Scénographie de l'écriture dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio et postures narratoriales

Mouna Abid Zaghdene

▶ **To cite this version:**

Mouna Abid Zaghdene. Scénographie de l'écriture dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio et postures narratoriales. Littératures. Université Clermont Auvergne [2017-2020], 2019. Français. NNT : 2019CLFAL020 . tel-03499825

HAL Id: tel-03499825

https://theses.hal.science/tel-03499825

Submitted on 21 Dec 2021

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.

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE

ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES (ED 370)

Centre de Recherches sur la Littérature et la Sociopoétique
(CELIS - EA 4280)

THÈSE DE DOCTORAT

nouveau régime

Discipline : Langue et littérature françaises

Thèse soutenue le 27/09/2019

Titre de la thèse :

Scénographie de l'écriture dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio et postures narratoriales

---

Travail réalisé par :

Madame Mouna ABID ZAGHDENE

Sous la direction de :

Monsieur Frédéric CALAS, Professeur de langue française à l'Université Clermont-Auvergne

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2018 - 2019

« Je rêve moi aussi à cette littérature totale, et plus encore, à cet art total qui aurait réussi à recouvrir complètement les activités de la vie. Où le monde serait enfin devenu sa propre expression, anonyme, parfaite, immensément et magnifiquement humaine »

(E. M. 208*)*

Remerciements

Je tiens particulièrement à remercier mon directeur de thèse, monsieur Frédéric CALAS pour son aide précieuse, ses conseils avisés et surtout sa gentillesse tout au long de ces années de travail.

Je remercie également les membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer ce travail.

Toute ma gratitude va aux membres du CELIS qui m'ont accueillie et aidée durant mes années de recherches à Clermont-Ferrand.

Dédicaces

À la mémoire de mon père,

À ma tendre mère,

À ma petite famille pour son aide et sa patience**.**

Sommaire

Remerciements

Dédicaces

Introduction générale 10

Première partie

Scénographie textuelle entre connivence et transgression 24

Chapitre premier

Scénographie : genèse et évolution du concept 25

1. La scénographie : notion évolutive 25
2. La scénographie dans la perspective sociocritique 27
3. La scénographie en analyse du discours.....31

Deuxième Chapitre

Titre et enjeux scénographiques 36

1. Le titre leclézien ou l'illusion d'un dialogue 40
2. Le titre leclézien : le triomphe de la topographie.....45
3. Ambiguïté sémantique et scénographie d'infraction : le cas de L'Extase matérielle.....60

Troisième chapitre

Scénographie des frontières : de l'artifice à la transgression..... 65

1. Les scénographies de l'incipit leclézien : de la représentation à la dramatisation 66
2. L'incipit leclézien ou le lieu d'un leurre 73
3. Le récit leclézien au-delà de la clôture.....85

Deuxième partie

La scénographie carnavalesque 100

Chapitre premier

Scénographie figurative : du lisible qui raconte au visible qui fait voir 101

1. L'iconographie: une mise en récit du visuel 102
2. L'iconicité : une scénographie de sur-signifiance 111

Deuxième chapitre

De la mise en mots à la mise en voix 133

1. Les parenthèses : la mise en voix de l'écrit 134
2. L'italique : mise en scène de l'oral à l'intérieur de l'écrit 143
3. Mise à mort de l'ordre syntaxique : le rôle de la virgule 150
4. Mise en scène du silence par les points de suspension 158

Troisième chapitre

Aphorisme et scénographie fragmentaire 165

1. L'aphorisme : une mise en scène de la discontinuité 166
2. Aphorisme et enjeux stylistiques 172
3. Aphorisme et enjeu éthique 186

Troisième partie

Postures narratoriales à la croisée des représentations hétérogènes 199

Premier chapitre

Fluctuation de l'instance narratrice 200

1. Le « je » du discours rapporté : une figure d'enfance 201
2. Le « on » : un pronom polymorphe 210
3. Le « nous » : une pluralité de référence 217

Deuxième chapitre

La voix auctoriale sous le signe des mises en scène 221

1. Le « je » de l'énoncé : une mise à distance à soi 222
2. Le « je » de l'énonciation : une mise en scène de soi 230
3. Le « je » délirant : une mise en crise de l'être et de l'écriture 239
4. La posture injonctive : une mise en relation avec le lecteur 257

Troisième chapitre

Identité stylistique, identité d'auteur et échos intertextuel 265

1. La comparaison pour un raisonnement de la mise en correspondance 266
2. Écho et formes de reprise dans le style leclézien 275
3. De l'écho intertextuel à l'identité d'auteur 286

Conclusion générale 297

Bibliographie 305

Introduction générale

Le roman français du XXème siècle est passé par différentes étapes aussi complémentaires que disparates, au gré des événements de l'époque et des réactions des écrivains et des artistes à leur encontre. Les grands événements qui ont secoué le monde depuis la première guerre mondiale jusqu'à la chute du mur de Berlin annonçant la fin de la guerre froide, n'ont pas manqué de marquer de leur influence les représentations du monde et de l'homme dans le roman français du XXème siècle. C'est ainsi que les événements tumultueux qui ont marqué ce siècle ont engendré, en littérature, des réactions contradictoires allant de la littérature de l'empathie et de l'humanisme aux réactions de repli sur soi comme les expériences du surréalisme et du Nouveau Roman[1]. Les années mouvementées des guerres qu'elles soient mondiales ou même territoriales se sont accompagnées d'une littérature militante de glorification de l'héroïsme et d'exaltation du héros politique (*La Condition Humaine*[2], André Malraux), mais elles ont également suscité des réactions moins enthousiastes comme la littérature de l'absurde (Eugène Ionesco, *Rhinocéros*[3], *Tueur sans gages*[4]) ou comme la vague du Nouveau

[1]. Le nouveau Roman : une appellation donnée par la critique à un ensemble d'écrivains qui, dans les années 1950-1960, ont tenté de redéfinir le roman en rompant avec la tradition balzacienne de l'intrigue et des personnages ; l'intrigue n'est plus forcément linéaire, la cohérence psychologique des personnages n'est plus assurée. Auteurs concernés : Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon.

[2]. André Malraux, *La Condition humaine*, Gallimard.1933

[3].Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, Gallimard, 1972

[4]. Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, Gallimard, 1974

Roman caractérisé par le souci formel au détriment de l'intrigue romanesque et des causes politiques (Michel Butor, *La modification*[5] /Alain. Robbe-Grillet, *Les Gommes*[6]).

Cet état de fait permet de distinguer des soucis différents chez les écrivains de ce siècle qui traduisent leurs conceptions de la littérature et de l'art d'une manière générale et du rôle de l'écrivain-créateur. C'est ainsi qu'au moment où certains écrivains comme Sartre et Camus insistent sur l'engagement de l'écrivain, ses responsabilités et son rôle primordial pour changer le monde. D'autres sont plutôt tournés vers l'exploration de l'intérieur de l'être, de la part qui échappe à la raison (Surréalisme[7]), tandis que d'autres sont focalisés sur les questions techniques à coups de remises en question des genres littéraires et des fondements du roman classique : (Nouveau Roman).

Il ressort de ce qui précède que la pratique romanesque est toujours tributaire de facteurs complexes endogènes et exogènes qui englobent l'influence des événements de l'époque, celle du vécu personnel et du milieu et celle enfin de la conception particulière, personnelle ou collective, que l'on se fait du roman et de sa fonction. C'est ainsi que Jean Marie Gustave Le Clézio est souvent défini comme « *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.*[8] »

Dans cette perspective, nous pouvons dire que Le Clézio est, sur le plan littéraire, le fils légitime de son siècle. Quelles furent alors les influences déterminantes qui ont conditionné son œuvre et sa pensée ? Comment classer cette œuvre qui marque par la période qu'elle couvre la transition entre deux siècles ? Quels sont les éléments spécifiques qui font sa particularité et son originalité ?

[5] Michel Butor, *La modification*, Éd. Minuit, 1957
[6] Alain. Robbe-Grillet, *Les Gommes,* Éd. Minuit, 1953
[7] **Le surréalisme** est un mouvement artistique et littéraire né après la première guerre mondiale. Ce mouvement fait écho à l'évolution générale de l'esprit moderne, héritier, tout aussi bien, des expériences esthétiques qui se sont succédé depuis le romantisme, profondément marqué par les répercussions sociales, psychologiques et morales de la Grande Guerre, il concerne toutes les formes de l'expérience artistique, car il prétend remettre en question à la fois la matière , le langage et la signification de l'Art. Le surréalisme est un mouvement de rupture et de révolte, il prétend pousser jusqu'à ses extrêmes conséquences une expérience de liberté et de libération. Son but étant de transformer en art la pratique individuelle du défoulement « freudien ». Le chef de fil : André Breton. *XXe SIÈCLE*, André Lagarde & Laurent Michard. Bordas 1965, p. 341, 342
[8] Marina Salles, *Le Clézio, Peintre de la vie moderne,* L'Harmattan, 2007

Après un début de carrière qui laisse entrevoir l'influence de Sartre et de Camus (*Le Procès Verbal*[9]), l'œuvre de Le Clézio prend une tournure différente où se manifeste l'influence de son vécu personnel nourri tout de même par la philosophie de l'humanisme. Ces paradoxes évidents présents dans son écriture nous permettent d'esquisser un portrait d'ensemble.

Les turpitudes du XXème siècle ont certes marqué l'écriture leclézienne et semblent l'avoir considérablement influencée. Toutefois, c'est surtout dans le dépassement que Le Clézio s'affirme le fils de son siècle : le désir avoué et poursuivi de se soustraire et soustraire l'humanité à la déshumanisation qui a fait du monde un piège inhospitalier. Cette préoccupation humaniste, il la revendique sans ambages en affirmant « je suis solidaire du monde entier ». Le Clézio se sent porté par le monde, chargé d'une mission, habité par une force qui vient d'ailleurs. Il décrit dans *L'extase matérielle* son engagement d'écrivain :

> « *Autre certitude : celle de vivre dans la société irrémédiablement, sans pouvoir de se démettre. […] Dans ma chambre, je suis solidaire du monde entier, je souffre, j'aime, j'ai des sentiments fraternels. […] Penser est agir, et être soi, c'est être les autres. Pas besoin, non, pas besoin, d'être inscrit à un parti politique, de faire des conférences, d'être inscrit à un parti politique.* » (*E.M,* 65,66)

Son engagement ne demande l'approbation d'aucun parti politique, il se débarrasse du superflu et du superficiel et insiste sur ce qui le touche le plus dans la conduite humaine:

> « *Le renoncement […] à tout ce qui est grandeur mensongère, à l'orgueil, à la complaisance, à tout ce qu'on croyait bon en soi et qui n'est que mesquinerie.* » (*EM*, 66)

[9] J.M.G. Le Clézio, *Le procès verbal*, Gallimard, 1963(Prix : Théophraste Renaudot)

La rupture est clairement annoncée et assumée : rupture avec le monde, certes mais pas avec l'homme. Il s'agit d'une rupture avec tout ce qui est artificiel, conjoncturel et avilissant dans le fondement des sociétés humaines contrebalancée par l'attachement à l'essentiel qui unit les hommes de tous bords. Tel est le sens de l'humanisme de Le Clézio et de son engagement en tant qu'écrivain. Sa foi inébranlable en l'homme explique la volonté clairement affichée dans son œuvre de rapprocher les hommes malgré leurs différences. Le lauréat du Prix Nobel n'a cessé de combattre toutes les formes du racisme et de discrimination :

Lorsque, au siècle dernier, les théories racistes se sont fait jour, l'on a évoqué les différences fondamentales entre les cultures. Dans une sorte de hiérarchie absurde, l'on a fait correspondre la réussite économique des puissances coloniales avec une soi-disant supériorité culturelle. Ces théories, comme une pulsion fiévreuse et malsaine de temps à autre, ressurgissent ça et là pour justifier le néo-colonialisme ou l'impérialisme. Certains peuples seraient à la traîne, n'auraient pas acquis droit de cité (de parole) du fait de leur retard économique, ou de leur archaïsme technologique. Mais s'est-on avisé que tous les peuples du monde, où qu'ils soient, et quel que soit leur degré de développement, utilisent le langage ? Et chacun de ces langages est ce même ensemble logique, complexe, architecturé, analytique, qui permet d'exprimer le monde- capable de dire la science ou d'inventer les mythes[10].

Le Clézio reconnaît l'apport des différentes cultures, il s'emporte contre leur éventuelle disparition sous l'influence de la mondialisation impitoyable. Il se réclame :

> « *Passeur de frontières entre les arts et les cultures en leur extrême diversité*[11] »

[10] J.M.G.Le Clézio, *La fête chantée*, Paris, Gallimard, 1997

[11] Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles. *Le Clézio passeur des arts et des cultures*. P.U.R 2010, p. 7

Le Clézio fait dialoguer les mythes, les légendes, les formes artistiques et les réalités socio-historiques qu'il nous invite à regarder avec curiosité et humilité. Sous sa plume s'est dessinée une apologie du voyage, du départ, de l'aventure, en un mot d'être vivant dans l'univers et de croire en la réalité terrestre. En poète, l'écrivain dévoile l'autre côté des choses, il cherche les signes du malheur et ceux de la paix au cœur même de la vie quotidienne. Attentif aux signes invisibles, l'auteur va au-delà des apparences pour voir la ville, la mer, la montagne, le ciel, le désert…etc. Ses textes mettent en œuvre la polyphonie remarquable des nombreux thèmes. Sa parole lente se cherche pour atteindre une profondeur, ressemble aux paysages qu'il décrit. Le Clézio devine, sous les apparences les plus anodines, le frémissement d'une présence, à la fois intense et fascinante.

Mais les mystères demeurent scellés et les interrogations se multiplient. L'interrogation sur les origines, sur le devenir, sur la relation entre le cosmos et l'humain, sur l'identité et l'altérité. Ce questionnement le conduit au lyrisme, à ses origines familiales entre L'Europe et l'île Maurice. Les récits de voyage de son grand-père : (*Le Chercheur d'or*[12], *Voyage à Rodrigues*[13]), l'attachement aux cultures amérindiennes :(*Le Rêve mexicain*[14], *Diego et Frida*[15]*)* mauriciennes, africaines (*L'Africain*[16], *Onitsha*[17]*)* marocaines (*Désert*[18]*)* et bretonnes l'emmène à révoquer l'inhumaine « *sur modernité* ».

Un autre aspect de l'humanisme de Le Clézio affleure dans plusieurs de ses textes au point de passer pour un élément constitutif de sa poétique personnelle. Il écrit souvent au nom de ceux qui se sentent exilés, étrangers, pauvres et misérables. Ses personnages sont presque tous des enfants ou des adolescents. Ils se ressemblent et se distinguent le plus souvent par une certaine marginalité sociale et psychologique. Personnages en errance, aux attaches sentimentales plutôt lâches, ils ont pourtant le pouvoir de se sentir en harmonie avec le monde qui les entoure et d'établir avec les

[12] J.M.G. Le Clézio, *Le chercheur d'Or*, Paris, Gallimard, 1985
[13] J.M.G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Gallimard, 1986
[14] J.M.G. Le Clézio, *Le Rêve mexicain*, Gallimard, 1988
[15] J.M.G. Le Clézio, *Diego et Frida*, Paris Stock, 1993
[16] J.M.G. Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.
[17] J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991
[18] J.M.G. Le Clézio, *Désert*, Paris Gallimard, 1980 (Prix Paul Morand)

éléments ou les choses une communion privilégiée. L'individualisation physique, sociale et psychologique leur confère une dimension universelle. L'idée de la communion entre les hommes et les éléments est en réalité l'un des thèmes majeurs qui constituent l'œuvre de Le Clézio. Et telle est précisément la force de ses personnages en dépit de l'humilité de leur condition, marginaux et marginalisés par la société. L'écho de cette idée est facilement reconnaissable dans les pérégrinations de l'auteur et ses contacts suivis avec les peuples amérindiens au Mexique et au Panama. C'est vraisemblablement de ce contact qu'est née la préoccupation écologique de Le Clézio.

