, Désert *de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand Lacoste, 1992.

----, Onitsha *de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand Lacoste, 1993.

DOUCEY, Bruno, Désert *de Le Clézio*, Paris, Hatier, 1994.

FRANÇOIS, Corinne, Désert *de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Bréal, 2000.

ROUSSEL-GILLET, Isabelle, *Le Clézio,* Le Chercheur d'or, Paris, Ellipses, 2001.

SALLES, Marina, Le Procès-verbal *de Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1996.

3. Articles choisis sur Le Clézio.

ABENSOUR, Gérard, « L'épopée de la fin de l'insularité », *Critique*, n°462, novembre 1986, pp. 1106-1111.

AMETTE, Jacques-Pierre, « Supplément aux voyages de Le Clézio », *Le Point*, n°1781, 2 novembre, 2006, p. 120.

BANIER, François-Marie, « Le beau silencieux », *L'Express*, n°1069, 3-9 janvier 1972, p. 76.

BERSANI, Jacques, « Le Clézio sismographe », *Critique*, n°238, mars 1967, pp. 311-321.

BLOT, Jean, « Le Roman et son langage », *La Nouvelle Revue française*, n°198, 1er juin 1969, pp. 57-63.

BONCENNE, Pierre, « Le Clézio s'explique », *Lire*, n°32, avril, 1978, p. 20-49.

BONNEFOY, Claude, « L'autre côté de l'univers », *Les Nouvelles littéraires*, n°2472, 10-16 février 1975, p. 5.

CAGNON, Maurice, et SMITH, Stephen, « Le Clézio's taoist vision », *French Revieuw,* Special Issue n°6 (spring 74), pp. 245-252.

CAVALLERO, Claude, « Land of the sea, le pays de la mer de J.-M.G. Le Clézio », *L'Information littéraire*, n°5, novembre-décembre, 1993, pp. 35-39.

----, « J.-M.G. Le Clézio, le voyage vers l'origine », *French Studies in Southern Africa*, n°34, 2005, pp. 31-43.

----, « J.-M.G. Le Clézio et le sable des mots », *Tangence*, n°82, automne 2006, pp. 121-134.

----, « À la recherche de l'île perdue : Le Clézio à Maurice », *Studi francesi*, n°174, septembre-décembre 2014, pp. 509-518.

CÉLYS, Raphaël, « Pour une poétique du silence : M. Merleau-Ponty et J.M.G. Le Clézio », in Bruno Curatolo (éd.), *Le Chant de Minerve : Les écrivains et leurs lectures philosophiques*, L'Harmattan, 1996, p. 187-204.

CLERVAL, Alain, « *Mondo* et autres histoires, par J.-M.G. Le Clézio », *La Nouvelle Revue*

française, n °305, juin 1978, pp. 98-102.

DE CORTANZE, Gérard, « Jean Grosjean : « Le Clézio est hanté par la vie et les gens » », *Le Magazine littéraire*, n °362, février 1998, p. 51-53.

DIBIÉ, Pascal, « Voyage énigmatique en utopie », *Le Monde*, n °18960, 3 février 2006, p. 5.

DUGAST-PORTES, Francines, « Le Clézio ou l'émergence de la parole », *Revue des Sciences humaines, n* °221, 1991, pp. 147-166.

DUTTON, Jacqueline, « Du paradis à l'utopie ou le rêve atavique de J.-M.G. Le Clézio », in *L'Océan Indien dans les littératures francophones*, Karthala, Presses de L'Université de Maurice, 2001.

FERRARO, Alessandra, « Espaces réels, espaces rêvés », in *L'Océan Indien dans les littératures francophones*, Karthala, Presses de L'Université de Maurice, 2001.

FILION, Alexandre, « Le pays hors du temps », *Lire*, n °336, février 2006, p. 46.

GAZIER, Michèle, « Pourquoi le Mexique ? », *Télérama*, n °2925, 1er février 2006, p. 46.

GHOBÂDI, Parisâ, *L'Étude de l'espace désertique chez Jean Marie Gustave Le Clézio et Antoine de Saint-Exupéry, Téhéran*, n °78, mai 2012.

(Lien : http://www.teheran.ir/spip.php?article1574)

FOUCAULT, Michel, « Le langage de l'espace », *Critique*, n °203, avril, 1964.

JEAN, Raymond, « L'univers biologique de J.-M.G Le Clézio », *La Littérature et le réel, de Diderot au Nouveau Roman*, Albin Michel, 1965, pp. 258-263.

KÉCHICHIAN, Patrick, « Le Clézio, Nobel de la 'rupture' », *Le Monde*, 11 octobre 2008.

KYRIA, Pierre, « Le Clézio et le désordre d'un monde trop bien organisé », *Le Magazine Littéraire*, n °46, novembre 1970, pp. 49-50.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Les hymnes de Le Clézio à la liberté vraie », *La Quinzaine littéraire*, 1-15 avril 1978, p. 4.

MEYER, Jean, « L'Initiation mexicaine de J.M.G. Le Clézio », *Le Magazine littéraire*, n °362, février 1998, pp. 36-39.

MIGUET, Marie, « Le pacte allégorique de J.-M.G. Le Clézio », *Corps écrit*, n °18, 1986, p. 115-122.

PONS, Anne, « Le Clézio, le paradis retrouvé », *L'Express*, n °1942, 23 septembre 1988, p. 169.

RACAULT, Jean-Michel, « L'écriture des pierres. Fiction généalogique et mémoire insulaire dans Le Chercheur d'or et Voyages à Rodrigues de Le Clézio », in Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault (éds.), *L'Insularité, thématique et représentations,* Actes du colloque international de Saint-Denis de La Réunion (avril) 1992), L'Harmattan, 1995, pp. 383-392.

RIDON, Jean-Xavier, « Écrire les marginalités », *Le Magazine littéraire*, n °362, février 1998,

pp. 39-43.

ROUSSEL-GILLET, Isabelle, « Les cartes du ciel à l'œuvre chez Le Clézio », in *Textimage* (Revue en ligne), n°2.

(Lien : http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/roussel1.htm)

ROHOU, Guy, « J.-M.G. Le Clézio : Un regard sur *La Guerre* », *La Nouvelle Revue française*, n°242, novembre 1970, pp. 80-83.

TRITSMANS, Bruno, « Rêves de cartes : Récit et géométrie chez Gracq et Le Clézio », *Poétique*, n°82, avril 1990, pp. 165-177.

ZELTNER, Gerda, « Jean-Marie Gustave Le Clézio, le roman anti-formaliste », in Michel Mansuy (éd.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 215-226.

4. Travaux universitaires sur l'œuvre de Le Clézio.

CAVALLERO, Claude, *JMG Le Clézio ou les marges du roman*, thèse (sous la direction de Francine Dugast Portes), Université Rennes 2 / Haute Bretagne, 1992.

DALAM, Minane, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, thèse (sous la direction de Philippe Hamon), Université de Paris III, 1996.

GILLIER-PICHAT, Monique, *Image, imaginaire, symbole, la relation mythique dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, thèse, (sous la direction de Michel Décaudin), Université de Paris III, 1984.

JAPPERT, Thomas, *Le Thème de l'enfance dans l'œuvre de Le Clézio*, thèse (sous la direction de Raymond Jean), Université d'Aix-en-Provence, 1983.

LAUMAILLÉ, Sophie, *La Prose poétique dans les romans de Le Clézio :* Désert *et* Le Chercheur d'or, mémoire de maîtrise, Université de Paris IV, 1991.

MAISONNEUVE, Patrick, *L'Univers mythique du roman français contemporain d'Alain Robbe-Grillet à J.M.G. Le Clézio*, thèse (sous la direction de Jean Levaillant), Université de Paris VIII, 1971.

REYMONDET, Fabienne, *Le Paysage, mirage colonial dans* Le cœur des ténèbres *de Joseph Conrad, Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, Onitsha de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Mémoire de DEA (sous la direction de Claude Foucart), Lyon III, 1994.

VIEL, Anne, *L'Espace dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio : la dialectique du réel et de l'imaginaire*, thèse (sous la direction d'Yves-Alain Favre), Université de Paris IV, 1985.

VIEULLE, Chantal, *Le principe féminin dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, thèse (sous la direction de Raymond Jean), Université d'Aix-en-Provence, 1983.

5. Revues critiques.

Les Cahiers J.-M.G Le Clézio :

N°1, ROUSSEL-GILLET, Isabelle et SALLES, Marina (coords.), « À propos de Nice », Paris, Complicités, 2008.

N° 2, CAVALLERO, Claude et THIBAULT, Bruno (coords.), « Contes, nouvelles et romances », Paris, Complicités, 2009.

N° 3-4, ROUSSEL-GILLET, Isabelle et THIBAULT, Bruno (coords.), « Migrations et métissage », Paris, Complicités, 2011.

N°5, CAVALLERO, Claude et PARA, Jean-Baptiste (coords.), « La tentation poétique », Paris, Complicités, 2012.

N°6, SALLES, Marina et LOHKA, Eileen (coords.), « Voix de femmes », Paris, Complicités, 2013.

ALTHEN, Gabrielle (textes réunis par), Jean-Marie G. Le Clézio, collectif, *Sud*, n°85/86, 1988.

Le Magazine littéraire, février 1998, n°362.

ROUSSEL-GILLET, Isabelle (dir.), « Le Clézio, aux lisières de l'enfance », *Cahiers Robinson* n° 23, Université d'Artois, 2008.

CAVALLERO, Claude (dir.), *Europe*, janvier-février 2009, n°957-958.

Nouvelles Études Francophones, volume 20, n° 2, Bénédicte Maugui ère et Bruno Thibault (coord.), « Le Clézio : La Francophonie et la question poste coloniale », automne 2005, p. 8-141.

ASGARALLY, Issa, (dir.), *Italiques*, hors-série, île Maurice, 2009.

REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette, et GIL, Maria Luisa Bernabé, (dir.), « Horizons leclériens », numéro spécial de la revue *Inter-Linges*, Toulouse, ICT, 2009.

RIGGAN, William (dir.), *World Literature Today*, n°71, « The Questing Fiction of J.M.G. Le Clézio », Norman, University of Oklahoma Press, 1997.

6. Documents audiovisuels.

GAZIER, Michèle et MALATERRE, Jacques, *Un siècle d'écrivains* : *J.M.G. Le Clézio*, émission diffusée sur FR 3 le 8 mai 1996.

Le fond et la forme, n° 17 (Le Clézio interrogé sur l'ensemble de ses roman), émission diffusée le 19 août 1971 sur la 1ère chaîne, réalisé C.H. Chaboud.