D'un récit à l'autre, Le Clézio poursuit le rêve, non d'un paradis, mais d'une terre moins cruelle et moins vaine, une terre que les hommes ne se seraient pas appropriée pour la mutiler et où il serait possible d'établir des liens plus authentiques avec les êtres et avec les choses. Son œuvre est celle de l'environnement, et des responsabilités de l'homme vis-à-vis de lui. Le Clézio a éprouvé très tôt l'importance d'une conscience environnementale et a laissé entendre dans ses livres l'écho de questionnement liés à cet intérêt. D'ailleurs, dans la littérature française du XXème siècle, Le Clézio est classé parmi l'un des premiers auteurs particulièrement concernés par la réflexion écologique. Pour lui, la « nature » est totalement bonne ; le mal vient de l'homme, des choses que l'homme a construites et plaquées sur la nature. En témoignent ses romans *Les Géants*[19], *La Guerre*[20] qui dénoncent ouvertement la vie urbaine.

En somme, la singularité de son œuvre, souvent perçue comme originale et marginale, la rend « *inclassable*[21]». Le Clézio se découvre unique par le développement d'une thématique très personnelle, elle est entièrement originale dans sa forme. Il manifeste ouvertement sa volonté de s'affranchir des formes romanesques conventionnelles, il ne se montre pas pour autant soumis aux nouvelles théories littéraires défendues par l'école du Nouveau Roman. Pourtant, son écriture n'a pas cessé d'illustrer un art de la brisure, de l'analogie et de la parole dévoyée, plaçant l'imaginaire

[19] J.MG.Le Clézio, *Les Géants*, Paris, Gallimard. 1973
[20] J.MG.Le Clézio, *La Guerre*, Paris, Gallimard. 1970
[21] Gerda Zeltner, « Jean-Marie. Gustave Le Clézio : le roman antiformaliste », Michel Mansuy (éd), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, acte du colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg (avril 1970), Klincksiek, 1971, p. 215

au centre de la fiction. Cet aspect poétique particulier, lié à un puissant effet d'actualisation, rend le texte familier au lecteur et lui souffle sa « petite musique ».

L'œuvre de Le Clézio est par conséquent originale aussi bien dans les thèmes qu'elle aborde que dans sa mise en texte et sa mise en page. Si le lien entre les deux formes d'originalité ne paraît pas évident de prime abord, il se justifie nonobstant par le souci d'une scénographie particulière. Et même si la scénographie d'un texte n'est nullement réductible à un mode d'emploi, il n'en demeure pas moins qu'elle conditionne notre appréhension de l'écrit, prescrit notre attitude face à lui et constitue sa caution fondamentale. Tout comme le style et les modèles structuraux, la scénographie est un choix auctorial destiné à éclairer un angle de lecture privilégié. C'est dans cette perspective que nous nous proposons d'interroger le texte leclézien dans le double registre de la scénographie et des postures narratoriales.

Notre étude se propose de voir comment Le Clézio restitue son œuvre dans le bruissement du monde ? Comment fait-il entendre sa voix dans le fracas et dans la multitude des voix d'autrui ? Comment reproduit-il le souffle de ses ancêtres qui résonne dans le silence ? Quelles scénographies adopte-t-il pour accéder à la voix du secret, de l'intime, de l'opacité lumineuse ? Quelles sont les postures narratoriales mises en œuvre pour révéler certaines images du sujet parlant ?

Nous allons dans le cadre de ce travail nous référer à la théorie de la scénographie telle quelle est définie par le linguiste Dominique Maingueneau et le sociocritique José Louis Diaz. Le premier met l'accent dans sa conception de la scénographie sur le texte lui-même, circonscrivant ses effets au seuil textuel dans ses aspects sémiologique, énonciatif et syntaxique : « *Un texte n'est pas un ensemble de signes inertes, c'est la trace d'un discours où la parole est mise en scène.*[22]» Pour lui, le texte se suffit à sa propre scénographie dont il constitue l'unique caution. La scénographie d'un texte n'est pas uniquement un cadre ou un décor, mais pendant l'énonciation, elle met en place son dispositif de parole.

[22] .Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Armand Colin, Mai 2000, p. 83

Or selon José Louis Diaz, cette conception traite le texte comme une immanence en ignorant tout ce qui existe en amont. Son approche se réclamant de la sociocritique, cherche à réhabiliter la notion d'écrivain trop longtemps tenu à l'écart dans les études qui privilégient le texte au détriment de l'auteur du texte. Aux yeux de Diaz, l'intérêt pour l'auteur n'est pas dichotomique avec le souci du texte dans la mesure où les postures narratoriales et auctoriales jouent un rôle prépondérant dans le produit fini et le justifient dans une large mesure.

Partant du fait que l'œuvre romanesque naît et vit d'un réseau de rencontres, faisant du genre un écrit polyphonique et polymorphe, notre analyse cherchera à faire ressortir cette dimension. On pourra, à ce titre, prendre en considération le *dit,* le *vouloir dire* et *le comment dire* de Le Clézio. Il s'agit des éléments posés par les modalités de l'énonciation, la présence du sujet dans le discours et la mise en scène de la parole. Le texte leclézien ne cesse de proposer des énoncés à la recherche non seulement d'un co-énonciateur, mais d'une scène d'énonciation. Il met trop souvent an avant l'autorité de l'auteur comme responsable des scénographies exprimées par l'énonciation.

L'enjeu du travail que nous entreprenons consiste en l'application du concept de la scénographie sur le discours de Le Clézio. Le but serait de montrer la pluralité des scénographies adoptées afin de décrire le passage de la mise en scène à la mise en sens. On pourrait se demander quelles sont les modalités de la représentation du texte littéraire. En quoi le roman de Le Clézio est ouvert, pluriel, développant de multiples scénographies.

Notre choix s'est porté sur Le Clézio pour plusieurs raisons. Il est d'abord l'un des écrivains majeurs de la fin du XXème siècle et du début du XXIème. Son œuvre qui embrasse donc une période relativement importante, marquée par des événements notables, peut donner un éclairage particulier sur le monde, de même qu'elle est susceptible de rendre compte de l'évolution de la pensée humaine en général et de celle du roman et de la littérature francophone en particulier. Nous ne prétendons cependant nullement que Le Clézio soit le seul auteur représentatif de la littérature moderne ou post-moderne.

Notre choix se justifie également par la pluralité des genres qui constituent sa production littéraire. Ainsi, le corpus de notre travail regroupe un essai discursif : *L'extase matérielle*, un récit/journal de voyage : *Voyage à Rodrigues* et un roman : *Onitsha*. Ce choix qui se veut le plus éclectique possible est à même de rendre compte des fondements de la pensée de l'auteur, de son univers littéraire propre et de l'esthétique personnelle qui sous tend son œuvre. L'enjeu de notre étude sera donc de déterminer au-delà de la disparité des genres qui constituent l'œuvre de Le Clézio les bases d'un univers personnel, une esthétique propre à lui et de retrouver à travers l'analyse du discours leclézien les fondements d'un système qui équivaudrait à une poétique. Il est dans cette perspective, évident que notre travail nous conduira à étudier la scénographie de l'appareil formel qui régit les outils du discours leclézien. Il est à remarquer que malgré les différents ouvrages consacrés à l'auteur, la critique littéraire s'est très peu intéressée à l'analyse de la forme dans l'œuvre de Le Clézio.

Or, la forme est l'un des éléments primordiaux qui justifient notre choix. Il est en effet impossible à la lecture d'un texte de Le Clézio de ne pas être frappé par la profusion des éléments non conventionnels adjoints à l'appareil scriptural et destinés tantôt à le renforcer, tantôt à le moduler, et parfois à déjouer l'attente du lecteur. L'iconicité semble être constante dans les textes lecléziens, elle se greffe sur le discours scriptural pour traduire diverses scénographies, qui rappellent, par moment, la littérature carnavalesque. L'étude de la forme dans les textes lecléziens permettra de dégager le caractère polymorphe de son œuvre.

En effet, l'étude des textes de Le Clézio nous amène à revoir l'originalité de l'espace formel marqué par la multiplicité des formes non-verbales conjointement associées au discours verbal. Ses textes parlent des discours différents qui s'offrent à la vue et à l'analyse en tant que signifiants à part entière. L'insertion de l'image, du dessin, du schéma, du collage des graphèmes, de sigles divers, ou encore les blancs périphériques des textes : *Désert*, *Onitsha,* est une manière de faire parler le texte sur un autre ton, de faire de la surproduction du discours. Cet aspect des textes lecléziens « *introduit une iconicité inattendue et génératrice de polysémie* [23]». Nous pourrons également souligner que cette mise en balance de deux modes sémiotiques ; l'ordre

[23]Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, « La polyphonie du récit ». Calliopées, 2009, p. 146

scriptural du mot et le mode pictural, associée à d'autres particularités comme le traitement très personnel de la ponctuation, nous amènent à prouver qu'en définition la scénographie textuelle de Le Clézio est capable d'exprimer plus qu'elle ne semble dire et qu'elle cherche à le faire parfois de manière anodine et originale.

D'autres critères sont également à prendre en considération dans la justification du choix de l'approche et de l'auteur, en particulier le profil même de Le Clézio. En effet, l'auteur passe pour être un exemple du « métissage » culturel et de l'interférence entre différents modes de vie et de systèmes de pensée. À la fois ses origines, ses pérégrinations et son parcours le désignent comme l'un des auteurs qui confirment le mieux l'inter- influence qui régit la production du sens et le discours romanesque en particulier. Ses voyages en Afrique, en Asie, son séjour à l'île Maurice, son intérêt pour la culture amérindienne, sa passion pour le nomadisme, le voyage, la découverte sont autant de facteurs qui prédisposent ses textes à se faire l'écho de l'autre. À cela s'ajoute la variété de la production littéraire de Le Clézio où le récit fictionnel côtoie la nouvelle, l'essai et la biographie, gage solide de polyphonie et de poly directionnalité.

L'ensemble des facteurs évoqués plus haut traduit une écriture aux multiples facettes artistiques. Son appréhension de l'ailleurs rend compte de la vivacité de son style, grâce au foisonnement d'éléments greffées sur la scène littéraire, notamment par le passage du signe textuel au signe visuel. Tous ces éléments sont, à notre sens, autant d'indices qui justifient la richesse de l'œuvre de Le Clézio et le choix de cette approche scénographique. Notre objectif sera alors de démontrer les différentes manifestations de la scénographie dans les textes lecléziens, d'étudier leur fonctionnement, d'identifier leur origine, de déterminer leurs rapports avec les postures narratoriales adoptées dans le discours romanesque.

Le présent travail s'articule autour de trois axes principaux à partir desquels nous nous proposons d'étudier les différentes scénographies et les manifestations des postures narratoriales dans l'œuvre de Le Clézio, les présupposés qui les sous-tendent et leurs implications discursives et poétiques. Nous commencerons d'abord par définir la méthode d'approche que nous avons retenue à partir des travaux de ses représentants les plus connus ; notamment Dominique Maingueneau et José-Luis-Diaz.

Notre démarche s'intéressera ensuite au texte d'abord dans son aspect micro-dimensionnel représenté par l'originalité de la titrologie et de la mise en texte, pour élargir l'étude à l'aspect macro-dimensionnel qui nous permettra de voir le ou les scénographies qui cautionnent les différents textes faisant l'objet de notre étude. Nous essaierons de démontrer que les maîtres-mots qui résument la scénographie leclézienne sont la connivence et l'infraction alors que la constante générale est l'aspect carnavalesque.

Notre étude s'intéressera également au texte dans sa particularité micro-dimensionnelle représentée par l'originalité du style et de la mise en texte, pour élargir l'étude à l'aspect macro-dimensionnel qui nous permettra de voir le ou les architextes[24] dont les échos sont perceptibles dans le corpus de notre travail, de même que les diverses influences extratextuelles qui s'expriment à travers lui.

La première partie de ce travail, elle-même divisée en trois sous-parties, nous conduira à étudier la scénographie sous l'angle de la mise en texte, à savoir tout l'appareil formel et sémantique qui régit la composition du texte. D'abord, on commencera par un aperçu de l'approche retenue dans ce travail afin de la définir et résumer ses fondements, ses manifestations textuelles et ses mécanismes de fonctionnement. Nous verrons ainsi le concept de la scénographie tel qu'il est défini dans la perspective sociocritique et selon l'approche maiguenaldienne en analyse du discours.

La deuxième sous-partie traitera du paratexte dont on étudiera les enjeux scénographiques. On s'intéressera à la titrologie particulière de Leclézio dans ses aspects syntaxique et sémantico-pragmatique afin de déterminer les scénographies qu'elle déploie. Nous démontrerons à l'occasion comment le paratexte peut fonctionner comme un dialogue, par quels mécanismes il développe l'hégémonie de la topographie et dans quelle mesure il constitue une scénographie d'infraction.

Si le titre révèle des scénographies pour aiguiser le savoir du lecteur, qu'en est-il des bornes du texte ? C'est ainsi que la troisième sous-partie sera consacrée à l'étude

[24] Selon Gérard Genette, l'architexte renvoie à l'ensemble des catégories générales (types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.) dont les textes relèvent. *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979

des seuils. Elle traitera de la mise en texte de l'incipit dans les récits de Le Clézio. Elle traitera également du système clausulaire et de la stratégie de clôture. Elle permettra de définir où le récit commence à s'achever et quelles sont les marques et les indices de cette fin.

La deuxième grande partie de ce travail sera consacrée à l'étude de la scénographie carnavalesque, à savoir l'adjonction au texte d'une autre forme non typographique de signifiance avec en occurrence les croquis et les illustrations. Il y sera d'abord question de l'iconicité et des illustrations dans leur rapport au discours scriptural. Chacune de ces formes traduit une scénographie particulière que nous nous proposons d'élucider. Ensuite, on s'y intéressera à l'usage non conventionnel des effets typographiques, notamment la virgule et les points de suspension. Dans ce cadre, l'intérêt sera porté sur la mise en mots et l'impression qu'elle donne, qu'elle soit, de surenchère ou de théâtralisation, développe une scénographie qui se donne doublement à lire. Dans le dernier chapitre, nous nous intéresserons au discours aphoristique très présent dans le texte leclézien. Ce genre de discours constitue une scénographie fragmentaire tout en étant l'expression d'une sagesse collective. Cette partie nous mènera également à nous intéresser aux enjeux stylistiques et éthiques du discours leclézien. Le texte leclézien est-il absolument original ou bien porte-t-il, comme n'importe quel autre discours humain, les traces d'un ou de plusieurs architextes qui en sont l'écho sinon la matrice génitrice ?

Dans la troisième grande partie du présent travail, le texte leclézien sera interrogé sous l'angle des postures narratoriales. Notre objectif sera de démontrer les postures de Le Clézio à l'épreuve des représentations hétérogènes. Cette démarche nous orientera vers l'analyse de la posture auctoriale, allant d'un côté, vers la mise en scène et de l'autre, vers la mise en relation. On verra également comment, certaines formes plutôt conventionnelles du discours narratif comme le monologue intérieur, peuvent être convertis en délire traduisant la crise du sujet.

En outre, on s'intéressera aux différentes fluctuations de l'instance narratrices, à savoir le « je » narré, « je » narrant et le « je » du discours rapporté afin de déterminer leurs manifestations scénographiques. Notre objectif est de rechercher, dans le

foisonnement des déictiques et des modalités discursives, la trace auctoriale de Le Clézio, de son discours, de sa pensée, de sa présence réelle ou spirituelle, de l'impact de cette présence, de ses implications et des stratégies argumentatives, rhétoriques et perlocutoires employées pour communiquer avec le lecteur. Finalement, l'étude des postures narratoriales sera déterminante à l'identification de la trace de l'écrivain, de la personne et de l'inscripteur, que Le Clézio tente à inscrire dans son discours et dans l'esprit de ses co-énonciateurs ainsi que sa poétique et son identité stylistique.

Première partie

Scénographie textuelle entre connivence et transgression

Chapitre premier

Scénographie : genèse et évolution du concept

1. La scénographie : notion évolutive

Depuis l'antiquité, le théâtre fournit à la pensée théorique un certain nombre de concepts ainsi qu'un appareil métaphorique opératoire dans de nombreux domaines à savoir, la rhétorique, la sociologie, l'analyse du discours, etc. En l'occurrence, l'origine du mot scénographie remonte au théâtre de la Grèce antique. Étymologiquement, le terme vient du grec *skênographia*, qui désigne l'art de la décoration du *skênê*, la tente, baraque en bois, puis édifice qui encadre l'espace de jeu du théâtre. Les dramaturges grecs ont instauré une scénographie spécifique au cadre théâtrale ; une répartition de ses espaces (orchestre, scène, gradins, etc.) où s'installent selon des règles précises le chœur, les comédiens et le public. Puis, cette scénographie a été adoptée par le théâtre romain, peu à peu modifiée, remise en cause, réinventée par le théâtre classique et baroque.

Appartenant au monde des arts du spectacle, le concept de « scénographie » désigne l'organisation de l'espace scénique sur un plan spatial et d'un point de vue visuel. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis donne quatre sens du mot « scénographie » :

- *(Terme de peinture). Art de dessiner un édifice en perspective.*
- *Art de peindre la scène théâtrale*
- *Les décorations elles-mêmes*
- *Science de la scène et de l'espace théâtral. (Scène et salle).*[25]

[25] P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 357.

Il s'agit de la mise en place des techniques de (dessin, décor, musique, lumière, etc.) La scénographie rassemble la composante plastique et picturale de l'art théâtral quelles que soit l'époque ou l'esthétique dont il se réclame. Le genre théâtral, dans sa performance scénique, comporte donc naturellement cette dimension plastique relative à toute représentation. Ainsi, « la scénographie » est considérée comme une composante décorative de l'espace scénique. La scénographie traduit également la configuration spatiale investie par la présence gestuelle des personnages et dynamisée par l'action dramatique.

Mais le théâtre contemporain rompt avec la tradition d'un cadre figé, d'une localisation routinière, au profit d'une expression métaphorique puis expressionniste inverse. Les artistes, les concepteurs et scénographes cherchent à établir une métaphore visuelle en quête d'images plus diffuses. Ils mettent en place une sélection de dessins, de maquettes et de photographies. La scénographie théâtrale est soumise à l'influence des tendances de l'heure en matière de design, autant que n'importe quelle autre discipline artistique. Elle est également influencée par la révolution des arts plastiques et la technique machinerie, acoustiques, lumières, projections cinématographiques, etc. Désormais et selon les professionnels du spectacle et de l'audio-visuel, la scénographie est reconnue comme un art à part entière, « elle est devenue plus productrice d'une vision que d'une illusion [26]».

De la scénographie à la face

Influencé par la métaphore du spectacle, le sociologue Erving Goffman a fait sortir la scénographie du cadre théâtral pour la placer dans l'espace urbain. La ville est abordée dans sa dimension scénographique, elle est perçue en tant qu'écran, événements, tactiques éphémères : la « mise en scène de la vie quotidienne[27] ». Goffman a fait des petits gestes effectués, inconsciemment, tous les jours un outil d'analyse sociologique. Il a étudié les interactions de face à face, les situations dans lesquelles deux individus au plus se font face et cherchent à entrer en communication. Il s'agit d'un jeu de frontière entre deux individualités qui doivent nécessairement s'envahir réciproquement, tout en conservant leur autonomie et leur représentation. Il a développé les règles implicites des micro-interactions sociales (salutations,

[26] Marcel freydefont, *Petit traité de scénographie*, Éd. Joca séria. Janvier 2007.
[27]. Erving Goffman, *la mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1979.

remerciements, etc.) et de situations globales (le rituel de la réunion, de la conférence). Il a essayé de rendre compte de l'aspect ritualisé des échanges humains ayant pour finalités leurs conditions de félicité. Goffman a mis l'accent sur le « décor » dans lequel les acteurs évoluent, le « masque » qu'ils portent, le « rôle » qu'ils jouent. Car, pour lui, la vie quotidienne ressemble à une vaste métaphore théâtrale, elle se déroule à la façon d'une « mise en scène » faisant appel à plusieurs techniques protectrices ou réparatrices de la « face » des gens, parmi lesquelles le « tact » ou « l'aveuglement par délicatesse ».

Pour lui, toute prestation sociale implique la prise en charge d'une scénographie. Ainsi, pour contrôler les impressions qu'ils produisent sur les autres, les individus mobilisent des moyens de représentations de soi plus ou moins élaborés que Goffman appelle des « *faces* ». Pour ce faire, Goffman instaure un dispositif scénographique qui distingue le travail de « présentation de soi » et de figuration selon qu'il a lieu en « scène » ou en « coulisses ». De là naît un lexique spécifique sur les relations sociales dans le but de décrire finement le réglage des interactions quotidiennes. L'on ajoute que toute interaction dans le rituel du quotidien possède une valeur primordiale en ce sens qu'elle porte la possibilité du lien social. En l'absence des gestes et paroles du quotidien, c'est le règne de l'étrange qui reprend ses droits.

2. La scénographie dans la perspective sociocritique

Dans une approche sociologique de la littérature, José-luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique,*[28] a démontré que la création littéraire peut constituer pour un auteur un terrain de déchiffrage et de travail d'expériences sociales marquantes. Il s'agit de saisir les différentes manières à travers lesquelles se nouent des liens entre les vies d'un auteur ou celles d'un groupe d'auteurs et leurs œuvres. C'est le processus socialisateur qui mène un individu à un moment donné de sa biographie à se tourner vers l'écriture. La littérature se définit comme une pratique et une expérience qui agit sur les écrivains et la société en général.

[28] . José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris, Champion. 2007

Selon lui, à chaque époque de l'histoire littéraire, il y a des « prêt-à-être écrivains[29] » qui s'offrent à l'impétrant et qui lui suggèrent à la fois des manières d'écrire et des manières de vivre. Il a défini la notion de scénographie comme une représentation de l'écrivain. Il s'agit d'une affaire de discours, de mise en texte, d'adoption d'un dispositif d'énonciation, de choix générique, stylistique, etc.

> *«Alors bien entendu, lorsqu'il est question de littérature, la beauté du style, la musicalité des phrases ont leur importance; la profondeur de la réflexion de l'auteur, l'originalité de ses pensées ne sont pas à dédaigner; mais un auteur c'est avant tout un être humain, présent dans ses livres, qu'il écrive très bien ou très mal en définitive importe peu, l'essentiel est qu'il écrive et qu'il soit, effectivement, présent dans ses livres […].[30]»*

José-Luis Diaz propose de distinguer trois niveaux dans la figure de l'auteur. D'abord, il définit l'auteur réel ou la personne civile comme l'homme saisi dans les biographies. Ensuite, l'auteur textuel ou l'écrivain ; «être de lettres» dont parlait Valéry. Enfin, l'écrivain imaginaire qui est l'ensemble des représentations sociales de l'auteur. En d'autres termes, l'auteur textuel, en dépit de son existence obligatoire, n'est rien de plus qu'une réalité théorique lorsqu'il ne laisse pas de traces dans le texte, il n'est qu'une entité structurale. Quant à l'écrivain imaginaire, on a tendance plutôt à le voir double puisqu'il est la somme de sa propre représentation et de celle de la perception par le public de cette représentation, qu'elle soit volontaire ou involontaire.

Rappelons que le répertoire de figures proposé par J.L. Diaz est légèrement distinct de la triade du linguiste Dominique Maingueneau :

> *« La dénomination « la personne » réfère à l'individu doté d'un état-civil, d'une vie privée. « L'écrivain » désigne l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire. Quant au néologisme « inscripteur », il subsume à la fois les*

[29] https://journals.openedition.org/aad/678
[30] Michel Houellebecq, *Soumission*, G. Flammarion, 2015, p. 13.

> *formes de subjectivité de la scène de parole impliquée par le texte (ce que nous appellerons plus loin « scénographie ») et la scène qu'impose le genre de discours : romancier, dramaturge, nouvelliste… « L'inscripteur » est en effet à la fois énonciateur d'un texte particulier et, qu'il le veuille ou non, le ministre de l'Institution littéraire qui donne sens aux contrats impliqués par les scènes génériques et s'en porte garant*.[31] »

Maingueneau divise l'instance auctoriale en trois figures : « *la personne* » renvoie à la biographie, « *l'écrivain* » est l'acteur de l'espace littéraire (aspect sociologique), « *l'inscripteur* » constitue le sujet de l'énonciation, qui est l'instance de la scénographie. Ces trois instances entretiennent des relations de brouillage et de réciprocité : « mais aucune de ces instances n'est isolable ou réductible aux autres. [32]»

Pour J.L. Diaz, la notion d'écrivain *imaginaire* traduit l'ensemble des représentations qui dominent toute situation de « l'écrivain » et lui dictent des « prêts-à-être ». Une fois connue, cette figure imaginaire singularise la prise de rôle de l'auteur dans le champ littéraire, à savoir « la scénographie auctoriale ». Il s'agit de la mise en scène de l'écrivain et de la représentation scénique qu'il fait de lui-même. C'est-à-dire, le répertoire de l'écrivain imaginaire d'une époque traduit les différentes formes prises par l'homme de lettres et le sujet d'énonciation.

La scénographie conçoit « le discours littéraire comme une activité, non comme un corpus inerte de texte.[33] » C'est que la littérature est en perpétuel échange avec les autres formes de discours, elle introduit le discours littéraire dans une stratégie générale, variable historiquement, composée par l'ensemble de la production verbale d'une société donnée, à un moment donné.

[31] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *Paratopie et scène d'énonciation,* Armand Colin, Paris, 2004, Chapitre 10, pp. 107-108.
[32] *Ibid.,* p. 108.
[33] Karen Vandemeulebroucke & Eileen Declercq, «De l'écrivain au traducteur imaginaire. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur», *Interférences littéraires*, no. 9, 2012, pp. 237-253, ici p. 252.

> *« La production littéraire ne s'oppose pas en bloc et radicalement à l'ensemble des autres productions, jugées « profanes » : elle se nourrit de multiples genres d'énoncés qu'elle détourne, parasite. Elle vit d'échanges permanents avec la diversité des pratiques discursives, avec lesquelles elle négocie des modus vivendi spécifiques. Dans ses formes dominantes la littérature classique française, par exemple, s'appuyait sur les normes de la conversation raffinée entre honnêtes gens ; c'est cette conversation qui servait d'univers verbal de référence, source des normes qui régissaient toute parole de qualité, littéraire ou non.[34]»*

L'analyse du discours revendique ainsi un décloisonnement des domaines du savoir. La littérature entretient désormais des relations privilégiées avec d'autres types de discours, avec lesquels elle partage « un certain nombre de propriétés quant à leurs conditions d'émergence et de fonctionnement énonciatif.[35]» Cette question a fortement agité le domaine de la création littéraire ; les croisements et transversalités entre les différentes formes artistiques et le discours littéraire se sont manifestés sous divers aspects durant les trois derniers siècles. Les travaux de Bernard Vouilloux traduisent cet « incessant jeu de miroirs, où un art ne s'affirme qu'en se réfléchissant en un autre, qui le capte. » C'est grâce à ce chassé-croisé entre littérature et autres formes artistiques que se crée un discours autre. La littérature parvient ainsi à s'émanciper des conventions rhétoriques et des canons auxquels elle avait été soumise. On pourrait en l'occurrence signaler l'influence de la société sur l'œuvre littéraire. D'ailleurs, D. Maingueneau en est conscient :

> *« L'œuvre dit la société de son temps dans la mesure où « l'œuvre textuel » tantôt déjoue les pièges du déjà-dit et des idées reçues, tantôt laisse percevoir des tensions et des apories révélatrices d'un impensé. […] La perspective sociocritique ne pouvait que converger avec l'analyse du discours, qui appréhende les énoncés à travers l'activité sociale qui les porte rapportant les paroles à des lieux, distribuant le discours*

[34] Dominique Maingueneau, « Linguistique, littérature, discours littéraire », In, *Le français aujourd'hui*, n° 175, 2011, pp. 75-82.
[35] Dominique Maingueneau, *op, cit.,* p. 32.

> *en une multiplicité de genres dont il faut analyser les conditions de possibilité, les rituels et les effets.*[36]»

Or, à la différence de la perspective sociocritique qui, étudie le fait littéraire tout en le rattachant à l'univers social présent dans le texte, l'analyse du discours, elle, s'efforce d'explorer le dispositif communicationnel et énonciatif, en termes de genres, de discours et de scène d'énonciation, qui se déploient à l'intérieur du texte littéraire. Cette théorie permettra d'apporter un éclairage différent sur les récits et de montrer la spécificité du discours leclézien.

L'analyse du discours a permis de dépasser le stade d'une linguistique structuraliste qui recherche dans le texte la présentation de structures repérables au plan de l'énoncé, car elle se veut descriptive et immanentiste. Ce dépassement implique la prise en considération des problèmes posés par les modalités de l'énonciation et la réintroduction de la présence du sujet dans le discours. L'individu est donc placé au centre des possibles sémantiques qui constituent la richesse d'une langue. Il est considéré comme un acteur sociohistorique agissant par le langage. L'étude de l'énonciation tient inévitablement compte de sa subjectivité dans la communication langagière. L'accent est mis sur l'articulation du langage et du contexte, sur les activités du sujet parlant. Il ne s'agit évidemment pas de retracer l'histoire de l'analyse du discours, mais de rappeler quelques notions qui sont déterminantes pour notre étude, à savoir la scénographie.

3. La scénographie en analyse du discours

Le théoricien et praticien d'analyse du discours, Dominique Maingueneau a développé le concept de scénographie dans son ouvrage : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*.[37] Il introduit un ensemble de notions pour montrer la discursivité spécifique du texte littéraire. Maingueneau étudie la scène d'énonciation à

[36] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *Paratopie et scène d'énonciation, op, cit.,* Chapitre 3, p. 31.
[37] *Ibid.,* p. 32.

travers trois scènes, qui apparaissent à des niveaux complémentaires : la scène englobante, la scène générique, la scénographie.

➢ *La scène englobante* désigne le type de discours auquel appartient le texte. Le texte peut être un discours religieux, politique, littéraire, économique, etc. Chacun de ces discours prend place sur une scène englobante préexistante, dont il s'agit de connaître les règles de production discursive.

➢ *La scène générique* correspond au genre de discours mobilisé au sein de la panoplie existante des genres discursifs à savoir, lettre, prière, discours d'inauguration, etc. Ou plus précisément littéraires : roman, nouvelle, journal, tragédie, etc. La scène générique constitue en analyse du discours l'une des structures d'ensemble du langage, elle fournit des bases et des formes historiques, dont les locuteurs ont une connaissance expérimentale ou réflexive.