III. Ouvrages sur le paysage.

1. Essais et études.

AXELOS, Kostas, *Horizon du monde*, Paris, Minuit, 1974

AUGÉ, Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BERGÉ, Aline, et COLLOT, Michel (dir), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007.

BERQUE, Augustin, *Médiance, de milieux en paysages*, Montpellier, GIP Reclus, 1990.

----, *Écoumène; introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

----, *La Pensée paysagère*, Paris, Archibooks, 2008.

CAUQUELIN, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, 2002.

CHENET, Françoise (dir.), *Le Paysage et ses grilles*, Paris, L'Harmattan, 1996.

CHENET, Françoise et COLLOT, Michel (dir.), *Le Paysage : états des lieux*, Bruxelles, Ousia, 2005.

COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988.

----, *La Matière-Émotion*, Paris, PUF, 1997.

---- (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 2000.

---, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 2005

----, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005

----, *Le Corps cosmos*, Bruxelles, La Lettre volée, 2008.

----, *La Pensée-paysage*, Paris, Actes Sud, 2011.

CORBIN, Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001.

DAGOGNET, François (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1989.

DUBORGEL, Bruno (dir.), *Espaces en représentation*, Saint-Etienne, CIEREC, 1982.

Lire le paysage, lire les paysages, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1983.

FLÉCHEUX, Cédine, *L'Horizon, des traités de perspective au land art*, Rennes, PUR, 2009.

GÉLY, Claude, *Paysages de Victor Hugo*, Bruxelles, Éditions interuniversitaires-SPEC, 1998.

GILET, Jean, *Le Paradis perdu dans la littérature française, de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975.

GIRARDIN, René-Louis de, *De la composition des Paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1992.

JACOB, Christian, *La Description de la terre habitée (périégèse) de Denus d'Alexandrei*, Paris, Albin Michel, 1990.

KESSLER, Mathieu, *Le Paysage et son ombre*, Paris, PUF, 1999.

LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

MANGEMATIN, Michel, NYS, Philippe et YOUNES, Christ (éd.), *Le Sens du lieu*, Bruxelles,

OUSIA, 1996.
MARCEL, Odile, (éd.), *Paysage visible, paysage invisible. La construction poétique du lieu*, Paris, Champ Vallon, 2008.
MAURAND, Georges (dir.), *Le Paysage*, L'Union, CALS, 1994.
MORICEAU, Jean-Marc et MALDINE, Philippe (dir.), *Les paysages à la croisée des regards*, Caen, Publications de la MRSH, 2002.
POULLAOUEC-GONIDEC, Philippe, GARIÉPY, Michel, et BERNARD, Lassus (éds.), *Le Paysage territoire d'intentions*, Paris, L'Harmattan, 1999
ROGER, Alain, *Nus et paysage*, Paris, Aubier, 1978.
----, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1994.
ROBIC, Marie-Claire, *Du milieu à l'environnement : pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, Paris, Économica, 1992
ROGER, Alain, *Variations paysagères*, Paris, Payot, 2009.
SCHAFER, Raymond Murray, *Le Paysage sonore*, traduit de l'anglais par Sylvette Gleize, Paris, Lattès, 1979.
SCHAMA, Simon, *Le Paysage et la mémoire*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1999.
WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique : réel, fiction*, espace, Paris, Minuit, 2004.
WHITE, Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros : Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset 1994.
WUNENBURGER, Jean-Jacques et Poirier, Jacques (éds.), *Lire l'espace*, Bruxelles, OUSIA, 1996.

2. Articles critiques cités.

BERQUE, Augustin, « De paysage en outre pays », *Le Débat (Dossier : Au-delà du paysage moderne)*, n°65, 1991, p. 4-13.
BESCOND, Lucie, « Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand », *Revue des Sciences Humaines*, n°209, 1988, p. 95-102.
REICHLET, Claudes, « Science et sublime dans la découverte des Alpes », *Revue de géographie alpine*, Tome 82, n°3, 1994, p. 11-29.
TISSIER, Jean-Louis, « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », *Espace géographique*, Tome 10, n°1, 1981. pp. 50-59.

IV. Ouvrages de l'imaginaire.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves* : *Essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris, José Corti. Le Livre de poche, 1993.

----, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris, José Corti. Le Livre de Poche, 1992.

----, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris José Corti, 1945.

----, *La Terre et les rêveries du repos* [1946], Paris, José Corti, 2004.

----, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 2012.

----, *La Poétique de la rêverie* [1960], Paris, PUF, 2010.

DELEUZE, Gilles, *L'Île déserte et autres textes* (1953-1974), Paris, Minuit, 2002.

DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.

----, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Bordas. Dunod, 1993.

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

----, *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1959.

----, *Aspects du mythe* [1963], Paris, Gallimard, 1988

----, *Le Sacré et le profane* [1965], Paris, Gallimard, 1987.

----, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase,* Paris, Payot, 1968.

----, *Le Mythe de l'éternel retour* [1969], Paris, Gallimard, 1989.

----, *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971.

MOUREAU, François (dir.), *L'Ile territoire mythique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

MORRISSEY, Robert John, *La Rêverie jusqu'à Rousseau : recherches sur un topos littéraire*, Kentucky, Lexington, 1984.

FRIEDRICH OTTO, Walter, *Essais sur le myth*e, traduit de l'allemand par Pascal David, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1987.

OTTO, Rudolf, *Le Sacré*, Paris, Payot, 1995.

RAYMOND, Marcel, *Romantisme et rêverie*, Paris, José Corti, 1978.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1962.

----, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967.

----, *Poésie et profondeur de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1976.

----, *Pages Paysages, Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984.

----, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1990.

SAINT GIRONS, Baldine, *Le Sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.

TADIÉ, Jean-Yves et Marc, *Le Sens de la Mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, « Que Sais-je ? », 2003.

----, *Le Sacré*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 2009.

V. Ouvrages sur la description et la narration.

1. Ouvrages théoriques.

ADAM, Jean-Michel, et Petitjean, André, *Le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989.

BAL, Mieke, *Narratologie : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977.

BARTHES, Roland, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

GÉRARD, Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

----, *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.

----, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

----, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

LOUVEL, Liliane, *Texte/image, images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

----, *L'Œil du texte*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

MONTANDON, Alain, *Signe, texte, image*, Lyon, Césura, 1990.

REUTER, Yves (éd.), *La Description : théories, recherches, formation, enseignements*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 1998.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

----, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1972.

2. Articles cités.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communication*, n °11, 1968, pp. 84-89.

DENIS, Ariel, « La description romanesque dans l'œuvre de Julien Gracq », *Revue d'esthétique*, XXII, n °2, 1969, pp. 155-166.

HAMON, Philippe, « Un discours contraint », *Poétique*, n °16, 1973, pp. 41-45.

MOLINO, Jean, « Logiques de la description », *Poétique*, n °91, 1992, pp. 363-382.

PETITJEAN, André, « Fonctions et fonctionnements des descriptions dans l'écriture réaliste : l'exemple des paysages », *Pratiques*, n °55, 1987, pp. 61-88.

VI. D'autres œuvres et textes divers cités.

BAUDELAIRE, Charles, « Correspondances », *Les fleurs du mal*, in *Œuvres complètes tome I,*

Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

----, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

BERGER, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

BOUVIER, Nicolas, *L'Usage du monde*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004.

CALVINO, Italo, *Ermite à Paris, pages autobiographiques*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 2001.

CAMUS, Albert, *Noces*, in *Œuvres complètes tome 1*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

----, *L'Envers et l'endroit,* in *Œuvres complètes tome 1*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

CHAPSAL, Madeleine, *Les Écrivains en personne*, Paris, R. Julliard, 1960.

CLAUDEL, Paul, *L'Echange*, in *Œuvres complètes, Théâtre tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2011.

CONSTANT, Benjamin, *Cours de politique constitutionnelle*, Paris, Guillaumin, 1872.

DAMÂMES GIBERT, Béatrice, *La Série énumérative*, Genève, Librairie Droz, 1989.

DAUNAIS, Isabelle, « Le regard décentré : carnet d'enquête, critiques d'art, récits de voyage du XIX ème siècle réaliste », in *French Studies*, a quaterly review, V. LII n ° 2, Apr 1998, p. 164-165.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien I Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

DE LA VILLE DE MIRMONT, Jean, *L'Horizon chimérique et contes*, Paris, Bernard Grasset, 1929.

DELEUZE, Gilles et Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

----, *Qu'est-ce que la philosophie ?* , Paris, Minuit, 2005.

DE SAUSSURE, Horace Bénédict, *Voyages dans les Alpes*, Paris, J. Cherbuliez, 1855.

ECO, Umberto, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Danielle Dubroca, Paris, Seuil, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FROMENT-MEURICE, Marc, *Solitude : de Rimbaud à Heidegger.* Paris, Galilée, 1989.

GIONO, Jean, *Que ma joie demeure, in Œuvres romanesques complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

GANNIER, Odile, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001.

GRACQ, Julien, « Les yeux bien ouverts », *Préférences*, in *Œuvres complètes tome I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1989.

----, *En lisant, en écrivant*, in *Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1995.

----, *La Presqu'île,* in *Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1995.

HUGO, Victor, « La pente de la rêverie », *Les Feuilles d'automne*, in *Œuvres poétiques I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001(1964).

----, « Magnitudo parvi », *Les Contemplations*, in *Œuvres poétiques II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986 (1967).

----, *Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

----, *Paris*, Introduction à *Paris-Guide de l'exposition universelle de 1869*, in *Œuvres Complètes Politique*, Paris, Laffont, 1985.

----, « Le Rhin », in *Œuvres Complètes Voyages*, Paris, Laffont, 2002 (1987).

----, *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, in *Œuvres complètes*, Paris, Arvensa Editions, 2013.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger,* Paris, Flammarion, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

NERVAL, *Aurélia* (1853), in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

NIETZSCHE, Friedrich, *Humain trop humain*, traduit de l'allemand par R. Rovin, Paris, Gallimard, 1968.

NOVALIS, *Semences*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris, Allia, 2004

ONIMUS, Jean, *Essais sur l'émerveillement,* Paris, PUF, 1990.

PANOFSKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.

PONGE, Francis, « Les façons du regard », *Proémes, in Œuvres complètes Tome I,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999.

PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, in Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1966

RIMBAUD, Arthur, « Le Dormeur du val », *Poésies, in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761*), in Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

RUANO-BORBALAN, Jean-Claude (dir.), *L'Identité : l'individu, le groupe, la société*, Paris,

Editions Sciences Humaines, 1998.
SIMASOTCHI-BRONES, Françoise, *Le Roman antillais, personnages, espaces et histoire: fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2004.
SIMMEL, Georg, *La Tragédie de la culture*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1988.
STAROBINSKI, Jean, « Regards sur l'image », in *Le Siècle de Kafka*, catalogue de l'exposition du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1984.
----, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999.
TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.
TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.
WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.