➢ *La scénographie* ou scène de parole correspond à la manière avec laquelle le discours est présenté. Exemple : le roman appartient à la scène englobante « littéraire », relevant de la scène générique particulière : récit d'une histoire romanesque. Mais pour s'énoncer, cette histoire singularise son énonciation par une scénographie à chaque fois unique. Elle peut être racontée selon la scénographie du récit de voyage, du journal intime, de l'échange épistolaire, etc. Autrement dit, chaque discours organise une scénographie spécifique à lui. Cette scénographie assoit un système de communication, valide ses énonciateurs, procure des places, installe un cadre spatio-temporel où le lecteur se voit assigner une place construite d'avance. Autrement dit, chaque discours, au moment de son événement, implique une certaine scène d'énonciation, laquelle, se valide progressivement à travers cette énonciation même :

> *« L'œuvre se légitime en traçant une boucle, donnant à voir au lecteur un monde tel qu'il appelle la scénographie même qui le pose, et nulle autre : à travers ce qu'elle dit, le monde qu'elle représente, il lui faut justifier tacitement cette scénographie qu'elle impose d'entrée. Car toute œuvre, par son déploiement même, prétend instituer la situation qui la rend pertinente [….]*

> *La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours* [38] »

Outre la présence de l'énonciateur et la figure corrélative du co-énonciateur, la scénographie implique une chronographie (un temps) et une topographie (un lieu) dont prétend surgir le discours. La scénographie est repérée à partir de plusieurs indices identifiés dans le texte ou le paratexte. Mais elle n'est pas tenue de se désigner : « elle se montre, par définition en excès de toute scène de parole qui serait dite dans le texte[39] ».

À titre définitoire, on peut affirmer qu'un texte est la trace d'un discours où la parole est mise en scène. Cette mise en scène requiert une topographie et une chronographie qui lui sont propres. Elle peut être en harmonie avec sa scène englobante et sa scène générique ou, au contraire, entrer en collision avec elles. Maingueneau met l'accent sur l'intérêt du rapport entre les trois scènes en vue d'en tirer les conclusions nécessaires.

Dans le texte littéraire, le foisonnement des moyens d'énonciation non conventionnels participe de cette scénographie particulière. Il est possible de mettre cela en rapport avec la scène englobante et la scène générique, sans oublier de tout confronter avec le paratexte le cas échéant. De plus, il est important de noter que la réception du discours se fait à travers une scène construite par le texte même, non à travers sa scène englobante et sa scène générique.

Par ailleurs, la notion de scène validée est un autre outil d'analyse. Selon Maingueneau : « *validé ne veut pas dire valorisé mais déjà installé dans l'univers de savoir et de valeurs du public*.[40] » Le texte se légitime à partir de scènes de paroles préexistantes (réelles ou fictionnelles) en les reprenant par imitation. D'ailleurs, le texte peut faire voir, à partir de détails textuels, la scénographie qui le rend possible. Il y a également le paratexte qui joue un rôle semblable :

---

[38] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *Paratopie et scène d'énonciation,* « La scénographie », *op, cit.,* Chapitre 17, 2004, p. 193.
[39] *Ibid.*, p. 193.
[40] *Ibid.,* p. 195.

> *« Il peut exister des indications paratextuelles : un titre, la mention d'un genre (« chronique », « souvenirs »…), une préface de l'auteur…, on retrouve là les étiquettes associées à la généricité de mode.* [41]*»*

La scénographie peut doubler la scène d'énonciation historique qui lui sert de caution : il y a dans ce cas appropriation et réemploi. L'usage que la scénographie peut faire de la scène qui lui sert de caution peut aller jusqu'à la subversion (dans le sens de transformation ironique ou critique). On parle dans ce cas d'antimiroir :

> *« L'œuvre légitime parfois sa scénographie en invoquant des scènes qui lui servent de repoussoir, ce qu'ailleurs nous avons appelé des antimiroirs.*[42] *»*

Maingueneau a également parlé de scénographie déléguée43 lorsque le narrateur délègue ses fonctions à une autre entité, par exemple : un personnage. On peut citer en l'occurrence le narrateur intradiégétique. Pour ce type de scénographie, Maingueneau a cité l'exemple de G. Maupassant dans la plupart de ses nouvelles où le lecteur se voit assigner un rôle à l'intérieur de l'intrigue.

Le texte est donc la légitimation de la scénographie (indices textuels, paratexte, topographie, chronographie) ; c'est la boucle énonciative. À défaut, le texte est une subversion. La scénographie a donc pour effet de faire passer le cadre scénique (scène générique, scène englobante) au deuxième plan. C'est avant tout à cette scène artificielle que se trouve confronté le lecteur du texte. Dès lors, la singularité d'une scénographie la rend potentiellement apte à modifier la scène générique et à intervenir dans la scène englobante en y suscitant des motifs inédits.

L'originalité de l'étude de Maingueneau, comme l'a signalé J. M. Adam, consiste à donner, même à l'écrit une très grande importance à l'action rhétorique, c'est-à-dire à la mise en voix et en geste, au dispositif paraverbal de la schématisation et à envisager

[41] *Ibid.,* p. 195.
[42] *Ibid.,* p. 195.
[43] *Ibid.,* p. 198.

sa présence dans le ton des textes oraux comme écrits[44]. La scénographie semble être un outil intéressant pour affiner, par une approche très serrée des textes, l'étude des procédés de légitimation et de création de la valeur littéraire dans un état de société. Car, la spécificité du discours littéraire est historiquement variable et multiple, elle se comprend en termes de travail interdiscursif plutôt qu'en termes immanentistes.

En définitive, la métaphorisation de la notion de scénographie, sa socialisation et son investissement dans l'analyse du texte littéraire ont permis de créer d'autres outils de lecture et d'ouvrir de nouvelles voies d'interprétation du texte et des postures narratoriales et auctoriales. La notion élargie de scénographie qui prend en compte les différentes perspectives déjà présentées, a le mérite de jeter la lumière sur le texte sous des angles multiples qui prennent en considération aussi bien son fonctionnement interne que les conditions de sa production. La scénographie commence donc en amont du texte et se poursuit en filigrane, en périphérie, à l'intérieur et se poursuit même après le point final. Dans ce sens que l'analyse des seuils du texte offre une perspective intéressante à l'étude des configurations scénographiques qui nous intéressent dans l'œuvre de Le Clézio. Or parmi les éléments constitutifs de ce qu'on appelle communément les seuils du texte, le titre se distingue comme l'un des plus importants de part sa position en amont du texte et ses caractéristiques particulières. L'objectif de la partie suivante sera donc l'étude de l'appareil titrologique des œuvres de Le Clézio et des enjeux scénographiques qui en découlent.

[44] Jean. Michel. Adam. *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Nathan Université, 1999, p. 113.

Deuxième Chapitre

Titre et enjeux scénographiques

L'appréhension d'un texte se fait à plusieurs niveaux. Certaines critiques privilégient l'aspect structural du texte alors que d'autres l'étudient plutôt comme un produit fini et s'intéresse à lui surtout comme un discours. Chaque type d'approche apporte un éclairage particulier sur l'objet de l'étude. Si Maingueneau analyse l'aspect discursif pour déterminer la et les scénographies, il n'en demeure pas moins que l'aspect structural peut être lui aussi un élément constitutif des enjeux et des configurations scénographiques. Mais la scénographie commence déjà en amont du texte lui-même, c'est-à-dire dans le paratexte qui fait partie intégrante de l'environnement du texte et de sa genèse. Ainsi, depuis Gérard Genette l'étude d'une œuvre est inséparable de ses seuils. Pour étudier cet aspect du texte nous allons nous servir des outils d'approche fournis par Genette.

En effet, rarement, une œuvre se présente sans discours d'accompagnement. Dans l'introduction de son ouvrage *Seuils,* Gérard Genette s'est employé à décrire la zone lisière des œuvres littéraires. Il s'agit du paratexte qui entoure et prolonge le texte ; il comprend le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, les dédicaces, les préfaces, les intertitres, les notes, etc. En témoigne la définition suivante :

> « *Le paratexte est […] pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou-mot de Borges à propos d'une préface- d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute lecture ». Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou*

> *moins légitimée par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente-plus pertinente s'entend aux yeux de l'auteur et de ses alliés.*[45] »

Porte d'entrée sur la diégèse, le paratexte constitue une zone de prédilection à une instance pragmatique qui devra nécessairement puiser un contenu informatif et puisqu'il constitue la première rencontre du lecteur avec le texte. Des éléments paratextuels, nous privilégions le titre pour ses pouvoirs considérables et pourquoi pas magiques. Il se présente avant le roman et il se trouve au dessus ; par son inscription au haut de chaque page, il renforce son autorité ce qui fait écrire à Mallarmé que :

> « *Le titre parle trop haut, à la fois parce qu'il élève la voix, en assourdit le texte conséquent, et parce qu'il occupe le haut de page, le haut devenant ainsi le centre éminent, le commencement, le commandement, le chef, l'archonte*.[46] »

Il a la primauté sur tous les autres éléments composant le texte ; il est non seulement cet élément du livre qui émerge, que l'attention isole et permet de déchiffrer, il est aussi un élément autoritaire, programmant la lecture. Il est partie intégrante du roman, tout en servant à le nommer énoncé bref et condensé. Il offre à l'analyse linguistique, idéologique et sociologique une matière assez remarquable, qui s'intéresse à ses configurations syntaxiques, sémantiques et stylistiques. D'abord, nous tirerons parti des contributions de Claude Duchet et de Leo Hoek, qui sont complémentaires, avec plus de systématisme chez Hoek et beaucoup de subtilité chez Duchet.

Réducteur mais utile, le titre d'un livre est indispensable. Son choix n'est pas anodin ; il est le sésame qui introduit le lecteur, l'annonce qui pointe le sujet ; il est

[45] G. Gérard. *Seuils*. Éd. Seuil, 1987, p.7-8.
[46] Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p. 204.

promesse et repère ; il crée une attente et balise la lecture. Dans ce sens, Margo Nobert dit dans son article : « *Le titre comme séduction dans le roman Harlequin* »

> « *Le titre remplit une fonction d'anticipation car il crée une attente [...] il pose en fait une question, question à laquelle seul le texte peut apporter une réponse. Le titre dit, et il occulte en même temps; il dévoile et il voile; il montre et il cache; il affine et il retient. Il pose l'ignorance, créant en même temps le désir de savoir; et il offre le texte comme une promesse de satisfaire ce désir: savoir fragmentaire, il implique le non-savoir et impose le texte en tant que savoir intégral. [...] Le titre vise un certain effet: créer un manque.*[47] »

Le titre occupe différentes fonctions, à savoir la fonction appellative ou dénominative pour identifier l'ouvrage, la fonction idéologique pour désigner un code moral et/ou social et la fonction conative ou publicitaire pour mettre en valeur l'œuvre ou pour séduire des lecteurs virtuels. Pour remplir ses multiples fonctions, le titre est constitué de différents signes organisés dans une suite logique et ayant une finalité ; il donne à lire le texte dans un certain sens, qui sera par la suite confirmé ou infirmé. Cela en raison des rapports dialectiques entre le titre et le texte.

En réalité, le statut du titre de roman est assez complexe. Leo hoek distingue deux types de titres : les titres dits objectaux qui désignent le texte lui-même, en tant qu'objet, appartenant à une classe donnée de récit, tels que *Mémoires*, *Journal*, *Essai*, *Histoire*…etc. Et une seconde catégorie ; les titres subjectaux ; ceux qui désignent le sujet du texte.

Outre cet ensemble de traits fonctionnels des types de titres, Leo Hoek et Claude Duchet en étudient longuement la structure morpho-syntaxique et sémantique. Leo Hoek présente en effet un modèle sémantique assez subtil en proposant un découpage des monèmes constitutifs du titre, appelés opérateurs, selon une classification qui distingue l'animé humain, l'inanimé (opérateur objectal), la temporalité (opérateur

[47]. Nobert. Margo. « Le titre comme séduction dans le roman Harlequin » : une lecture socio sémiotique. 1983, p. 381-382.

temporel), la spatialité (opérateur spatial) et l'événement (opérateur événementiel ou narratique, ou encore factuel).

Dans une perspective scénographique, le titre constitue une entrée dans la scène du récit. Il s'agit du seuil indispensable qu'il faut traverser pour accéder au texte. Il fait également l'objet d'une mise en scène d'un acte de parole. Car en employant le titre, non seulement nous disons quelque chose mais nous faisons aussi quelque chose sur le lecteur. Le titre propose au destinataire un contrat, son caractère perlocutionnaire réside dans l'effet de l'acceptation ou le refus de ce contrat. C'est ainsi que le titre offre au lecteur l'illusion scénographique d'un dialogue et l'illusion d'une communication. L'énoncé intitulant sollicite le lecteur à découvrir le co-texte, à l'appâter et à accrocher son attention ; il s'agit d'une entrée en scène d'énonciation.

Ces différents aspects semblent tenir compte des caractéristiques complexes de cet énoncé initial qui mérite d'être considéré avec beaucoup d'attention dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio. Nous nous proposons donc d'étudier la scénographie du titre leclézien à partir de son fonctionnement syntaxique et sémantique ainsi que le rapport qu'il entretient avec le texte.

1. Le titre leclézien ou l'illusion d'un dialogue

Aspect syntaxique :

Le statut grammatical du titre Le Clézien revêt la forme de phrases nominales : *La fièvre, Le déluge, Le livre des fuites, La guerre, Désert, La ronde et autres faits divers, Les Géants, Mydriase*…etc. Leo Hoek les considère comme des « *syntagmes qui ont la forme d'une phrase nominale mais la fonction d'une phrase complète*. »[48]

Le nom fonctionne à lui seul comme mot-phrase : une phrase entière réduite à un seul syntagme nominal. L'énoncé nominal est essentiellement récapitulatif, il marque l'économie et la concision et se fait au détriment de certaines informations ; tels que le temps, l'aspect, le complément et même l'agent. Le titre forme donc une ellipse de constituants. Le recours fréquent à la nominalisation produit un effet de mise hors du

[48] Leo Hoek, *La marque du titre*, Paris, New York, Mouton, 1981, p. 61.

temps de l'énoncé. D'ailleurs, la présence des prédéterminant chez Le Clézio montre un ensemble d'objets qui ont une valeur générique : *L'Extase matérielle, La Fièvre, Le Rêve mexicain*, *La Guerre, Le Déluge*, *La Quarantaine*…

Il s'agit à présent de faire l'étude des principales caractéristiques de la construction syntaxique du titre Le Clézien.

1. Le titre se réduit au lexème seul, avec absence de prédéterminant :
   - *Paysage*
   - *Conscience*
   - *Écrire*

2. Le titre se réduit au lexème seul, avec présence de prédéterminant :
   - *Le factice*
   - *L'avenir*
   - *Le piège*
   - *Le silence*
   - *Le miroir*

3. Le titre est constitué d'un thème + prédicat (syntagme prépositionnel)
   - *Voyage à Rodrigues*
   - *Assassinat d'une mouche*

4. Le titre est constitué d'un thème + prédicat (adjectif)
   - *L'Extase matérielle*
   - *L'Infiniment moyen*

5. Le titre est constitué d'un seul syntagme : un nom propre
   - *Onitsha*

Nous remarquons que la majorité des titres de Le Clézio ont tendance à se réduire au lexème seul, avec ou sans prédéterminant, tandis que d'autres titres ont connu une expansion du syntagme nominal par un adjectif ou un circonstant. Ce relevé permet aussi de rendre compte de la rareté des noms des héros, à la différence de la tradition balzacienne ou zolienne. Sur plus de quarante titres, Le Clézio emploie très peu des noms propres. Des noms comme *Lullaby*, *Ourania*, et *Mondo* paraissent très ambigus et équivoques.

En outre, ce corpus des titres fait apparaître l'absence de l'article indéfini et la présence massive de l'article défini singulier qui tend vers une valeur de détermination notoire et générique. Puisque la caractérisation de l'article défini est celle de la *notoriété* ou de la *familiarité* ou encore du connu. L'article défini est annonciateur d'un pacte, c'est un contrat reliant les deux parties à partir duquel l'énonciateur s'engage à produire une signification dont l'essence et les détails sont assimilés et maîtrisés par le locuteur et l'allocutaire. Dans ce sens, l'article défini est déjà un communicateur dans la scène d'énonciation, une sorte de mise en abyme de la communication. Il signifie doublement et produit le sens qui le reproduit en extension. Dans ce cas, il doit sa fréquence à sa puissance suggestive de pré- information. Il assure l'anaphore référentielle car l'énonciateur sous-entend une idée de continuité du flux de la parole, du « déjà-dit », la suite d'une histoire en cours. Il évoque ainsi une familiarité avec la nature du récit et invite le lecteur à découvrir le texte.

Autrement dit, le titre, qui constitue une frontière entre l'existence et le néant, avec l'article défini, il renvoie à ce qui est déjà connu, su et expérimental. Il renvoie donc à une préexistence, une existence qui précède le texte lui-même. Ainsi, l'article défini est donc anaphorique car il renvoie à cette préexistence anté-textuelle. Tout en nommant, le défini interroge, rappelle et affermit une connaissance présentée comme préalable à l'acte illocutoire. Le défini devient alors perlocutoire par la complicité qu'il crée avec l'allocutaire en l'invitant à l'accompagner sur un chemin connu, déjà arpenté. L'article défini fait référence à une connaissance partagée qui se situe en amont du texte. De ce fait, le titre instaure une scénographie qui traduit un savoir commun sur une scène d'énonciation déjà connue.

De même, le comportement syntaxique du déterminant défini révèle la présence d'une scène de parole préexistante, car il restreint le champ des référés pour le référent qu'il accompagne. À la différence de l'article indéfini qui garde le nom dans la sphère générale du virtuel, le défini apporte une singularité qui ne peut parvenir que d'une expérience culturelle partagée entre le l'énonciateur et l'énonciataire.

Notons également que Le Clézio utilise fréquemment dans son œuvre des titres ayant la forme des noms suivis de compléments de noms, qui fonctionnent comme des compléments déterminatifs auprès des substantifs. La préposition la plus réitérée est « de » ; le rapport logico-sémantique entre le syntagme nominal et le complément

adnominal est très varié. À l'instar de la classification[49] de Leo Hoek, ce rapport a parfois le statut d'un génitif locatif, c'est le cas de : *Voyages de l'autre côté, Peuple du ciel, La montagne du Dieu vivant…* Dans d'autres cas, il est génitif identificatif dans la mesure où il est caractérisé par une combinaison de deux noms dont le deuxième a la fonction d'un attribut apposé auprès du premier: *Poisson d'or, Chercheur d'or…*et un génitif objectif comme *Assassinat d'une mouche*.

Il est également remarquable que les titres de types phrastiques ne semblent pas attirer l'attention de Le Clézio, à part *Celui qui n'avait jamais vu la mer* qui demeure une exception dans son œuvre. Enfin, nous pouvons dire que majoritairement, la typologie syntaxique du titre Le Clézien est caractérisée par une scénographie elliptique et nominale ; cela veut dire par la suppression des prédicats verbaux et adverbiaux. Ce besoin d'économie est une façon de condenser en quelques mots le thème principal « accrocheur » du message transmis par le texte. Le Clézio semble recourir à la structure brève et frappante des titres. Loffler résume toutes ces prescriptions dans la définition suivante :

> « *Un titre doit être matériellement bref. (…) D'un point de vue objectif, il doit être concentré - contenir beaucoup d'information sous une petite morphologie - mais incomplet - créer une demande de supplément d'information que le lecteur ira chercher dans le texte* »[50]

Outre la brièveté et la clarté, le profil syntaxique du titre leclézien est caractérisé par la prédominance de l'article défini. Par opposition à l'article indéfini qui requiert l'identification et la connaissance, l'article défini identifie le nom en faisant intervenir la connivence, le plaçant ainsi dans la sphère des éléments pré connus, ayant fait l'objet d'une identification préalable.

En effet, à la différence de l'indéfini, l'article défini a une forte valeur déictique. Tandis que l'indéfini se contente de nommer, lui, identifie et singularise. Il nomme par

[49]. Leo Hoek établit une classification des rapports sémantiques entre le syntagme nominal et le complément adnominal. Il montre qu'il y a divers types de génitif : génitif partitif, possessif, quantitatif, qualitatif, identificatif, locatif, temporel, subjectif, objectif, d'agent et d'objet.

[50] . Loffler, (Laurian), A. M. « L'emphase dans les titres de journaux, Aspect lexical », in : *Cahiers de lexicologie* XXI. 1972, pp. 87-134.

référence à un contexte, un cadre discursif particulier maitrisé obligatoirement par les tenants du discours et faisant partie d'une expérience préalable partagée. Il tire précisément son caractère déictique, lorsqu'il n'introduit pas une notion générale de cette connivence, réelle ou artificielle, entre l'énonciateur et l'énonciataire. À travers cette connivence, l'article défini produit et invente la scénographie particulière qui permet sa réalisation, son assimilation et son acceptation. C'est donc à cause de cette valeur déictique que l'article défini peut prendre dans cette perspective la valeur anaphorique d'élément de reprise, étant donné qu'il réduit le champ des référés pour le référent qu'il accompagne.

Si l'article indéfini garde le nom dans la virtualité, l'article défini apporte une singularité qui ne peut parvenir que d'une expérience commune entre l'énonciateur et le co-énonciateur, d'où l'effet d'une complicité énonciative. Cette connivence est le fait d'une expérience collective, une aventure discursive et référentielle partagée. C'est le retour des deux entités énonciatives sur un chemin déjà arpenté dans lequel les jalons possèdent un sens unique maîtrisé par les deux.

Dans un univers de signes complexes et trop semblables, l'article défini établit un code qui régit la scène d'énonciation entre les unités qui semblent protéger contre la dissémination du sens et la polysémie mystificatrice. L'article défini annonce donc, à l'instar du langage habité, un espace déjà habité ayant gardé les odeurs spécifiques d'une chronographie passée et les souvenirs d'une expérience précédente.

Si l'article défini est massivement présent dans les énoncés titre de Le Clézio, c'est parce qu'il est la marque d'une scénographie de la survenance puisqu'il présente une signification conventionnelle régie par l'assimilation réciproque d'un code unique. La présence de l'article défini dans son titre *L'africain*, indique que le contenu sémantique de ce dernier peut être identifié par référence implicite à un cadre de connaissances communes. Par opposition à un titre précédé par l'article indéfini : *Un africain* qui, introduit un nom imprécis ayant un sens général. Dans la communication, le défini est le support du déclenchement d'un deuxième discours qui se greffe sur le premier, discours silencieux et officieux, lieu du non-dit, dans lequel sont évoquées les scénographies fondatrices de la complicité énonciative. C'est dans une certaine mesure

l'espace-temps de la polyphonie[51], un moment cadre dans lequel se transcendent les données échangées et reçues entre des personnes dépositaires du même vécu, de la même histoire.

2. Le titre leclézien : le triomphe de la topographie

Aspect sémantique

Chez Le Clézio, la plupart des titres dévoilent le contenu du texte et entretiennent un rapport de contigüité avec lui. Ils mettent en scène des éléments diégétiques du cotexte ; tels que l'agent, le temps, le lieu, l'objet ou l'événement décrit dans le récit. Outre ces éléments diégétiques, nous rencontrons dans le titre des éléments méta narratifs désignant le type de la diégèse ou la scène englobante : (Nouvelle : *Mondo et autres histoires, La Ronde et autres faits divers*…Roman : *Désert.* Journal : *Voyages à Rodrigues.* Essai : *L'Extase matérielle, L'inconnu sur la terre.*). Il existe une autre catégorie ; les titres subjectaux : ceux qui désignent le sujet du texte et fournit un renseignement sur l'un ou l'autre de ces éléments. Suivant le type d'information donnée, toujours partielle et donc essentiellement partiale, le titre est d'ordre actantiel, spatial, temporel, événementiel, objectal (au sens concret du terme: chose), ou de deux ordres ou plus à la fois.

a) Titres à opérateur spatial

- *Voyage à Rodrigues*
- *Onitsha*

Le titre *Voyage à Rodrigues* indique le lieu où se joue l'action, il s'agit d'une détermination topographique qui marque un déplacement dans l'espace, une localisation dans une partie du monde : l'île *Rodrigues.* Le Clézio raconte dans ce journal son voyage à Rodrigues, où il s'est rendu dans le but de chercher les traces de son grand-père, qui après avoir fait faillite, met tous ses espoirs dans la recherche d'un trésor qu'aurait laissé un pirate nommé le *Privateer*. Ses années d'errance lui auront été

[51] Dans le domaine linguistique, la polyphonie évoque l'image d'un ensemble de voix orchestrées dans le langage ; à faire entendre la voix d'un ou de plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation. Le terme de polyphonie apparaît en 1980dans les écrits d'Oswald Ducrot, notamment avec la parution de son ouvrage : *Les Mots du discours.* Paris, Minuit, 1980.

finalement inutiles d'un point de vue financier car la cachette du trésor se révèlera vide. Mais l'auteur est parvenu au terme de cette quête à trouver un autre trésor : la réconciliation avec soi-même. Il se rendra compte que son exil à l'île Rodrigues lui a été bénéfique d'un point de vue identitaire.

En outre, l'intitulé de ce récit traduit un scénario d'exotisme car l'auteur parle d'un lieu géographique peu connu. De même, le titre *Onitsha* paraît aux yeux du lecteur, à moins qu'il soit savant en géographie, comme un titre étrange et mystérieux. Un nom propre ayant une structure phonique assez particulière qui exige le recours au dictionnaire. Or *Onitsha* est le nom d'une grande ville équatoriale située au Nigeria. Le roman décrit le voyage de Fintan qui s'embarque avec sa mère Maou pour rejoindre son père Goeffroy Allen qui travaille pour l'United Africa.

Pour le jeune Fintan, l'Afrique est une découverte et une initiation. Éternel nomade, l'auteur a eu souvent le goût des îles et des déserts, des espaces nus et des terres vierges au point que son écriture pourrait être définie, si l'on tient à définir, comme une écriture du voyage. Le voyage et la découverte de l'ailleurs ne sont pas seulement son thème principal, ils apparaissent comme le ressort scénographique de son écriture. Il suffit d'énumérer plusieurs titres évocateurs pour se rendre compte de cette scénographie liée à l'errance et au nomadisme; tels que *Voyages de l'autre côté*, *Voyage au pays des arbres*, *Vers les icebergs*, *Désert*, *Terra Amata*…Mais les voyages qui font rêver Le Clézio sont ceux qui se déroulent hors des sentiers battus, un peu comme son grand-père qui souhaitait être un nouveau Robinson partant explorer de nouveaux territoires. En effet, son aïeul a le rêve de :

> « *Robinson, le rêve d'un domaine unique où tout serait possible, nouveau, presque enchanté. Où chaque être, chaque chose et chaque plante serait l'expression d'une volonté, d'une magie, aurait un sens propre. Le rêve d'un nouveau départ, d'une dynastie. Qui n'a rêvé d'être le premier d'un règne, le commencement d'une lignée ? C'est cela le rêve de mon grand-père, et c'est pourquoi il s'est accroché à ce rocher brûlé de Rodrigues, malgré l'évidence de plus en plus claire qu'il ne trouverait pas ce trésor.* » (*VR*, 139)

Le héros leclézien est un être de solitude fasciné par l'univers inconnu dans lequel il évolue, il habite très rarement la ville. Il cherche un refuge loin du reste du monde ; au pied d'une colline ou d'une montagne, sur une île, au bord de la mer, dans le désert…etc. Ce sont des lieux propices au rêve et à l'évasion, des topographies exaltantes à connotation euphorique où rien ne compte que l'exotisme, la paix et la sécurité. Le personnage est enraciné dans ces espaces, il tente de les dominer, de les posséder et il veut profiter de ses charmes. Il est donc toujours mobile. Aux limites du possible, ses mouvements se réalisent par l'imagination. Dans ce même contexte, Claude Cavallero précise que chez Le Clézio :

> « *Le déplacement réel semble être transgressé, comme être subsumé par le mouvement des mots, ce qui par incidence déplace l'espace de référence en la faisant glisser sur le curseur de l'imaginaire*.[52] »

La mobilité n'est pas uniquement corporelle mais elle se réalise à travers l'imagination. Ainsi, la topographie leclézienne ne se limite pas à sa dimension plane, elle est susceptible d'être vécue dans tous ses aspects. Il s'agit d'une topographie pluridimensionnelle qui va jusqu'à la volatilisation. Le personnage leclézien est donc ouvert à tous les horizons, il quitte le lieu comme espace clos vers l'espace dans sa dimension la plus ouverte. Il est défini dans un champ d'appartenance remarquablement large. Ainsi, un titre comme *Mondo* est significatif, voire symbolique, ce qui contribue à opérer un effet d'attraction. On imagine que tout lecteur est supposé savoir ce qu'est *Mondo* étant sa proximité phonique avec le lexème « monde ».

Ce titre semble bâtir une continuité attirante entre le monde du lecteur et celui du récit, puisque le nom ou l'appellation *Mondo* ne fait pas partie de son monde réel, le seul lien qui existe est celui de l'homonymie ou la paronymie entre Monde et *Mondo.*

[52] . Claude Cavallero, « Sur les traces de J. M. G. Le Cézio », *in Lectures d'une œuvre*. Éd, du temps, 2004, p. 31.

> « *Le mondo est en effet le terme japonais par lequel est désigné un dialogue d'un type bien particulier dans l'enseignement du bouddhisme Zen* ».[53]

D'ailleurs, Mondo appartient à « la race » poétique des indiens avec « ses beaux yeux noirs un peu obliques…et ses cheveux brun cendré[54] ». Le Clézio semble associer la culture indienne à la culture orientale dans la conception du personnage de Mondo. On peut supposer également que le nom Mondo est universel, il peut être le reflet de chacun de nous, la lettre « O » à la fin du nom désigne l'aspect cosmopolite de ce personnage. D'un « O » à l'autre et en forme de cercle, on ne sait où cela commence et où cela finit, il est dans le tout et le tout est en lui. Il porte en lui le nom du monde qui le porte.

Ook Chung écrit que, chez Le Clézio :

> « *Chaque être porte en soi un coefficient d'altérité qu'il ne tient qu'à lui de remplir.*[55] »

L'espace, étant par définition multiple participe du changement et constitue à lui seul un coefficient de soi. Il constitue pour le personnage le substrat spatial de l'origine et du devenir. D'où la création d'une scénographie liée à l'idée du même dans sa multiplicité dictée par la pluralité des espaces parcourus.

b) Titres à opérateur temporel

- *L'avenir*

[53] .J.M.G.Le Clézio, *L'inconnu sur la terre,* « Essais sur le bouddhisme Zen, I », Paris, Gallimard, 1978, p. 252.
[54] . J.M.G.Le Clézio, *Mondo,* Paris, Gallimard, 1978, p. 11.
[55]. Ook Choung. *Le Clézio, une écriture prophétique*, IMAGO, 2001, p. 163.

Le titre contient une information concernant le temps, mais c'est un temps qui ne détermine ni l'heure, ni l'époque, ni la durée de l'action. C'est un opérateur temporel indéterminé qui peut éveiller chez le lecteur des sentiments différents comme la peur, l'angoisse et dans certains cas l'espoir. Bien qu'il demeure incertain et imprévisible, l'avenir est la dimension du temps privilégié de l'homme dans la mesure où c'est grâce à lui que l'homme accomplit la réalisation et la continuité de son propre être. C'est à travers les moments de l'attente et de l'espoir qu'il appartient à l'homme par son action de faire advenir l'avenir qu'il désire. Or selon Le Clézio, la pensée de l'avenir lui donne le vertige ; ce qui compte pour lui c'est le moment présent :

> « *J'ai cet infini jouissable de l'instant présent, durci en moi, un vrai diamant qui flamboie dans mon corps*. »(*EM*, 141)

Cette expression semble rejoindre le *Carpe Diem*[56] d'Horace, hérité d'Épicure, mais qui est loin d'être une invitation à la débauche. C'est une façon de vivre en parfait accord avec le moment présent. Jouir ou profiter de l'instant présent, revient à vivre conformément à la nature en réinvestissant son corps, en l'écoutant et en suivant ses penchants pour les plaisirs simples et nécessaires de la vie. Cela ne rappelle-t-il pas, quelques siècles auparavant, les *Essais* de Montaigne ?