VII. Sites d'internet.

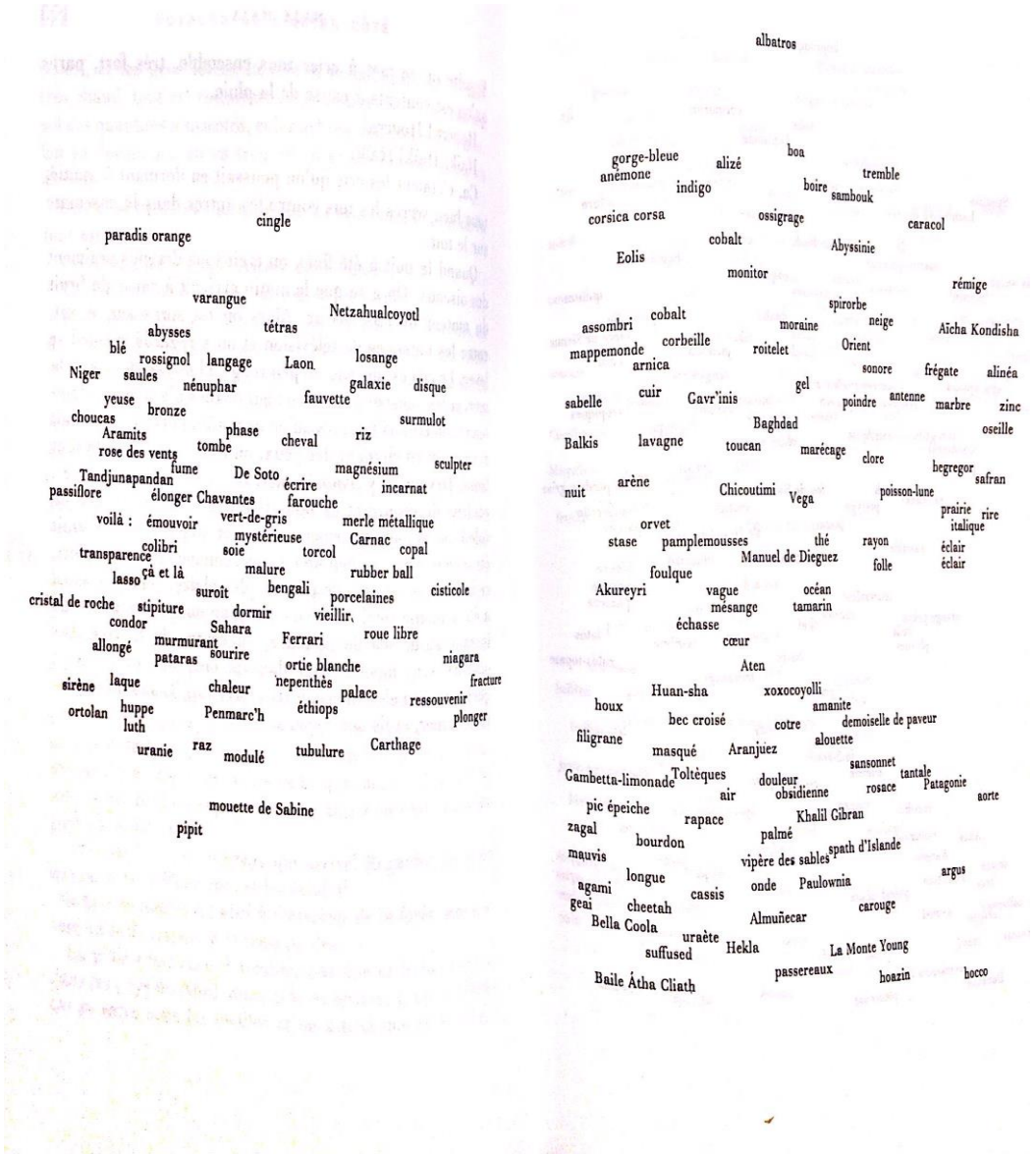
http://www.larevuedesressources.org/julien-gracq-et-la-geographie-romantique,1027.html
http://www.nobelprize.org
http://www.revue-textimage.com
http://www.teheran.ir

VIII. Dictionnaires.

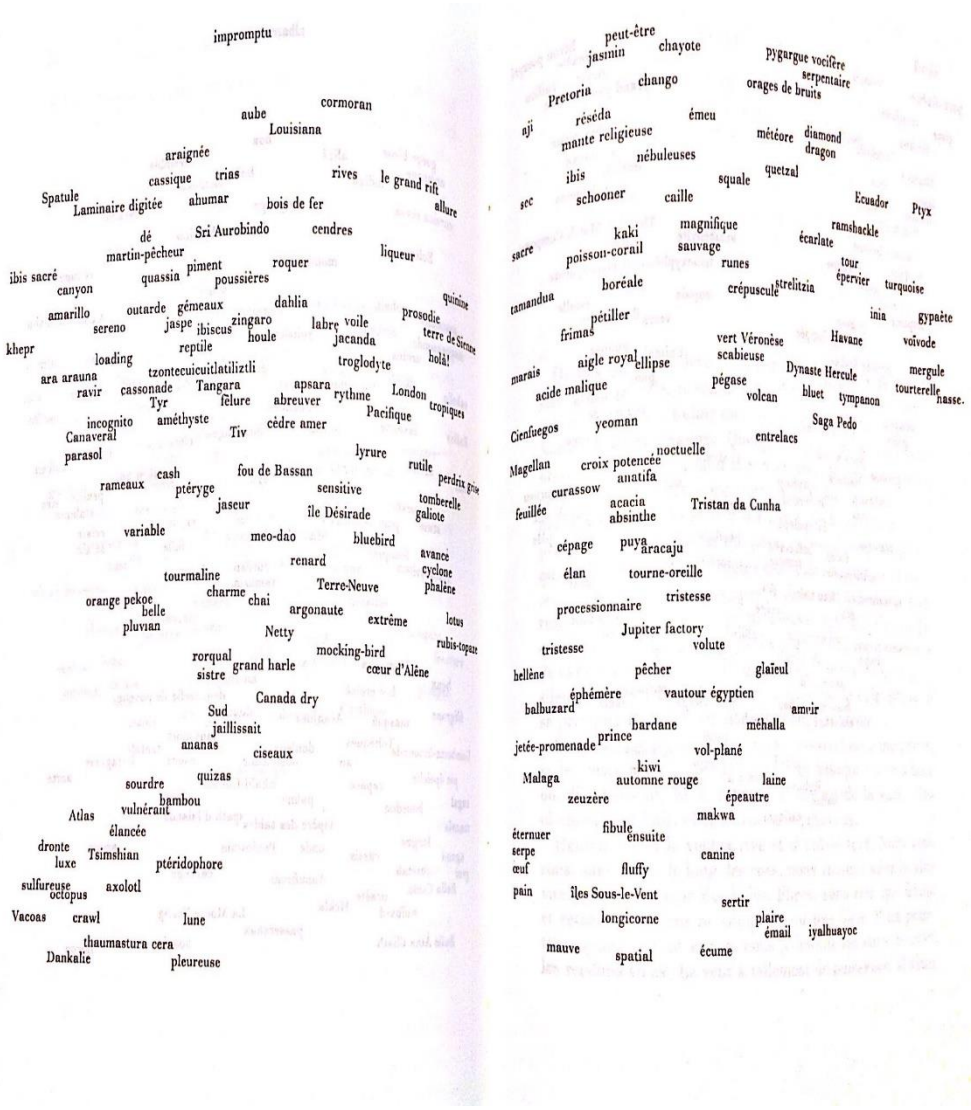
Le Robert de Langue Française
Le Grand Larousse de la langue française
Dictionnaire du paysage, Paris, Editions Conseil international de la langue française, 2008.
Littré, édition en ligne
Trésor de la Langue française informatisé

Annexes :

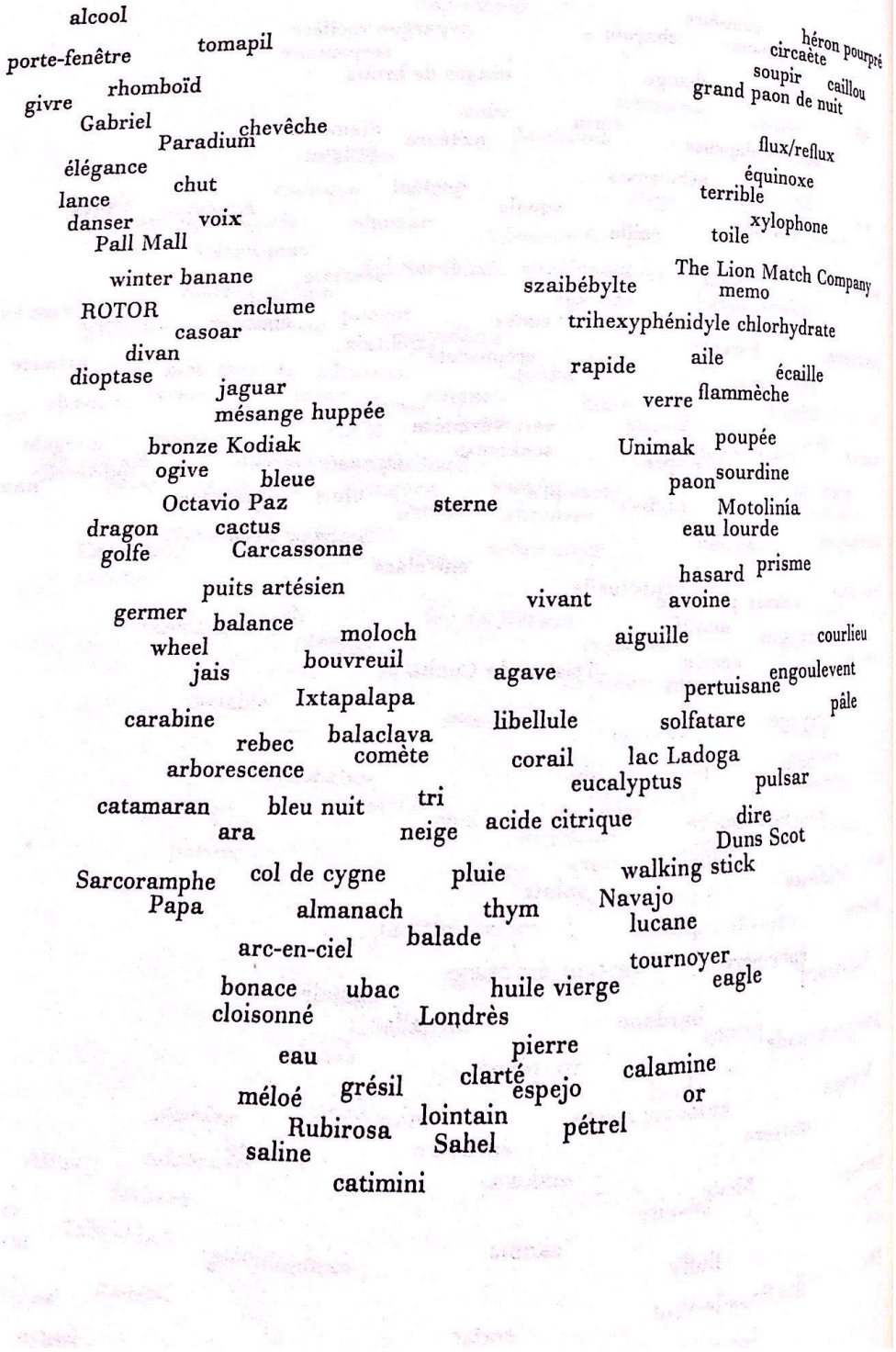
Annexes 1 Les cartes



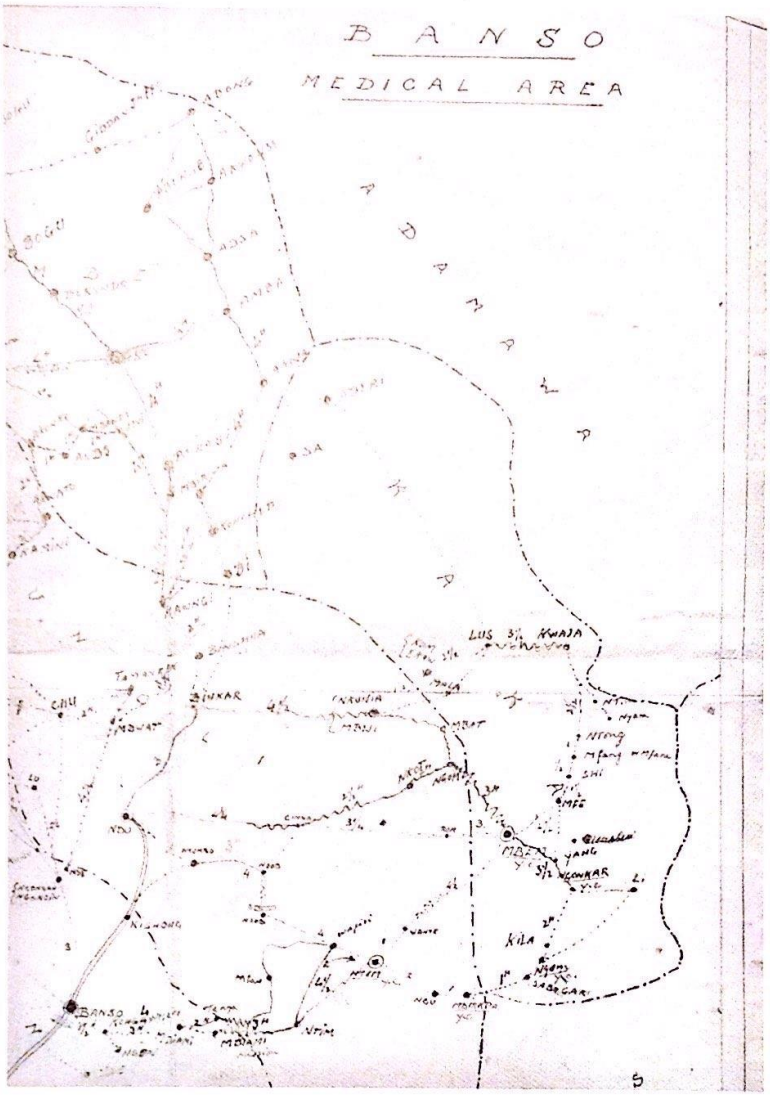
C 1


impromptu
cormoran
aube
Louisiana
araignée
cassique
trias
rives
le grand rift
Spatule
Laminaire digitée
ahumar
bois de fer
allure
dé
Sri Aurobindo
cendres
martin-pêcheur
piment
roquer
liqueur
ibis sacré
quassia
poussières
canyon
quinine
amarillo
outarde
gémeaux
dahlia
prosodie
sereno
jaspe
ibiscus
zingaro
labre
voile
terre de Sienne
khepr
reptile
houle
jacanda
loading
troglodyte
holà!
ara arauna
tzontecuicuitlatiliztli
ravir
cassonade
Tangara
apsara
rythme
London
tropiques
Tyr
felure
abreuver
Pacifique
incognito
améthyste
cèdre amer
Canaveral
Tiv
parasol
lyrure
rutile
cash
fou de Bassan
perdrix grise
rameaux
ptéryge
sensitive
tomberelle
jaseur
île Désirade
galiote
variable
meo-dao
bluebird
avance
renard
cyclone
tourmaline
Terre-Neuve
phalène
charme
chai
orange pekoe
belle
argonaute
extrême
lotus
pluvian
Netty
rubis-topaze
rorqual
mocking-bird
grand harle
sistre
cœur d'Alène
Canada dry
Sud
jaillissait
ananas
ciseaux
quizas
sourdre
bambou
Atlas
vulnérant
élancée
dronte
Tsimshian
luxe
ptéridophore
sulfureuse
axolotl
octopus
Vacoas
crawl
lune
thaumastura cera
Dankalie
pleureuse
peut-être
jasmin
chayote
Pygargue vociférer
serpentaire
orages de bruits
Pretoria
chango
aji
réséda
émeu
mante religieuse
météore
diamond
dragon
nébuleuses
ibis
squale
quetzal
sec
schooner
caille
Ecuador
Ptyx
kaki
magnifique
ramshackle
écarlate
sacre
poisson-corail
sauvage
runes
tour
épervier
turquoise
tamandua
boréale
crépuscule
strelitzia
pétiller
inia
gypaète
frimas
vert Véronèse
Havane
voïvode
marais
aigle royal
ellipse
scabieuse
Dynaste Hercule
mergule
acide malique
pégase
volcan
bluet
tympanon
tourterelle
nasse.
Cienfuegos
yeoman
Saga Pedo
entrelacs
Magellan
croix potencée
noctuelle
curassow
anatifa
feuillée
acacia
absinthe
Tristan da Cunha
cépage
puya
aracaju
élan
tourne-oreille
tristesse
processionnaire
Jupiter factory
volute
tristesse
hellène
pêcher
glaïeul
éphémère
vautour égyptien
balbuzard
amour
bardane
méhalla
prince
jetée-promenade
vol-plané
kiwi
Malaga
automne rouge
laine
zeuzère
épeautre
makwa
éternuer
fibule
ensuite
serpe
canine
œuf
fluffy
pain
îles Sous-le-Vent
sertir
longicorne
plaire
émail
iyalhuayoc
mauve
spatial
écume