> « *Quand je danse, je danse ; quand je dors, je dors ; voire et quand je me promène solitairement en un beau verger, si mes pensées se sont entretenues des occurrences étrangères quelque partie du temps, quelque autre partie je les ramène à la promenade, au verger, à la douceur de cette solitude et à moi*. [57]»

[56] . Jouir et profiter de l'instant présent. Expression tirée des vers d'Horace, un philosophe romain de l'Antiquité : « Carpe diem, quam minimum credua postero ». Cela signifie : « cueille le jour sans te soucier du lendemain, et sois crédule pour le jour suivant. Son sens est proche de la philosophie épicurienne. http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/carpe-diem/

[57] . Michel de Montaigne. *Essais*, 1533, 1592. wwwlivrefrance.com

Montaigne propose une philosophie du quotidien liée à un certain art de vivre. Il insiste sur le fait d'être toujours pleinement dans ce que l'on fait en appréciant ses moindres délices. Ce bonheur trouve son écho dans les pensées de Le Clézio quand il déclame sa volonté de prendre en main la vie et de s'y consacrer entièrement.

Certes, conscient de ses limites car ; dire qu'il faut profiter de l'instant présent consiste paradoxalement à la fois, s'il faut vivre au jour le jour, ou s'il faut tirer le maximum de l'instant présent afin de s'affirmer et dominer ce que l'on devient. Mais il est clair que Le Clézio décrit l'image d'un auteur qui immortalise l'instant présent, même s'il est fugitif, et face à l'avenir il laisse place au rêve et à l'espoir de quelque chose d'éternel. Il tente de saisir le vécu dans ce qu'il a de plus insaisissable, sous tous les sens du mot et lui conférer la grâce de la permanence. Il éprouve un énorme ravissement de ses moments présents car l'avenir lui échappe et l'homme n'est que la manœuvre d'un avenir caché. D'ailleurs, tous ses personnages vivent au jour le jour sans se préoccuper de l'avenir ; ils ne sentent ni la faim, ni la peur, ni le poids des moments futurs. Dés lors, ses récits ne présupposent ni commencement ni fin, ils inscrivent la diégèse dans une scénographie préfigurant l'inexistence d'une fin ou d'un commencement conventionnel au sens de début à partir duquel les événements se mettent en branle. Le texte surgit d'un pur ailleurs temporel où la page blanche est sa seule scénographie.

Cette absence d'identité temporelle est un élément fondamental de l'œuvre de Le Clézio. Le désir est donc patent de créer une scène énonciative qui n'existera qu'une fois mais pour toujours, d'une existence unique et éternelle. L'écriture est érigée en métaphore de la création du monde et, corrélativement, l'œuvre inscrite dans l'intemporalité ontologique. L'on ajoute que chez Le Clézio, les titres à opérateurs temporels sont relativement très rares à l'opposé des titres à opérateurs spatiaux. Peut-être bien parce que l'espace est immuable, mais le temps est fulgurance.

c) Titres et scénographie événementielle

- *Assassinat d'une mouche*
- *Écrire*

Dans le chapitre intitulé « Assassinat d'une mouche », l'opérateur événementiel traduit un changement dans la situation en présentant une action inaugurale, qui offre au lecteur d'innombrables possibilités narratives et multiplie son horizon d'attente. Il s'agit

d'un événement dynamique qui développe un contenu sémique négatif dans le sens où il décrit un acte de violence morale. La thématique du massacre de la mouche situe l'intrigue au premier plan ; elle signale un événement à venir en retenant un élément de l'information et anticipe sur une partie de la diégèse, élaborée dans le cotexte. Le Clézio fait part de l'atroce expérience existentielle qui consiste à tuer une mouche sans défense. D'ailleurs, le choix du terme « assassiner », qui semble fortement modalisé, au lieu de tuer, attire et maintient l'attention du lecteur.

Transformé en « montagne de chair brute qui attaque et qui tue », il frappe d'un coup sec et réduit la mouche en « graine noirâtre au ventre ouvert ». L'anecdote se fait parabole de l'émergence du malheur et de sa violence destructrice dans le monde heureux de la vitalité rudimentaire de l'insecte. L'écrivain qui murmure à l'oreille des cailloux a toujours affirmé son aversion contre toute pensée destructrice.

Or, la méditation poétique de l'assassinat de la mouche ne prend-t-elle pas la forme d'un message écologiste ? Il est certes clair que la pensée écologique s'inscrit au cœur des œuvres lecléziennes. L'écrivain s'interroge souvent sur la position actuelle des hommes face à la nature. L'environnement et la dénonciation de la société urbaine sont des thèmes récurrents chez Le Clézio, Il légitime de ce fait sa propre scénographie d'écrivain écologiste. Ce qui amène l'Académie Suédoise à le qualifier comme « un écrivain écologiste engagé ». Le défenseur de l'univers affiche son engagement dans la majorité de ses récits, tels que : *Terra Amata*[58], *La Guerre*[59], *Les Géants*[60], *Le livre des fuites,*[61]etc.

Si l'auteur écrit pour défendre des idées, il écrit également pour le plaisir et la satisfaction. Un titre comme *Écrire* informe le lecteur sur la définition de l'écriture selon Le Clézio :

> « *Écrire, ça doit sûrement servir à quelque chose. Mais à quoi ? Ces petits signes tarabiscotés qui avancent tout seul, presque tout seuls, qui couvrent le papier blanc, qui gravent sur les surfaces planes, qui dessinent l'avancée de la pensée.*

[58]. J.M.G. Le Clézio, *Terra Amata*, Gallimard, 1967.
[59] .J.M.G. Le Clézio, *La Guerre*, Gallimard, 1970.
[60]. J.M.G. Le Clézio, *Les Géants*, Gallimard, 1973.
[61]. J.M.G. Le Clézio, *Le livre des fuites*, Gallimard, 1969.

> *Ils rognent. Ils ajustent. Ils caricaturent. Je les aime bien, ces armées de boucles et de pointillés. Quelques chose de moi vit en eux. Même s'ils ne communiquent pas vraiment, je les sens qui tirent vers moi la force de la réalité.*» (*EM,* 105)

Pour Le Clézio, écrire est une nécessité vitale, conditionnée par un besoin intérieur. Il cherche à retranscrire le monde, à faire en sorte que la pensée humaine corresponde avec le texte. L'opérateur événementiel ou plutôt thématique du titre *Écrire* n'inscrit pas le procès dans une chronographie précise, il le laisse dans sa plus grande virtualité. Il informe le lecteur sur le thème qu'il va traiter mais en même temps il cache son jeu ; l'obscurité du titre éveille la curiosité du lecteur.

d) Titres à opérateur objectal

- *Le miroir*
- *Le piège*

L'opérateur objectal cité dans le premier titre est : « Le miroir », c'est un opérateur qui désigne un objet et fait de lui un élément important pour la connaissance du contenu textuel. Généralement, les objets cités dans les titres sont parfois à l'image de l'acteur romanesque, ils sont également un lieu de conjonction des signes de richesse, de pauvreté, de beauté, de haine et d'amour. Le Clézio ressent avec beaucoup de force la réalité la plus ordinaire ; il contemple les choses comme des objets sacrés ou des objets d'art. Il les regarde d'un œil différent en voulant offrir au lecteur une vision renouvelée. Plus il entre en contact avec les choses, plus il éprouve une sorte de transcendance par simple effet de sensation, ce qui l'emmène à dire :

> « *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*, 123)

Ce fragment nous rappelle Baudelaire quand il s'exalte dans la sensation et sait en faire une véritable expérience spirituelle. D'ailleurs, les objets les plus banals ont toujours retenu l'attention des poètes et des romanciers. Mais ce n'est pas l'objet qui en

réalité importe, mais la manière de le saisir et plus encore ce qui à travers lui cherche ou parvient à s'exprimer. Baudelaire se plaît souvent à employer le mot miroir dans sa poésie en lui restituant une vertu incantatoire. Mallarmé a fait également du miroir l'un des thèmes clefs du symbolisme. Quel peut bien être l'intérêt d'un miroir chez Le Clézio? Le miroir ; cet objet en verre, réfléchit les êtres et les objets, laisse l'écrivain face à face avec lui-même en étant producteur d'images et source de réflexion :

> « *Les objets sont des miroirs. Les livres sont des miroirs. Les corps des autres, les yeux des autres sont des miroirs. Ma propre main est un miroir. Partout où se porte mon regard, quand vient en moi cette hantise du double, je ne vois que moi qui me regarde* » (*EM*, 224)

Le miroir a pour fonction de représenter à l'homme son image, mais il redevient lui-même image en s'identifiant métaphoriquement avec tous les objets et les êtres qui nous entourent. Le tout est miroir ; chaque être et chaque objet qui entre dans notre vie n'est qu'un miroir de nous-mêmes. Ils expriment ce que nous sommes ; grâce à eux nous assurons notre survie, nous communiquons, nous nous déplaçons. Ils marquent le temps en traversant le passé, le présent et l'avenir. Ils nous renvoient notre reflet et ils sont nos propres vibrations. Le miroir apparaît ainsi comme la clef des correspondances entre le monde extérieur et l'âme humaine, entre le macrocosme et le microcosme. Il incarne parfaitement la notion de l'altérité. Car, l'autre n'est qu'un miroir où se projettent, en images inversées, les qualités et les défauts de soi.

Le Clézio semble reprendre la scénographie de l'altérité qui s'accomplit dans le *même* ou pour reprendre l'expression de Paul Ricœur : « une identité *ipsé*.[62]» Il s'agit d'une *ipséité* qui se réalise dans la *mêmeté*. Son œuvre la plus représentative de cette tendance est *La Quarantaine*[63]. Dès l'ouverture du roman, la totalité de la fiction est mise sous le signe de l'altérité. Sur le « je » équivoque se greffe une altérité toujours envisageable. Ainsi, le lecteur est confronté à une mise en scène de l'altérité, qui est constamment sous-jacente dans l'écriture de Le Clézio. La création apparaît aux yeux de l'artiste comme un immense jeu de miroirs. C'est dans le reflet que le miroir conjoint

[62]Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*. Seuil, 1990, p. 13.
[63] . J.M.G. Le Clézio, *La Quarantaine*, Gallimard, 1995.

l'identité et la différence, il crée une dynamique et révèle une inadéquation entre l'être et sa représentation. Il fournit un modèle de structuration de l'œuvre littéraire, basé sur l'analogie, la mise en abyme, l'intertextualité et la réécriture. Dès lors, le miroir devient un moyen d'évasion où les mots sont, chacun à sa manière, autant de petits miroirs, de diamants à facettes qui ne retrouvent la plénitude de leur sens que dans la mesure où ils se reflètent dans toutes les parcelles de l'univers. Le langage est considéré comme un miroir dans lequel l'écrivain doit déchiffrer le monde. Dire que le langage est un miroir, c'est dire que le mot n'est pas image par lui-même, mais qu'il renvoie l'image des autres.

Si un titre comme « Le miroir » déclenche chez l'écrivain et le lecteur, autant de méditations, le titre « Piège » l'invite à réfléchir sur les connotations négatives que peut comporter un tel mot. En effet, le piège est l'incarnation de la situation dangereuse invisible, dressé pour que quelqu'un s'y laisse prendre, d'où l'idée de la ruse et de la mauvaise surprise en raison de son camouflage. Le piège évoqué dans ce chapitre est celui de la toile d'araignée. Le Clézio éprouve une énorme fascination devant cet insecte qui tisse un réseau de fils pour piéger ses proies. Ensuite, le texte développe la métaphore de la dentelle, non en tant qu'image de la création artistique, mais en tant qu'incarnation de la « mort étrange ».

Il n'est pas étonnant que l'écrivain observe les objets d'un regard différent mais il s'en sert de prétexte pour parler d'un autre monde, celui des insectes. Ce monde grouillant est presque omniprésent dans la totalité de ses écrits : *le ver de terre, les hannetons, les abeilles, les fourmis, les scorpions, l'araignée, les criquets*, etc. L'observation attentive de l'insecte est une occasion de se redéfinir par rapport au monde, d'entrevoir une autre manière d'être. Le caractère impérieux et universel de cette présence animale traduit une dimension didactique par les leçons qu'ils peuvent donner aux humains. L'insecte est très instructif sur les rapports que les êtres et les choses entretiennent entre eux. Le Clézio montre avec précision, à quel point le spectacle offert par l'araignée au centre de sa toile, représente le monde ouvert des illusions comme celui des certitudes. Cette bête est à la fois fascinante et enviable par l'ingéniosité qui émane de tous ses gestes :

> « *Le travail a été exécuté avec précision, minutie, efficacité, rapidité. En moins d'une demi- heure, l'araignée a terminé son chef-d'œuvre* : *elle s'est d'abord laissé tomber du haut du palmier et, glissant sur un coup de vent, a atterri sur la fleur*. » (*EM*, 167)

Dotée d'une mystérieuse force apparente, l'insecte avait beaucoup de choses à enseigner. L'extraordinaire de cet animal, c'est évidemment son assurance incompréhensible qui le rend maître d'un univers secret. Extrêmement fasciné par sa perfection, Le Clézio a souvent exprimé son désir de devenir, pour quelques instants, insecte. Il aime connaître une paix provisoire et un oubli bienfaisant au moyen d'une adhésion profonde au réel.

e) Enjeux scénographiques du titre leclézien

Avec le titre, l'auteur/énonciateur se dévoile en même temps qu'il dévoile un contenu. Un titre est le plus souvent subjectif, il est la matérialisation concrète d'un choix personnel qui privilégie un point de vue ou une vision particulière à propos de ce qui va être dit. Le titre est l'espace d'une double mise en scène : celle du texte bien sûr, mais également en filigrane, celle de l'énonciateur du discours. Le titre fait donc figure de modalisation d'un contenu et de révélateur d'une posture. Il est même en quelque sorte le maître qui oriente et contraint l'appréhension du discours selon un angle particulier. Le procédé dans cette perspective n'est pas loin de la focalisation en narratologie. Tout comme la focalisation renseigne sur la personne qui voit, et témoigne de sa vision unique, le choix d'un titre est un élément de mise en scène qui focalise l'attention du spectateur/lecteur sur un point précis du discours, qu'il soit une personne, un lieu, une notion en occultant le reste.

D'ailleurs, l'énoncé intitulant est considéré comme un acte de parole, il ne sert pas uniquement à dire quelque chose mais à faire quelque chose sur le lecteur[64]. Le titre constitue donc une énonciation, qui est « *l'acte individuel de l'utilisation de la langue dans une situation de communication précise* [65]». Il est l'ensemble de termes d'une

[64] Partant de l'hypothèse d'Austin : « *Tout acte de parole consiste à faire quelque chose et peut être considéré sous trois aspects : l'acte de locution, l'acte d'illocution et l'acte de per locution* » J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*. Éd. Seuil. 1970.

L'acte de locution : la production de sons et de signification.

langue, structuré selon les règles étudiées dans les parties précédentes. En tant qu'énoncé condensé, le titre est le point d'attraction où le regard du lecteur se dirige en premier lieu. Il instaure un pacte entre l'auteur et l'interlocuteur en exprimant d'emblée, une scène prometteuse d'information.

> « *Il s'engage à annoncer correctement son cotexte et présuppose la vérité de l'information fournie*.[66] »

Cependant, parfois les données fournies par le titre ne couvrent pas celles données dans le cotexte ; le titre est souvent trompeur. Or chez Le Clézio, l'énoncé titre est fréquemment prometteur.