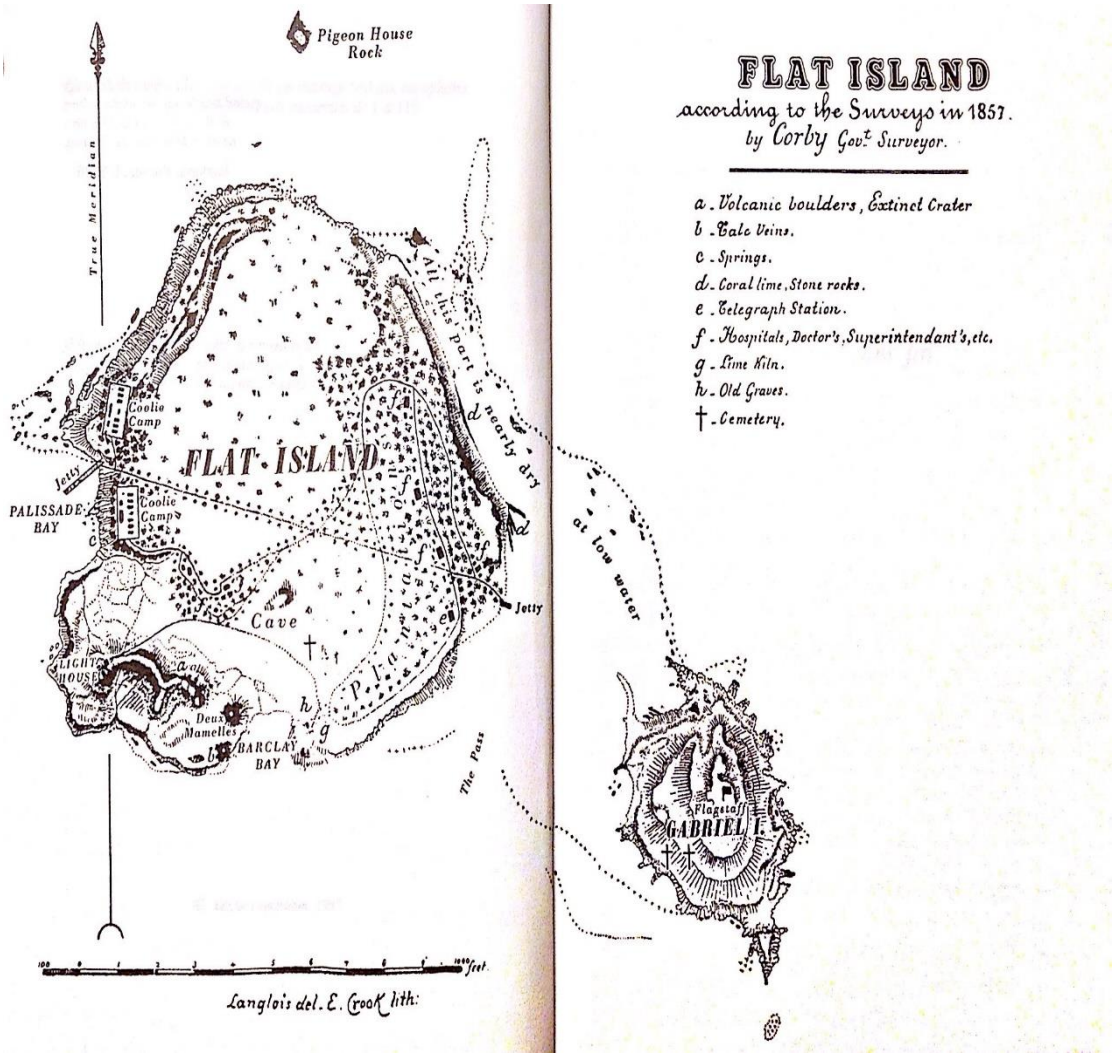
C 2


alcool
tomapil
porte-fenêtre
héron pourpré
circaète
soupir
caillou
rhomboïd
grand paon de nuit
givre
Gabriel
chevêche
Paradium
flux/reflux
élégance
équinoxe
chut
terrible
lance
danser
voix
xylophone
toile
Pall Mall
The Lion Match Company
winter banane
szaibébylte
memo
ROTOR
enclume
trihexyphénidyle chlorhydrate
casoar
divan
rapide
aile
écaille
dioptase
jaguar
verre
flammèche
mésange huppée
bronze Kodiak
Unimak
poupée
ogive
bleue
paon
sourdine
Octavio Paz
sterne
Motolinía
dragon
cactus
eau lourde
golfe
Carcassonne
hasard
prisme
puits artésien
vivant
avoine
germer
balance
moloch
aiguille
courlieu
wheel
bouvreuil
jais
agave
engoulevent
pertuisane
Ixtapalapa
pâle
carabine
libellule
solfatare
balaclava
rebec
comète
corail
lac Ladoga
arborescence
eucalyptus
pulsar
tri
catamaran
bleu nuit
dire
acide citrique
ara
neige
Duns Scot
walking stick
Sarcoramphe
col de cygne
pluie
Navajo
Papa
almanach
thym
lucane
balade
arc-en-ciel
tournoyer
eagle
bonace
ubac
huile vierge
cloisonné
Londrès
pierre
eau
calamine
clarté
espejo
or
méloé
grésil
lointain
pétrel
Rubirosa
Sahel
saline
catimini

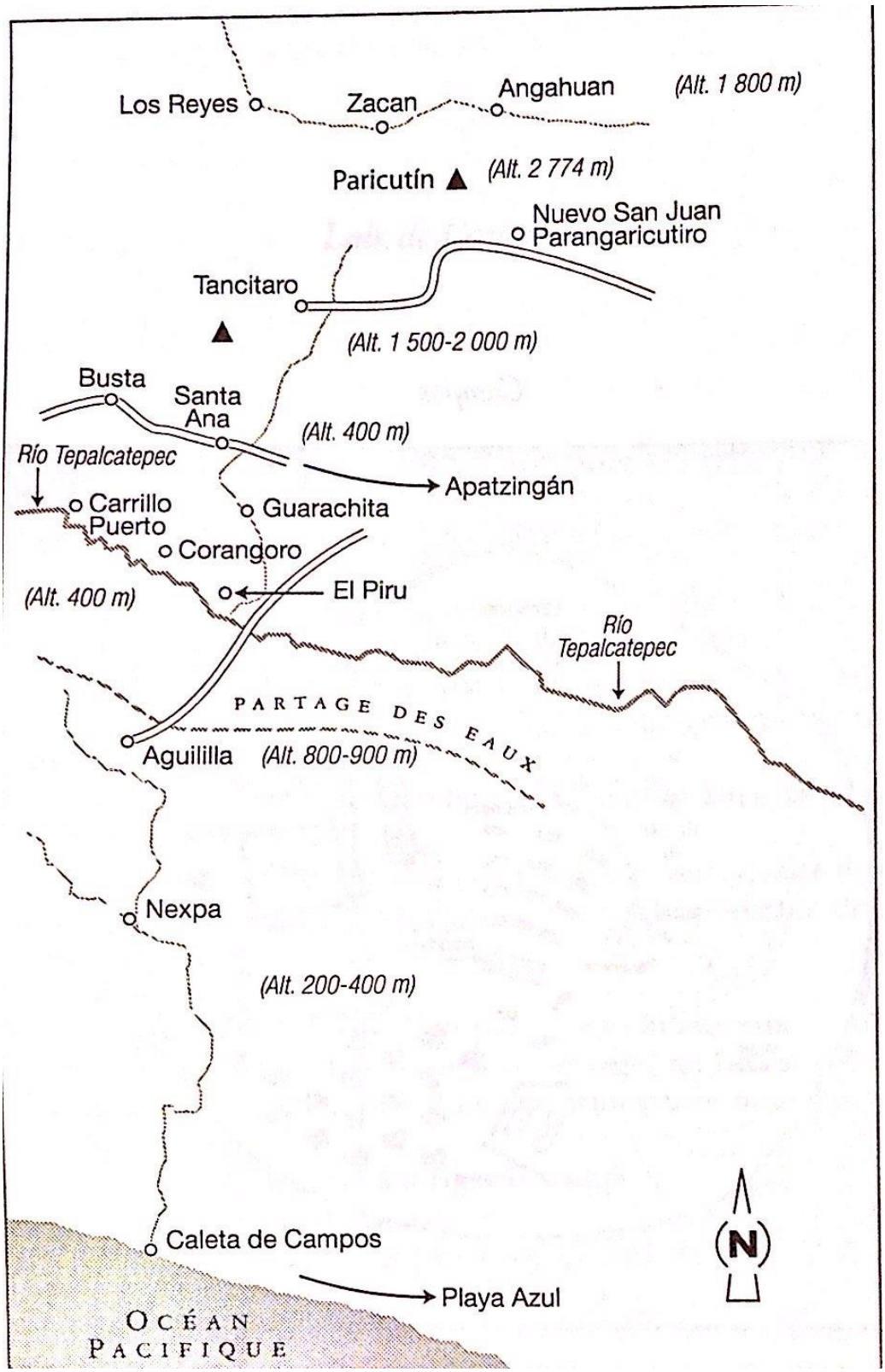
C 3



C 4

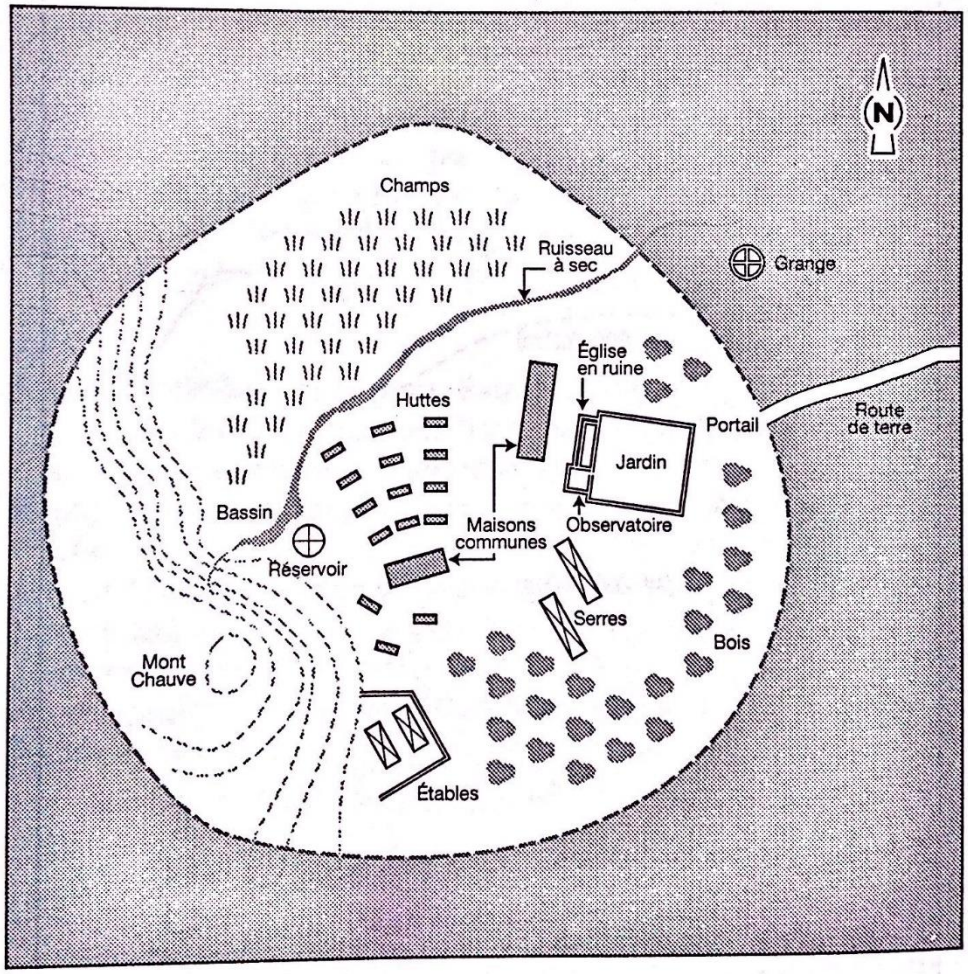

FLAT ISLAND
according to the Surveys in 1857.
by Corby Govt Surveyor.
a - Volcanic boulders, Extinct Crater
b - Gale Veins.
c - Springs.
d - Coral lime, Stone rocks.
e - Telegraph Station.
f - Hospitals, Doctor's, Superintendant's, etc.
g - Lime Kiln.
h - Old Graves.
† - Cemetery.
Pigeon House Rock
True Meridian
FLAT ISLAND
Coolie Camp
Jetty
PALISSADE BAY
Coolie Camp
Cave
Jetty
LIGHT HOUSE
Deux Mamelles
BARCLAY BAY
All this part is nearly dry at low water
The Pass
Flagstaff
GABRIEL I.
Langlois del. E. Crook lith:

C 5

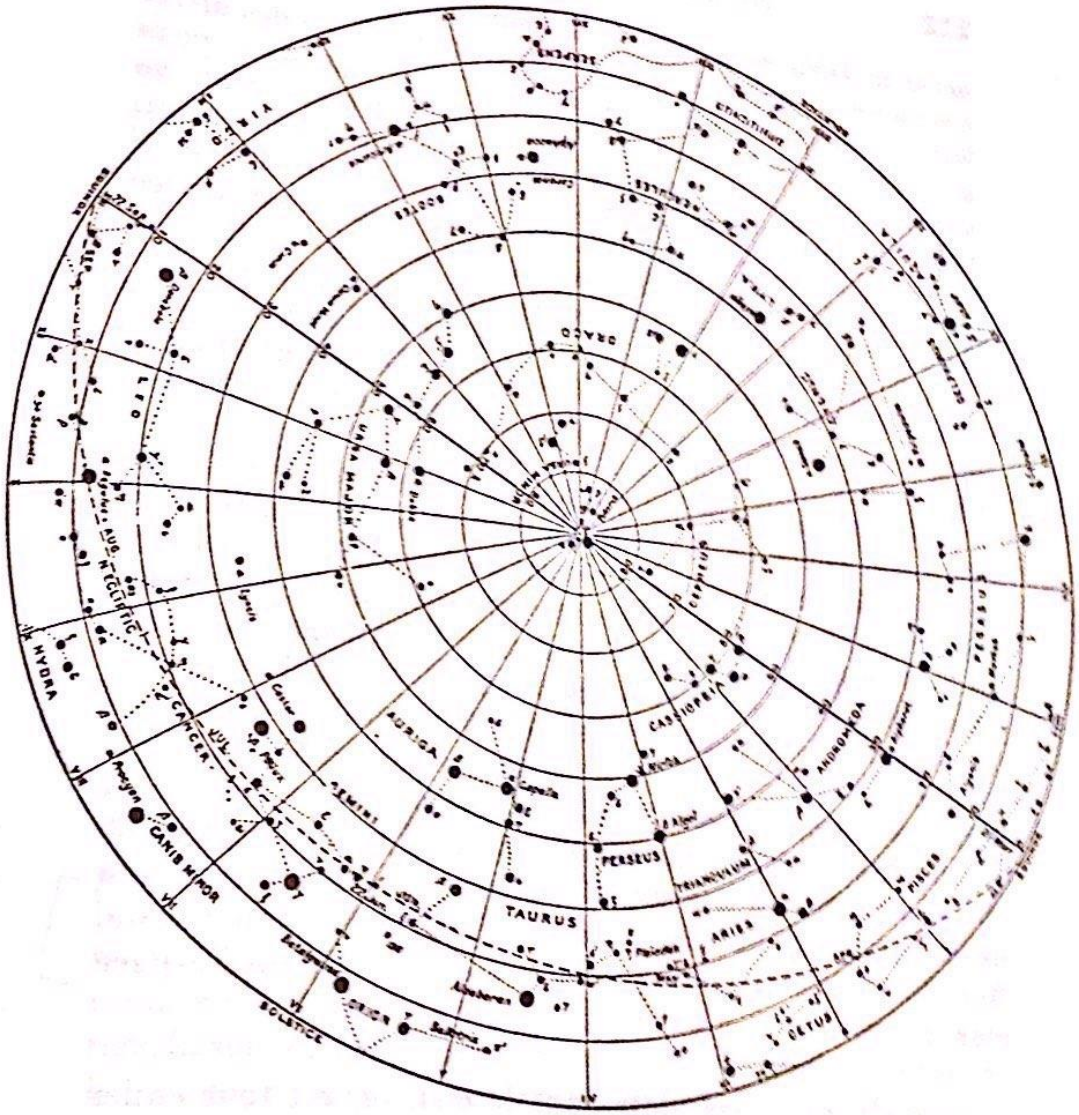

Los Reyes
Zacan
Angahuan
(Alt. 1 800 m)
Paricutín
(Alt. 2 774 m)
Nuevo San Juan
Parangaricutiro
Tancitaro
(Alt. 1 500-2 000 m)
Busta
Santa
Ana
(Alt. 400 m)
Río Tepalcatepec
Apatzingán
Carrillo
Puerto
Guarachita
Corangoro
(Alt. 400 m)
El Piru
Río
Tepalcatepec
PARTAGE DES EAUX
Aguililla
(Alt. 800-900 m)
Nexpa
(Alt. 200-400 m)
Caleta de Campos
Playa Azul
OCÉAN
PACIFIQUE
N

C 6

Campos

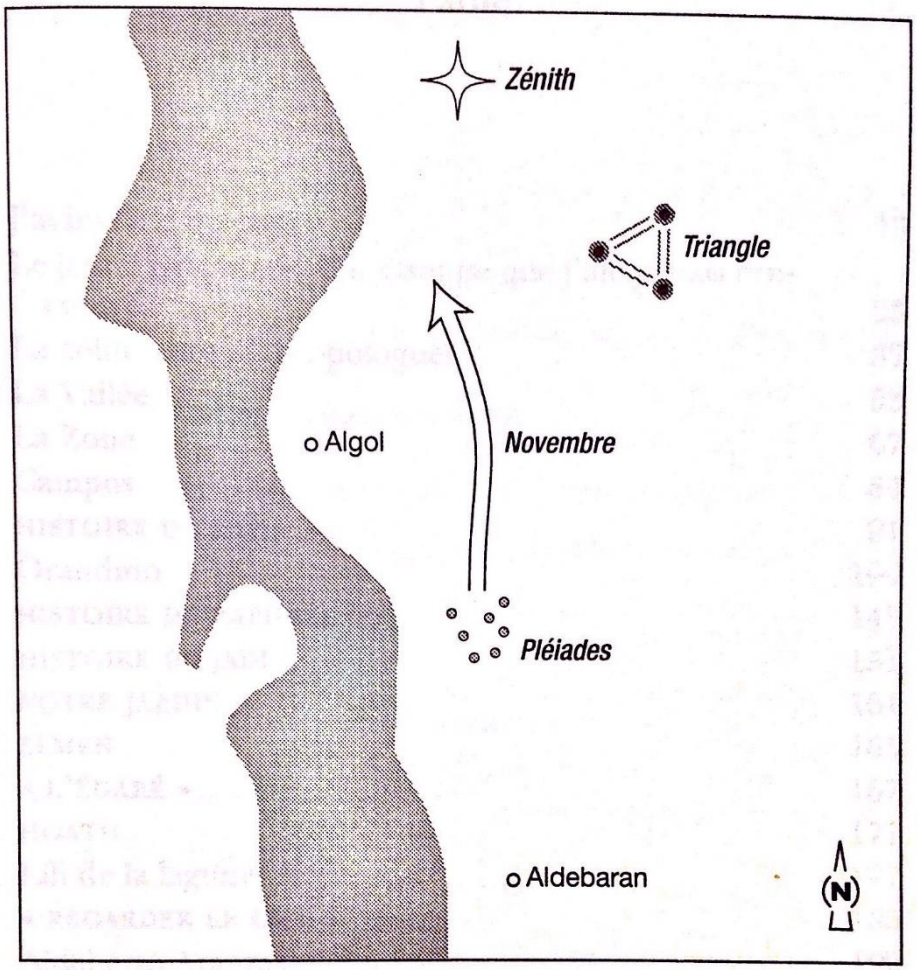

N
Champs
Ruisseau à sec
Grange
Église en ruine
Huttes
Portail
Route de terre
Jardin
Bassin
Maisons communes
Observatoire
Réservoir
Serres
Bois
Mont Chauve
Étables