Certains le considèrent comme : « *le résumé du texte, le titre comprenant impérativement les mots clés ou mots thèmes du texte, c'est-à-dire des mots qui, sous des formulations diverses, réapparaîtront tout au long du texte et en constitueront l'ossature thématique*.[67] »

Il établit un pacte de lecture en fournissant des informations sur le lieu, le personnage ou l'événement de l'histoire. Il implore l'adhésion du lecteur à la parole du texte. En raison de sa position inaugurale, le titre met en scène la rencontre de deux êtres qui se voient pour la première fois. La rencontre tout en joignant les destins des deux partenaires, comporte donc une recherche, une quête amoureuse qui se développe par la découverte du cotexte. Il sert à accrocher l'attention du lecteur, à l'appâter par une séduction ineffable. Des titres comme *Onitsha, Mondo, Haï, Balabilou, Mydriase*, etc, attirent en raison de leur étrangeté et leur exotisme. Composé d'un seul nom inconnu aux consonances indéfinissables, ces titres risquent de rebuter le lecteur, mais ce n'est sûrement pas le cas. Il est évident que ces titres développent l'énigme qui, sert

.**L'acte d'illocution** : La production conventionnelle de la façon dont les paroles doivent être comprises, en disant quelque chose (avertir, informer, commander, entreprendre, etc.) l'avertissement inquiète ou effraie ; la demande amène quelqu'un à faire quelque chose, etc.
L'acte de per locution : La production de certains effets (convaincre, persuader, empêcher, etc.), par le fait de dire quelque chose. Pour **Searle** 1972, l'acte perlocutionnaire est la conséquence ou l'effet de l'acte illocutionnaire : l'argument a pour effet la persuasion ; l'avertissement inquiète ou effraie ; la demande amène quelqu'un à faire quelque chose, etc.

[65] .Émile Benveniste, *Problèmes de linguistiques générales, I* « L'appareil formel de l'énonciation » Éd. Cérès, 1995, p. 85.

[66] .Leo. H. Hoek. *La marque du titre*, *op, cit.,* p. 252.

[67]. Gérard Vigner, « Une unité discursive restreinte : le titre », *Le Français dans le monde*, Oct. 1980, p. 30.

d'appât pour attirer le lecteur, en excitant son goût du risque et en l'appelant à franchir ce seuil ambigu.

Dès lors, le titre remplit sa fonction appellative en établissant un pacte qui se définit comme un contrat de dévoilement de l'inconnu entre l'énonciateur et l'énonciataire. Seuil à double sens, tourné à la fois vers la parole du monde et vers la parole du texte, l'intitulation de Le Clézio est un lieu de contact, de rencontre et d'échange. Il en découle une scénographie qui se présente sous la forme d'interaction ou de dialogue dans le sens où elle « implante » le lecteur comme un co-énonciateur. Par cette proposition de contrat, le titre promet de combler, par le cotexte, les lacunes informationnelles qu'il apporte. Exemple : *Voyage à Rodrigues, Voyage de l'autre côté.*

Outre cet accord tacite, le titre agit sur le lecteur en exerçant sur lui une autorité, tant par sa place représentative que par sa forme.

> « *Cette autorité est toujours exercée imperceptiblement et présentée comme innocente : le titre romanesque ne ferait autre chose qu'annoncer le sujet du cotexte. Placé en tête du texte, au milieu d'un blanc, isolé du cotexte sur une page spéciale et écrit en majuscules, le titre s'affirme comme dirigeant du cotexte : il programme d'avance la lecture et impose au lecteur la valeur de son énoncé*.[68] »

Bien évidemment, la surface blanche entourant le titre a une fonction magique qui exalte sa gloire, ce blanc illustre à la fois l'indicible et l'innommable ; c'est pourquoi Mallarmé le caractérise comme suit :

> « *Le titre qui, comme la tête, le capital, l'oraculeux, porte front haut, parle trop haut, à la fois parce qu'il élève la voix, en assourdit le texte conséquent, et parce qu'il occupe le haut de la page, le haut devenant ainsi le centre éminent, le commencement, le commandement, le chef, l'archonte*.[69] »

[68] .Leo. H. Hoek, *La marque du titre*, *op, cit.,* p. 282.
[69] .Mallarmé. Stéphane. « Quant au livre », in, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard. 1956, p. 369.-387.

Parlant trop haut, le titre leclézien s'adresse au lecteur en lui procurant la scénographie d'un dialogue, l'illusion d'une communication. C'est un dialogue entre deux voix situées chacune à la périphérie du texte. L'auteur sollicite l'intérêt de son destinataire par l'illusion d'un bonheur temporaire promis, l'illusion de la connaissance d'un secret murmuré dans le message de l'auteur. Cessant d'être des poteaux indicateurs, l'énoncé titre de Le Clézio exhibe son exotisme et son invitation au voyage. Comme nous l'avons montré précédemment, les indices localisateurs sont, quasiment, très fréquents dans l'ensemble de ses intitulés : *Voyage à Rodrigues*, *Voyage au pays des arbres, Voyage de l'autre côté, Désert, Trois villes saintes, Onitsha, Vers les Icebergs,* etc.

L'omniprésence de l'indication topographique dans l'énoncé titre se lit comme une invitation du lecteur pour découvrir d'autres mondes loin de la grisaille du quotidien. Ces cadres sont des lieux exotiques qui le transportent vers l'Afrique, le Mexique, l'île Maurice, l'Inde, etc. Le recensement des toponymes dans les titres lecléziens inscrit d'emblée les textes dans une scénographie qui privilégié l'exploration de divers endroits. Ce sont des lieux chaque fois différents, invoquant successivement des expériences spécifiques à chaque protagoniste. Le titre est d'abord une voix qui l'annonce, l'introduit ; il est le centre d'une diction qui cherche à le mettre en valeur. En même temps, il est lui-même sa propre voix, la relation de son passé, de son vécu, de sa propre histoire. Dans ce sens, l'espace est doublement véhiculaire d'une scène énonciatrice. Le titre serait donc la rencontre de deux scénographies différentes, la première annonce, alors que la deuxième rappelle une expérience déjà vécue. Que traduisent donc ces espaces, qui seraient habituellement indicibles ?

Si on revient à l'idée précédente ; le lieu comme premier évocateur de sa propre histoire, on est forcé de reconnaître que l'espace est l'unique témoin entièrement fiable pour raconter le passé. La mémoire topographique défie la falsification, les traces qu'elle garde du « vécu » parlent sans détour et sans artifices. Certes, les îles Maurice et Rodrigues représentent pour Le Clézio un « espace autobiographique », quant à l'Afrique, elle occupe une grande importance dans l'enfance de l'auteur, liée au métier de son père, médecin de brousse. Il en va de même pour la mer et le désert qui demeurent d'une importance capitale pour lui. Il s'agit d'une scénographie qui passe par une prédisposition à vivre autrement le lieu. Cela correspond à une manière de voir et de vivre l'espace, que Heidegger nomme *inhérence* :

> « *[…] il nous a fallu distinguer l'être-là d'une certaine manière dans l'espace que nous nommons l'inhérence. Celle-ci signifie qu'un étant, lui-même étendu, se trouve circonscrit par les limites étendues d'un autre étant étendu. L'étant inhérent et celui qui le circonscrit subsistent tous les deux dans l'espace. En niant qu'une telle inhérence puisse appartenir à l'être-là et que, donc, celui-ci serait contenu dans un contenant spatial, on n'a pourtant pas entendu exclure absolument toute spatialité constitutive de cet être-là. C'est d'elle qu'à présent il nous faut traiter. Si, néanmoins, l'étant intramondain est lui-aussi dans l'espace, sa spatialité devra avoir une relation ontologique au monde.*[70] »

Pour Le Clézio, l'espace ouvre la voie à une correspondance entre l'expérience de l'être et son passé lointain. Le monde n'est pas vécu en tant que cadre de l'action mais en tant qu'espace :

> « *Combinant dimensionnalité et infigurabilité, l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu, et à ses lois d'orientation ; mais ce rapport, qui est à construire, requiert tout à la fois l'inclusion d'un sujet humain, qui s'approprie cardinalement ses repères, et la mise en jeu d'une logique de l'observation, faisant de cette inclusion l'opérateur d'une expropriation du lieu lui-même.*[71] »

Ceci dit, le personnage de Le Clézio vit l'espace dans sa dimension cosmique. Ses orientations sont celles d'une subjectivité qui fait du protagoniste un être prédisposé à intégrer le monde ; un être toujours ouvert sur le cosmos. Pourtant, l'indication de l'espace dans l'énoncé titre est dépouillée de toute subjectivité, elle ressemble presque au degré zéro de la narration, un reportage où l'accent n'est pas mis dans le titre mais sur un événement quelconque qui leur est rattaché, c'est la topographie pure dépouillée de tout superflu.

[70]. Heidegger, Martin, *L'Être et le temps*, Gallimard, 1964, (traduit de l'allemand et annoté par Rudolph Boem et Alphonse de Waelhens), p. 129.
[71]. Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, PUV, Saint-Denis, 2002, p. 9-10.

3. Ambiguïté sémantique et scénographie d'infraction : le cas de L'Extase matérielle

Daté de 1967, *l'Extase matérielle* comporte trois parties fort inégales : D'abord, *L'Extase matérielle* qui donne son nom au livre entier ; ensuite, « L'infiniment moyen », qui occupe les trois quarts de l'ouvrage et qui contient huit chapitres :(*Paysage*, *Le factice*, *Écrire, L'avenir*, *Assassinat d'une mouche, Le piège, Conscience, le miroir*). Enfin, la dernière partie intitulée : « Le silence ».

L'Extase matérielle apparaît à Le Clézio comme le seul mode de méditation. Ce titre n'est pas cité dans le texte et il ne renvoie ni au genre de l'œuvre ni à un référent spécifique. L'extase est l'état d'une personne qui se trouve comme transportée hors d'elle-même et du monde sensible, en découvrant par une sorte d'illumination certaines révélations du monde intelligible, ou en participant à l'expérience d'une identification, d'une union avec une réalité transcendante. État particulier d'une personne en union intime avec la divinité, élan religieux et transport mystique. L'extase est un état qui relève de l'immatériel de l'impalpable, un phénomène psychologique spirituel. Il s'agit d'une volupté intime qui absorbe tout autre sentiment, une élévation de l'esprit, une fusion avec la matière :

> « *Le secret absolu de la pensée est sans doute ce désir jamais oublié de se replonger dans la plus extatique fusion avec la matière, dans le concret tellement concret qu'il devient abstrait*. » (*E.M*, 53)7

L'adjectif « matérielle » est dérivé du mot « matière », qui est tangible et qui a trait à la réalisation concrète de quelque chose. Elle relève des conditions de vie et des nécessités concrètes de l'existence. L'extase associée à matérielle forment ensemble un couple d'antithèse. Ce titre fait appel à deux registres différents : le matériel et le spirituel. Il représente l'alliance du concret et de l'abstrait, ou la transposition de l'abstrait en concret. Certes, il s'agit d'un trope. Deux sèmes en contradiction sont

juxtaposés, ce titre est marqué par la figure de l'oxymore. Une tentative de réconciliation entre le palpable et l'aléatoire, où se marient le concret et l'abstrait. C'est en d'autres termes la transposition de ce qui relève de l'intime en matérialité immédiatement perceptible.

D'emblée, le titre « *L'extase matérielle* » affiche explicitement une scénographie d'ambiguïté ; posant à la fois le spirituel et le matériel en jouant sur une antithèse thématique. Il exige ainsi une réponse pour expliquer l'énigme et il rend, nécessaire, la lecture du texte. *L'Extase matérielle* se veut plus qu'une forme d'enthousiasme intérieur, elle marque les signes matériels de cette émotion. C'est l'imperceptible qui devient visible, latent. C'est aussi l'expérience personnelle mise à nu, à la portée de l'œil inquisiteur. C'est la divulgation de l'intime qui est passé ainsi de la sphère privée à la sphère publique.

Le titre du texte devient donc l'évocation de l'extase sensorielle. Au-delà de la mise en public des signes de l'extase précédemment évoquée, il y a un changement dans le foyer de sensation. L'expérience sortie du secret de l'intimité pour intégrer l'espace public, prend une forme moins angélique et se rapproche plus de l'humainement ressenti. On s'éloigne de ce fait du domaine du mystique pour intégrer la sphère de la trivialité. L'antinomie qui sous-tend le titre peut se lire comme une banalisation du mystique, une désacralisation du sacré, le physique et le métaphysique, l'angélique et le sensoriel. En toile de fond, on ne peut pas échapper à une scène de transgression qui régit la dichotomie de l'énoncé titre. Ce face-à-face des deux lexèmes antithétiques exprime la dualité du titre. Cette coexistence des deux éléments du contraste : *extase*/*matière* révèle une tension. De ce cadre intervallaire, de cette élaboration paradoxale des thèmes de la matérialité et de la spiritualité, un sens, une valeur, peuvent surgir. Cessant d'être un simple indicateur, le titre redevient du texte : Le Clézio, en le mettant en concurrence, le fait revire. En l'inscrivant dans la pluralité du texte et en brouillant le code publicitaire, il traduit une scénographie qui crée une certaine dimension philosophique latente du titre. Dès lors, l'énoncé dénotatif est transformé en foyer connotatif.

Quant à l'article défini, il semble avoir une valeur contractuelle dans la mesure où il annonce un pacte d'explication. Mais contrairement à la démarche logique qui place la cognition a priori pour justifier le défini, on assiste à la démarche contraire, puisque

le mystique de ce défini « incongru » sera dévoilé a posteriori, d'où la valeur contractuelle. La tendance peut aussi être mise en rapport avec l'intention de la scénographie de l'infraction.

L'on ajoute que d'autres titres de Le Clézio produisent un effet d'attraction et suscitent chez le lecteur la curiosité, ils sont fortement énigmatiques et ne présentent aucune trace dans le récit. C'est au lecteur de fouiller entre les pages afin d'identifier le sens du titre. Les exemples de *La roue d'eau*[72], *La montagne du dieu vivant*[73] et *Peuple du ciel*[74] illustrent cette même idée.

Prenons le cas du *Peuple du ciel ;* un titre indéfini et sans déterminant. À première vue, nous avons l'impression que le narrateur voulait préfigurer l'idée d'un peuple oublié par les hommes. Le titre comme énoncé placé à la frontière du texte, est volontairement accrocheur et peut être inducteur en erreur. Doit-on s'attendre à un récit à propos d'anges ou d'hommes ?

Dans un récit intitulé *Peuple du ciel,* le personnage, sans surprise, est nommé Petite Croix. Un nom surdéterminé tout comme le prouve sa posture favorite habituelle : « […] *Faisant un angle bien droit avec la terre durcie* [75]», attendant chaque jour une réponse à sa question ; « *Qu'est ce que le bleu ?* ».[76]

Toutefois, une lecture entière du récit n'apporte pas une solution à la scénographie énigmatique du titre car le mystère est maintenu jusqu'à la fin, là où il n'y a aucune trace du titre *Peuple du ciel.* Comme si le contenu du texte répondait à l'énigme du titre par une autre interrogation. Ainsi, on est tenté de dire que *Peuple du ciel* est le monde de la petite aveugle qui découvre la beauté du monde au moyen d'un voyage intérieur.

Ce genre de titre choisi par Le Clézio manque à sa fonction première, qui est de faciliter la lecture en montrant à l'avance de quoi on va parler ; il développe une scénographie d'illusion. Au lieu d'annoncer, d'emblée, le contenu du récit, le narrateur prend le lecteur à contre pied et tourne en dérision son horizon d'attente. Il est évident que ces titres constituent une véritable négation du modèle zolien, balzacien ou

[72]. J.M.G. Le Clézio, *La roue d'eau*, Gallimard, 1978, p. 149.
[73]. J.M.G. Le Clézio, *La montagne du dieu vivant*, p. 123.
[74]. J.M.G. Le Clézio, *Peuple du ciel*, p. 221.
[75]. *Ibid.,* p. 221.
[76] . *Ibid.,* p. 221.

flaubertien, et même, plus généralement, de toute codification du titre. Il s'agit d'une scénographie qui traduit, à la fois, l'énigme et l'infraction au code.