C 7


DRACO
CASSIOPEIA
ANDROMEDA
PERSEUS
AURIGA
TAURUS
ARIES
PISCES
CETUS
LEO
HYDRA
CANCER
CANIS MINOR
ORION
ECLIPTIC
SOLSTICE

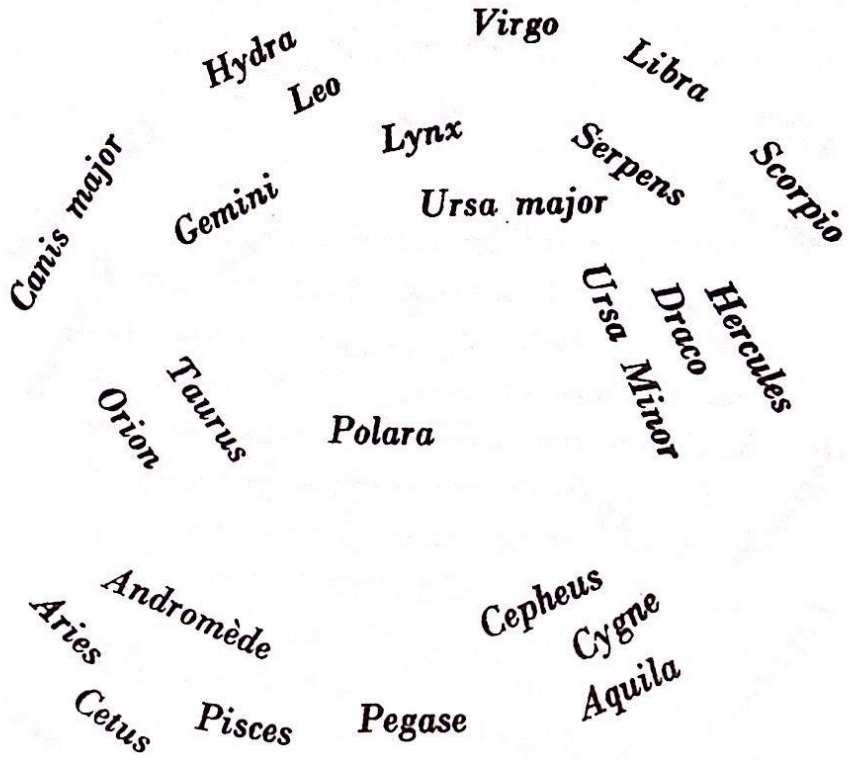
C 8

Passage des Pléiades au zénith

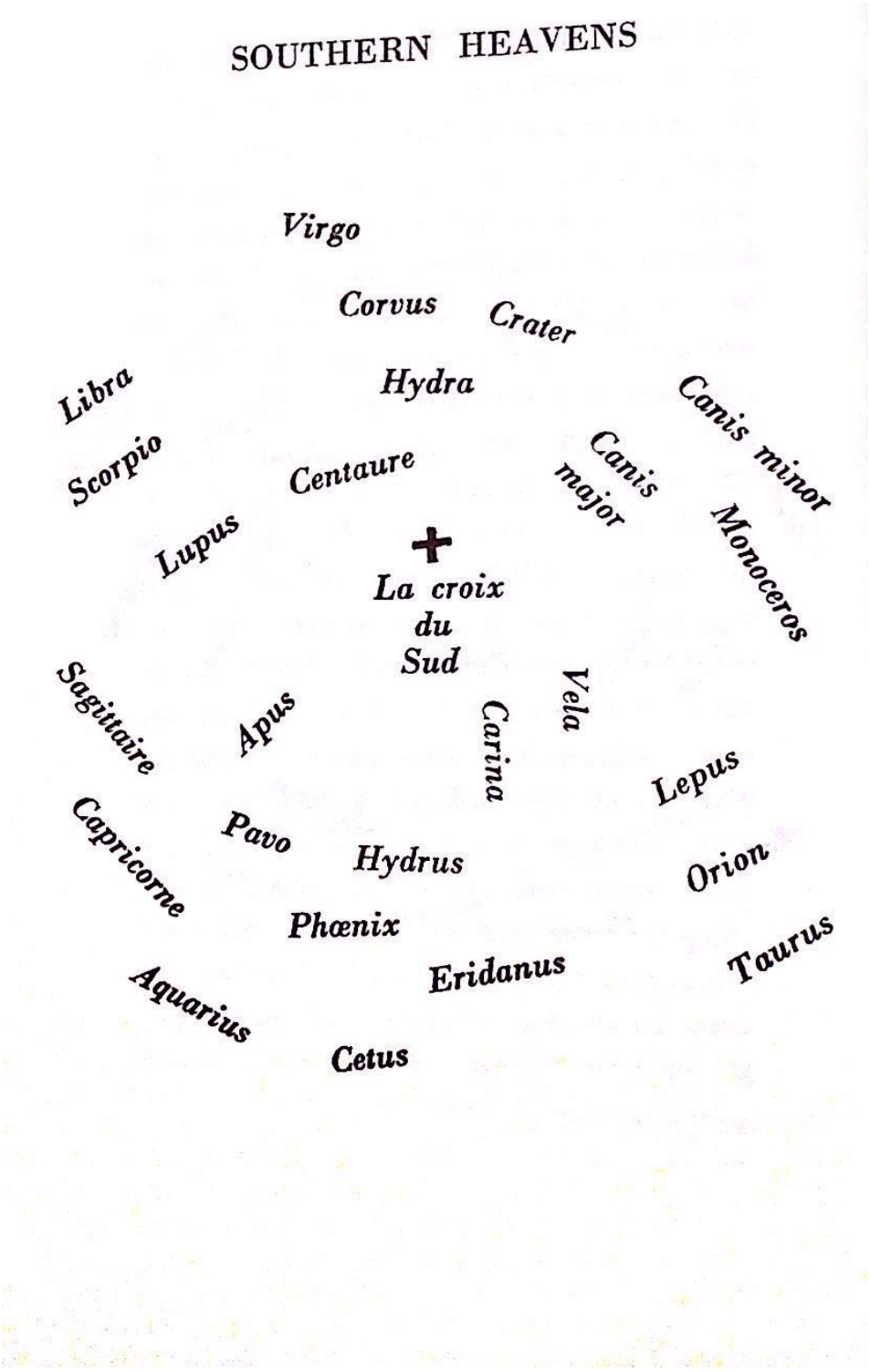


C 9

NORTHERN HEAVENS



C 10


SOUTHERN HEAVENS
Virgo
Corvus
Crater
Libra
Hydra
Canis minor
Scorpio
Centaure
Canis major
Monoceros
Lupus
La croix du Sud
Sagittaire
Apus
Vela
Carina
Lepus
Capricorne
Pavo
Hydrus
Orion
Phœnix
Eridanus
Taurus
Aquarius
Cetus

C 11

Annexes 2

Les tableaux de paysage dans *L'Inconnu sur la terre* :

bonne cachette d'où l'on peut voir éternellement la mer et le ciel, sans être vu.

Chaque fois qu'on passe un tournant, vite, on scrute les blocs de pierre, les criques, les renfoncements. Ici, il y a une sorte d'éboulis qui va du haut de la falaise jusqu'à la mer. On escalade des tas de cailloux qui roulent sous les pieds, on s'agrippe aux racines des arbustes. On va jusqu'à la cachette.

C'est entre plusieurs blocs de rocher en surplomb, un creux bien chaud, tapissé de gravier, où croissent de petites plantes aux feuilles dentelées et des sortes de fleurs à peau épaisse. Dans le creux, à l'abri du vent, il y a une grande feuille de carton d'emballage qui porte encore la trace du corps d'un inconnu. C'est un lieu sec et dur, mais le corps s'y love, dans la posture du sommeil. On reste là longtemps, et les fourmis viennent vous voir, les guêpes vous survolent. On respire les odeurs des plantes grasses. C'est la bonne cachette, d'où l'on peut voir éternellement la mer et le ciel, sans être vu. C'est le port pour le marin qui n'a pas de bateau.

Silencieux
silencieux
les gros cargos

Quand les bateaux des pêcheurs de thon arrivent de Salerne, de Sète, d'Agde, fatigués, avec leurs cordages, leurs mâts, leurs filets rouges mouillés par l'eau de mer, et les marins qui ont un visage couleur de terre cuite, on aimerait bien partir, oui, on aimerait partir.

Quand on voit un avion très haut dans le ciel, son fuselage éclairé par le soleil, et il avance droit sans faire de bruit. Ça ne donne pas envie de voyager. Simple-

92

T 1

ment on le suit des yeux, on est content d'être là où on est, et lui là où il est, si loin l'un de l'autre. C'est beau les avions haut dans le ciel au-dessus de la mer.

Écrire, ça serait tout à fait bien si on pouvait en même temps voir ce qu'on écrit, si les mots pouvaient bouger et changer de place comme les oiseaux, voyager.

Les vagues s'écrasent l'une après l'autre à la base du rocher. Il n'y a probablement pas de danger. Les rocs ont des millions d'années d'expérience. Pourtant, dans la tête, il y a quelque chose qui clignote, qui émet son signal régulier, un phare, une sorte de balise : attention ! Attention !

Le bruit du vent qui arrive sur la mer, il faut apprendre à l'entendre, pour ne pas le confondre avec les autres bruits. Un très grand dragon léger, invisible, il bat des ailes et son souffle siffle.

T 2

Si près de la mer, accroché aux rochers, là où il y a tant de vie, tant de violence, et on ne voit presque plus la vie. On cherche. Penché sur les creux entre les pierres, on trouve quelques fourmis d'Argentine, un nid de guêpes, une vieille plume d'oiseau, des coquilles vides. Même les plantes sont bizarres, raidies contre le vent, encroûtées de sel, pâles, sèches, dans le genre d'algues qui auraient poussé hors de leur monde.

Mais en bas? Dans l'eau noire qui tressaille, sous la peau, ils se cachent, les monstres aux écailles lisses, les requins-marteaux, les murènes, les baracudas. Et en haut, très haut dans le ciel, proches des avions géants, les oiseaux rapaces tracent leurs cercles en gémissant.

Sur le chemin, si l'on croise quelqu'un soudain, surgi à l'angle de la muraille rocheuse, on s'arrête une seconde, le cœur battant, et on s'observe, chacun à son bout de la corniche étroite, avec quelque chose de métallique qui brille dans le regard, puis on se frôle et on s'en va très vite, sans se retourner, chacun occupé à faire sa ronde comme des gardiens de l'horizon.

Et ce ne peut être qu'un vieil homme au visage plissé de pêcheur, ou un petit garçon qui porte une longue

T 3

Quand oubliera-t-on enfin ces siècles de savoir, de paroles, d'idées?

Parfois, au hasard, on rencontre ceux qui sont simples. On voit leur lumière, on sent la pureté de leur souffle, la netteté de leur regard. Alors c'est comme si quelque chose cédait enfin dans ce réseau infini de protections et d'interdictions qui nous entoure, comme si une brèche s'ouvrait enfin dans ce mur compact qui nous isole.

Ce que disent les simples est si facile à comprendre. Il y a une telle beauté, une telle magie dans leur aisance. Ils vont droit devant eux, sans hésiter, sans chercher, sans regarder en arrière, et on voit bien tout à coup que le doute n'existait pas. Les dessins compliqués de l'intelligence voulaient avoir l'air profond, authentique. Les morcellements de l'analyse, les allers-retours de la conscience qui juge, puis se juge jugeant, tout cela était une convention pour satisfaire à la vanité des hommes, à leur savoir cumulateur.

T 4

pierre, la lumière, et tout le temps, comme cela, ici, nous rencontrons les blocs de rocher, les failles où cognent les vagues, et l'espace du ciel où passent les nuages, tout cela qui parle un langage que je ne connais pas, mais qu'il faudra bien apprendre, qu'il faudra entendre avant d'avoir disparu.

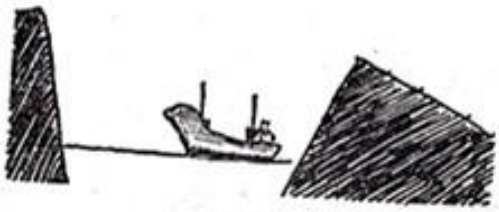
Et l'horizon : la ligne simple et coupante qui, effectivement, tranche : c'est cela : toujours avoir l'horizon devant les yeux, comme les pilotes qui volent aux instruments dans le brouillard.

L'horizon, tellement loin, tellement bas, qu'on est comme à la fenêtre d'un bunker. L'horizon, qui semble si calme, la chose la plus lointaine du monde (plus loin encore que la lune et les étoiles), la plus indifférente à l'homme et à ses territoires. Là-bas, grand seigneur plat qui vit dans sa solitude dédaigneuse, qui ne s'intéresse qu'aux choses du ciel.

Et si un jour, lassé de sa solitude, ou bien mis en colère (l'usure de ces millions d'années), si un jour, soudain, il se retournait vers nous, s'il décidait de revenir, à toute vitesse, montant d'abord comme une plateforme, puis durci, tendu, repoussant l'air devant lui, chassant la mer, resserrant son cercle autour des hommes. Alors il arrive, il se précipite sur la terre, et les gens effrayés courent vers les montagnes en criant :

« Lou horizon ven ! »

Surgissant soudain entre les brisants,
loin, grand, glissant,
avec beaucoup de puissance et de silence,
un instant, un seul
instant, le temps géant
qui fait son apparition,



ΑΤΤΙΚΗ
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ

Les flaques d'eau claires légères et stables
l'eau est un peu du ciel
l'air est un peu de l'eau.
La magie de la lumière gonfle partout.

Ce qu'on apprend en regardant l'eau de la mer, en écoutant les bruits de l'eau de la mer; on ne sait pas bien ce que c'est;
il y a des mots, comme ça, qui résonnent derrière vous;
profond, lent, bleu sombre, froid, âcre, cavernes du sel;
mais il y a quelque chose qui n'a pas de mots, qui enfle,
qui pousse dans le ventre et dans les poumons,
qui se déplie dans les circonvolutions de la tête;
qui vous emplit de joie; quelque chose, une seule chose,
une seule force.

Ce qui est extraordinaire, la pensée réelle :
la sauvagerie calme de la mer et des rochers, la puissance de douceur qui est dans cet état sauvage — Alors la mer est indépendante, indéchiffrable, hautaine,
et celui qui la regarde l'aime.

Pas loin, l'homme, pas loin du tout.
Posé sur un rocher, comme l'oiseau pique-bœufs.

T 5

On suit la côte, lentement, roc par roc, crique par crique, avec beaucoup de petits gestes d'insecte et des bonds de souris, beaucoup de petits virages de mille-pattes, et pendant ce temps-là, la mer, là, est toute plate, immobile et puissante.

Bizarre, non ?

Arrêté tout à coup ici, immobile, devant le seul endroit au monde qui ait de l'importance : juste derrière les rocs couleur noir d'encre, il y a la tache éblouissante qui scintille sur la mer. Les milliers de gouttes incandescentes tremblotent, comme s'il y avait un rapide de lave qui coulait du haut de l'horizon vers le rivage, puis englouti par les grottes noires à la base des falaises. Au-dessus de la tache brillante et belle, c'est le fil un peu invisible de l'horizon et le ciel, tout à fait invisible.

Mais qu'y a-t-il d'éternel ici ?

T 6

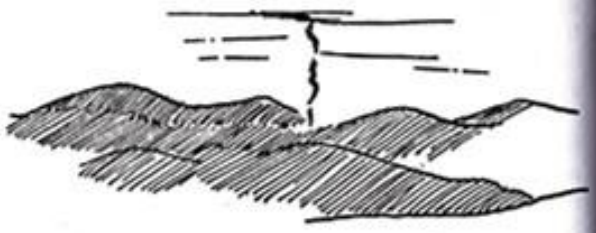
cela, non pas comme un décor habituel, mais avec toute sa peau, toute sa vie, le ciel et la terre qui ont créé une parole vivante, qui ont agi.

On est fatigué et transi par l'émotion et par le froid. Quel est donc ce langage, si grand et si fort, qui m'a recouvert, qui m'a traversé, et maintenant me laisse dans un profond silence, avec l'envie de dormir?

Ce sont les choses qui se passent réellement, ici. Ce ne sont pas de grands événements, ils ne durent pas bien longtemps, ils ne signifient pas beaucoup. Mais ils passent, dans le ciel, sur la terre, météores, vents, nuages, ils passent dans la lumière au-dessus des plaines et des vallées, de ce côté de l'horizon.

Le signe de la foudre, qui danse au-dessus d'une colline.

L'endroit que frappe la foudre.



Que disent-ils? Que disent les signes? Je voudrais pouvoir parler d'eux comme de signes et de messages humains. Je voudrais qu'il n'y ait pas de différence

Le soleil brûle toujours au-dessus du paysage de pierre et de mer. Il brûle et éclaire. Les vagues avancent sans bruit, l'une après l'autre, en brillant à la lumière. C'est d'abord ce mouvement lent qui vous prend, qui vous soulève, là où vous êtes, couché sur le rocher plat au pied de la falaise. Il y a tant de puissance dans le rythme des vagues! Le vent qui vient du large, chargé de sel et d'odeurs marines, le ciel froid, le bruit de la mer, tout cela entre en vous. Couché sur la pierre qui émerge, on regarde sans se lasser l'horizon : une seule ligne haute, comme si on était enfoncé dans la mer jusqu'au cou.

On entend le bruit du ressac. Alors c'est comme si on ne regardait plus vraiment la mer. On ne pense plus à elle, on est avec elle. On l'écoute seulement, on l'entend.

Combien de temps est passé? Le soleil a changé de place dans le ciel, les nuages ont changé de forme. Mais sur la mer, les mêmes vagues arrivent, toujours, les unes derrière les autres, lentement, comme les ondes d'un choc énorme.

On ne sait pas très bien qui on est. Quelque chose s'échappe, continuellement, s'en va dans l'infini bleu.

T 8

Les vagues travaillent. Elles viennent de loin, de l'autre côté de la mer Méditerranée, jusqu'ici. On ne sait pas quand elles ont commencé. Il y a très longtemps, peut-être, quand l'eau calme et lourde tout à coup s'est mise en colère, quand l'eau se mélangea au feu et à la terre, et que dans le ciel il y eut de larges trous, de profondes trombes. Alors la colère de la mer a commencé, une colère qui dure encore. Alors elle s'est dit peut-être :

« Travaillons ! »

Et les vagues venues de toutes parts ont commencé à user, à creuser, à cogner. Chaque fois qu'il y a une faille dans le rivage, une grotte, elles s'y ruent, elles se bousculent à l'entrée, et on entend les détonations sourdes contre le socle de la terre.

Les murailles tremblent, le macadam frissonne dans les rues et sur les places des villes. Les vagues creusent leurs galeries de sape.

Ça sera bien quand les vagues jailliront au centre des villes, quand l'écume éblouissante coulera le long des rues noires. Les vagues voudraient conquérir l'espace. Elles voudraient raboter tous ces récifs, écueils, atolls, tous ces caps et tous ces pics. Et les presqu'îles

T 9

haut que les tours de verre, plus haut que les montagnes, et je sais que c'est d'eux que je vis, que c'est vers eux que je veux partir.

Peuple des nuages, inaccessible et qui passe, qui s'en va. Ils naissent à l'horizon, au-dessus de la mer. Ils apparaissent par magie, comme s'ils n'avaient jamais cessé d'exister. Je les regarde et je sens au fond de moi quelque chose de doux et de léger qui gonfle, qui traverse mon corps. Je sens sur la peau de mon visage les taches claires et sombres qui bougent. C'est en regardant les nuages qu'on devine le bonheur. On ne possède plus rien, mais l'on est abandonné, et on vole. Mouvement de balancier de la mer, mouvement frémissant des feuilles des arbres, mouvement des pluies et reptation de l'eau des fleuves, il y a tout cela dans le simple passage des nuages.

Le ciel ne lasse pas. Toujours plus grand, toujours nouveau, il montre ses signes et fait ses gestes; il montre ses nuages, sa lumière. Toutes les paroles et toutes les pensées sont pour lui. Elles sortent des lieux où vivent les hommes, elles montent, elles glissent avec les fumées, elles vont jusqu'au pays flottant où sont les nuages. Elles vont là, vers ce pays d'où l'on ne revient pas.

T 10

Le petit garçon inconnu aime beaucoup la nuit. Il attend qu'elle vienne, comme cela, à la fin de chaque jour, et qu'elle recouvre tout de son ombre. Quand elle vient, c'est comme une personne très douce qui grandit sur la terre et dans le ciel, qui déploie les ondes de sa chevelure et les voiles de sa robe et qui enveloppe les maisons des hommes.

Le petit garçon inconnu est immobile et il regarde le ciel, pour voir la nuit apparaître. Mais il ne la voit jamais vraiment. Quand elle est arrivée, tout est bleu-noir, sombre, profond, mais on ne sait pas comment elle est venue. Simplement, d'un coup, elle est là, et on est en elle.

Le petit garçon inconnu regarde le ciel au-dessus des arbres. Les étoiles s'allument, une à une. La lune parfois monte au-dessus de l'horizon, son croissant pareil à une tartane flotte lentement vers Vénus, vers Jupiter. Les étoiles allument des feux dans la nuit bleue.

C'est le moment du crépuscule du soir, alors vient la liberté, non pas celle qu'espèrent les hommes, mais la douceur, la très grande douceur. Elle sort à la fois du ciel et de la terre, et commence le silence de l'air, de l'eau, des maisons, même des villes brumeuses, comme si chaque immeuble de ciment sortait la tête pour res-

sont peut-être ce qu'il aime le plus au monde, ce qui a le plus d'importance. Le jour, quand le ciel brille et que la lumière du soleil couvre la terre de sa taie aveuglante, les étoiles sont invisibles. Mais il attend chaque soir avec impatience, pour pouvoir se coucher sur le dos par terre et ouvrir bien grands les yeux, et chercher, fouiller du regard la pénombre grise qui descend, écarter les derniers nuages humides du jour, pour que le ciel nu comme une pierre, le ciel glacé, intense, montre enfin tous ses joyaux, les milliers de soleils allumés au fond de l'espace et vivant de leur vie sans limites.

Ce sont les étoiles qu'il veut voir, et la lumière cendrée entre en lui, douce et fraîche, la lumière pâle comme celle des fleurs nocturnes, qui emplit son corps de lents frissons.

T 11

Titre de la thèse en français :

La poétique du paysage dans les œuvres de J.-M.G. Le Clézio

Résumé

Cette étude porte sur la poétique du paysage dans les œuvres de J.-M.G. Le Clézio. Elle s'inspire essentiellement de la critique phénoménologique et de la critique thématique, en considérant la relation au paysage comme une expérience perceptive et comme une expérience imaginaire. Le paysage comme expérience terrestre est lié à la perception, à la sensation et à l'émotion des personnages. Il se dévoile par le mouvement dans l'espace et constitue des *topoï*. Le paysage urbain contraste avec le paysage naturel pour présenter une pensée de la modernité. Le paysage comme construction imaginaire renvoie à la conscience, à la mémoire, à la contemplation et à la rêverie. Il s'associe à la pensée primitive, à la pensée mythique et à la pensée animiste. La description du paysage possède des fonctions diégétiques et sémiotiques et elle participe de manières différentes à la narration. La géographie et l'art pictural influencent la présentation du paysage leclézien. Les signes différents collaborent pour créer une tension entre la fiction et la réalité, entre le lisible et le visible. L'écrivain est toujours à la recherche d'un art total et accompli. Rendant le récit « poétique » et « géopoétique », la figuration du paysage sert à mettre en évidence une harmonie cosmique et un équilibre artistique dans les œuvres lecléziennes.

Mots clés : Le Clézio, Paysage, Perception, Imaginaire, Harmonie

Titre de la thèse en anglais:

The Poetic of landscape in the works of J.-M.G. Le Clézio

Abstract

This study focuses on the poetic of landscape in the works of J.-M.G. Le Clézio. Its theoretical foundation lays on phenomenological critique and thematic criticism, which views the landscape as a perceptual experience and an imaginary experience. Landscape, as an “experience on earth”, demonstrates the perception, sensation and emotion of the characters in his literature. It is revealed by spacial movements and certain topoi. The writer compares the urban landscape with the natural landscape to present a thought of modernity. As an imaginary experience, the landscape is associated with consciousness, memory, contemplation and reverie, which reflect the primitive thought, mythical thought and animistic thought of the writer. The description of landscape bears both diegetic and semiotic functions. It participates the narration in various ways. Futhermore, geographical ideas and pictorial arts also influence the presentation of Le Clézio’s landscape. From subtle signals in his works, we can find a tension between fiction and reality. The writer seeks for an accomplished art, creating a cosmic harmony and an artistic balance through the presentation of landscape.

Keywords : Le Clézio, Landscape, Perception, Imaginary, Harmony

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE
PARIS 3

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ED 120 Littérature française et comparée
UMR 7172 – THALIM
Paris 3, 17 Rue de la Sorbonne, 2e étage, Escalier C, 75230, Paris, Cedex 5