Pour conclure la réflexion de ce chapitre, il est enfin opportun de souligner que la scénographie de la titrologie leclézienne donne à penser, agit sur le lecteur et influence sa réception. Elle ne lui donne pas seulement une information mais elle lui communique des idées, qui seront vérifiées, modifiées ou complétées par la lecture du texte. En tant que discours qui interpelle, le titre est un appât qui dévoile ses charmes et ses attraits. Il est un appelant qui attire et séduit en faisant espérer quelques plaisirs. Accroché à son énigme, le lecteur est tenté par la découverte du cotexte. En raison de ses lacunes informatives et par sa tendance à la condensation, le titre dit tant et si peu à la fois, il traduit le mystère et pose une question à laquelle le cotexte répond, et parfois s'abstient de répondre. C'est ainsi que la relation entre la scénographie du titre et le cotexte est une relation, tantôt de disjonction, mais le plus souvent, d'interdépendance.

Certes, le titre chez Le Clézio, comme chez la plupart des écrivains, dépend fréquemment du cotexte dans la mesure où il lui emprunte sa thématique. Il assume une fonction d'anticipation car il est souvent cataphorique. Le hors-texte leclézien simule une scène préexistante de dialogue, il fait entendre une voix qui sollicite le lecteur, l'aide à se repérer, en lui proposant un contrat de lecture conforme aux intentions de l'auteur. Le titre fait partie d'une stratégie scénographique qui voile et dévoile la figure de l'auteur,

Il est donc clair que le titre leclézien est le plus souvent moins une annonce qu'un rappel. Il est l'un des espaces privilégiés de la complicité qu'il suscite avec le lecteur appelé à interroger sa mémoire, à revenir sur ses pas sur un chemin déjà arpenté. Le texte prend alors la forme d'une partition écrite et jouée à plusieurs mains. Il porte la scénographie d'une double voix qui l'énonce et celle qui le coécrit en le lisant. L'image la plus visible de cette co-écriture est sans doute l'emploi récurent de l'article défini employé comme signe de reconnaissance entre initiés, clé indispensable pour permettre l'accès au texte. Le titre porte alors l'empreinte de l'énonciateur et du co-énonciateur, il est influencé par cette altérité qui module l'énonciation tout en étant à sa périphérie. Le paratexte instaure une scénographie de bivocalité ; cette duplicité nous mène inévitablement à nous pencher sur le fonctionnement des bornes du texte, à savoir l'incipit et la clôture.

Ainsi donc, le titre, véritable antichambre du texte, est l'un des éléments fondateurs de la scénographie. En créant des horizons d'attente bien déterminés, il établit un pacte dont les termes seront soit confirmés, soit infirmés par le texte le sémantisme des titres chez Le Clézio s'inscrit dans une scénographie de l'ailleurs ou des frontières où l'espace est constamment mis à l'honneur. La focalisation sur l'espace dans les titres se caractérise le plus souvent vers une quête des limites du visible (*Voyage de l'autre côté),* limites de l'espace habitable (*Vers les icesbergs*, *Désert*) texte se présente alors comme un élan, un mouvement vers quelque chose, vers un espace, une quête qui choisit comme cadre la limite des cadres conventionnels. Mais ce qui accentue le caractère étrange de cette quête, est l'emploi particulier de l'article défini pour nommer ces réalités à la limite du visible et du reconnaissable.

En définitive et comme on l'a déjà déterminé, l'article défini désigne plutôt des réalités qui révèlent du champ du savoir partagé entre le locuteur et le locataire. Or, en introduisant par cet artifice le locuteur dans le secret de son monde propre, il établit avec lui une connivence des façades, fruit d'un savoir partagé par le biais d'une expérience qui préexiste au texte. Au moment du dévoilement du discours, on est déjà dans le pré-discours. C'est l'autre aspect de la scénographie des limites et du dépassement des limites. Cette tendance nous mène inexorablement à nous pencher sur les seuils du texte pour voir si ce qui est annoncé dans le titre se vérifie en périphérie. Nous tenterons donc de déterminer si les frontières du texte, incipit et clôture participent de la même scénographie.

Troisième chapitre

Scénographie des frontières : de l'artifice à la transgression

1. Les scénographies de l'incipit leclézien : de la représentation à la dramatisation

Chez Le Clézio, l'entrée dans l'univers fictionnel s'effectue au moyen d'une variété de scénographie, qui produit très souvent un effet de dramatisation immédiate. L'incipit[77]du récit légitime sa propre scénographie en invoquant différentes scènes génériques qui lui servent de support. Nous essayons, dans ce chapitre, de montrer comment sous la plume de Le Clézio, le récit met en scène le dispositif d'ouverture[78] ?

---

[77]. Le terme « incipit » vient du verbe latin *incipio, is, ere* et qui signifie : « commencer », il sert à désigner le début d'un récit. À l'origine, on désignait par ce terme la première phrase d'un roman, également dénommée « phrase seuil ». Il s'agit d'un moment particulièrement complexe : non seulement il détermine la ligne de démarcation de l'œuvre, mais il est aussi le lieu d'un passage problématique du silence à la parole, du blanc à l'écrit. Pour cela, l'image du seuil est préférable à celle de la frontière, étant donné qu'il ne s'agit pas d'une coupure nette, mais plutôt d'une zone, parfois indécise, de passage et de transition entre deux espaces, le « dehors » du monde réel et le « dedans » de l'œuvre, ou, dans le cas du roman, de la fiction.

-Par extension, il désigne aujourd'hui le plus souvent le début d'un roman, de longueur variable selon les nécessités de composition ou d'étude qui le découpent. Il peut ne durer que quelques phrases, mais peut aussi concerner plusieurs pages. Dans le cas d'un article (d'encyclopédie ou de journal), d'un descriptif ou encore d'une note technique, on parle souvent de « chapeau » pour désigner l'incipit destiné à accrocher l'attention du lecteur. Ce moment stratégique du texte ne concerne pas uniquement le romancier, le lecteur, aussi, en fait partie.

-Pierre Simonet considère la première phrase ou le début du texte : « *Comme un lieu privilégié, un lieu particulièrement surdéterminé sémantiquement, lieu plein s'il en est*.» *Incipit, anthologie des premières phrases,* Temps, 2009.p. 201.

[78] .Par où commencer ? La question, à laquelle répond, dans la stricte logique aristotélicienne, le Roi *des Aventures d'Alice au pays des merveilles*, est fondamentale pour toute narration, c'est-à-dire pour tout acte de parole qui, présupposant le récit d'une série d'événements, choisit et impose un ordre temporel. Un des points les plus problématiques de la narration romanesque réside justement dans le rapport, d'une part, entre un ordre arbitrairement choisi et l'ordre « naturel » ; et, d'autre part, entre une temporalité fictive délimitée et le *continuum*, virtuellement infini, du temps historique.

Quelle scénographie choisit-il pour entrer dans la scène narrative ? Comment l'histoire est-elle générée à partir de sa frontière[79]liminaire ? Il s'agit de repérer les différentes scénographies instaurées par quelques incipits.

En effet, dans une perspective synthétique nous pourrons, à travers l'esquisse de ce tableau, présenter les caractéristiques et les différentes scénographies exprimées dans l'incipit leclézien :

	Incipit *in médicastres*	**Scénographie des mémoires**	**Scénographie du témoignage /reportage**	**Scénographie du mystère**	**Scénographie du récit d'aventures**	**Scénographie de l'épopée**
Désert	X					X
L'échappé	X				X	
Voyage à Rodrigues	X				X	
Vent du sud	X	X				
Chercher l'aventure	X	X				
Hasard	X	X				
La ritournelle de la faim	X	X				
Le chercheur d'or	X	X				
Villa Aurore	X		X			
Hazaran	X	X				
Onitsha	X		X			
Mondo	X			X		

[79]. La détermination des frontières est la condition essentielle de l'œuvre, question problématique aussi bien au niveau de la production que de la réception. Ce n'est pas un hasard si la critique d'inspiration formaliste a consacré une attention particulière à ce sujet, en proposant le terme de « cadre » pour désigner le système démarcatif de l'œuvre ; ou pour définir, si l'on se réfère à l'analyse de Louri Lotman, l'ensemble des délimitations imposées par une loi générale supposant que « l'œuvre d'art représente le modèle fini d'un monde infini. » Louri Lotman, *La structure du texte artistique*, Pars, Gallimard, 1973, p. 300

-C'est précisément cette relation entre le fini et l'infini qui est au cœur des deux grandes questions qui nous intéressent ici : la représentation, à savoir le fait de proposer une image « autre » du monde ; et la délimitation, l'acte de tracer une ligne de frontière arbitraire qui unifie l'œuvre, l'amenant au modèle fini, mais qui en même temps la sépare du « monde infini. »

Or, il est clair que la définition du « cadre » ne relève pas d'une simple procédure formelle. Bien au contraire, le contenu de l'œuvre, ainsi que ses décisions idéologiques, sont en jeu dans la délimitation : d'une part, par le choix de l'auteur de ce qui doit entrer dans l'œuvre et de ce qui doit rester en dehors ; de l'autre, par la façon même d'établir les limites. De même que l'ancienne rhétorique imposait une série de règles au début du discours (*l'exordium*), en le désignant clairement comme tel, les frontières de l'œuvre d'art ont été réglementées, codifiées et signalées pendant des siècles. Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Éd. Seuil, 2003, p. 23.

Comme on peut le remarquer, cette classification formelle met en évidence un modèle récurrent d'incipit, à savoir le début *in medias res*[80]. Cette modalité du commencement se présente comme une pure structure dynamique liée à un effet de dramatisation en cherchant à exposer le caractère arbitraire de la prise de parole[81].

Or, ce modèle d'incipit est introduit par différentes scénographies, celle des mémoires, du reportage, du mystère, du récit d'aventures, etc.

S'agissant de la scénographie des mémoires,[82]on peut citer, à juste titre, les incipits du *Chercheur d'or* et de *la Ritournelle de la faim*:

> « *Du plus loin que je me souvienne, j'ai entendu la mer. […] Je l'entends maintenant, au plus profond de moi, je l'emporte partout où je vais.*[83]*»*

> *« Je connais la faim, je l'ai ressentie. Enfant, à la fin de la guerre, je suis avec ceux qui courent sur la route à côté des camions des Américains, je tends mes mains pour attraper les*

[80] L'incipit *in medias res* consiste à ouvrir le récit au cours d'une histoire déjà commencé. Or, c'est justement en opposition à la tension vers un commencement absolu que la modalité de début in medias res s'est affirmé dans l'Antiquité, notamment dans le genre le plus narratif, la poésie épique constituant un modèle d'exorde suivant les préceptes horaciens de composition qui érigent Homère en exemple : « Il se hâte toujours vers le dénouement, il emporte l'auditeur au milieu des faits, comme s'ils étaient connus. » A. Del Lungo, *Pour une poétique de l'incipit*, Ed. Seuil. Septembre 2003, p. 112.

[81] Italo Calvino, dans sa « leçon américaine » restée à l'état de manuscrit, souligne également la diffusion de l'incipit *in medias res* dans la littérature moderne. Voici la réflexion de l'écrivain, que je traduis : « Comme la vie est un tissu continu, et comme tout début est arbitraire, il est alors parfaitement légitime de commencer la narration in *me dias res*, à un moment quelconque, au milieu d'un dialogue, comme commence à le faire Tourgueniev, Tolstoï, Maupassant » (I. Calvino, « Cominciare e finire », art. cité, p. 738)

[82] • Les mémoires sont une œuvre dans laquelle l'auteur consigne ses souvenirs. Selon qu'elles relatent des événements historiques ou bien seulement personnels, les mémoires appartiennent au genre historique ou autobiographique**.** Le plus souvent, elles relèvent des deux genres à la fois, comme c'est le cas, par exemple, *Les Mémoires d'outre-tombe* de Châteaubriand. Par leur forme et leur contenu, les mémoires se distinguent à la fois du journal et du récit historique : contrairement au récit historique, elles n'offrent pas un point de vue objectif mais un témoignage nécessairement subjectif et partial. Contrairement au journal, écrit au jour le jour et sans recul, elles impliquent une certaine distance rétrospective, porteuse de réflexion ou de nostalgie. Les mémoires se distinguent également du roman autobiographique en ce qu'elles prennent plus de liberté avec l'ordre chronologique et présentent souvent un aspect fragmenté. https://www.assistancescolaire.com/eleve/2nde/francais/lexique/M-memoires-fx070

[83]. J.M.G.Le Clézio, *Le chercheur d'or*, Gallimard, 1985, p. 11.

> *barrettes de chewing-gum, le chocolat, les paquets de pain que les soldats lancent à la volée*.[84] »

Ces deux incipits traduisent le genre littéraire des mémoires ; le lecteur est amené à repérer l'énonciation de l'auteur à travers la scène d'un récit d'événements auxquels le narrateur s'est trouvé mêlé. L'emploi du pronom *je*, le déictique *maintenant*, la dichotomie passé/présent : *j'ai entendu*, *je l'entends,* le thème du souvenir : « *du plus loin que je me souvienne »* ou *« enfant à la fin de la guerre »* et la mise en avant de l'intériorité. Tous ces éléments justifient la scénographie d'un témoignage subjectif.

Le commencement devient ainsi une sorte d'exaltation de l'intériorité qui met, d'emblée, en scène la posture d'un mémorialiste qui a vécu pendant la seconde guerre mondiale, notamment dans son roman *La Ritournelle de la faim.* Il a connu la faim, la misère, la pauvreté qui l'ont marqué à vie. Cet incipit convoque le souvenir de la guerre afin d'asseoir sa propre scénographie en instituant chez le lecteur un effet de suspens généré par un début *in medias res*.

Cette forme d'incipit dynamique trouve son écho dans *Voyages à Rodrigues* :

> « *J'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux, les montagnes sont toutes proches maintenant, les flancs des collines se resserrent. Le paysage est d'une pureté extraordinaire, minéral, métallique, avec les arbres rares d'un vert profond.» (VR, 9)*

Il s'agit de la scénographie du récit d'aventures dont l'action se déroule dans différents lieux. Le personnage se lance directement dans le mouvement, il se déplace au milieu de toutes les péripéties « *le long de la vallée de la rivière, les montagnes* ». Le cadre spatial traduit un contraste entre la linéarité et la verticalité environnante : « *vallée de la rivière, montagne, colline* » avec une impression de dédoublement entre le je narré et le je narrant. Le caractère dynamique de cet incipit attire l'attention du lecteur et le transporte au milieu d'une histoire en plein déroulement. C'est le début *in medias res* qui emporte le lecteur au milieu des faits, comme s'ils étaient connus

[84]. J.M.G.Le Clézio, *La Ritournelle de la fin*, Gallimard, 2008, p. 11.

En outre, cette attirance s'exerce aussi au moyen de l'énigme par une rétention de l'information propre à l'incipit de *Mondo*, qui développe une scénographie du mystère :

> « *Personne n'aurait pu dire d'où venait Mondo. Il était arrivé un jour, par hasard, ici dans notre ville, sans qu'on s'aperçoive, et puis on s'était habitué à lui*.[85] »

L'emploi de la négation : « *personne n'aurait pu* », la modalisation : « *par hasard* » et l'indétermination spatiotemporelle accentue le signe de l'énigme qui entoure la présentation du personnage. Il s'agit d'une focalisation du flux narratif sur un inconnu doublée de la rapidité du passage de l'anonymat à l'apprivoisement : « *et puis on s'était habitué à lui* », d'où cette impression de blanc narratif. Le lecteur a l'impression de se trouver face à une description qui, dans sa représentation de l'apparent, ne dévoile aucun mystère. En vertu de son pouvoir d'attraction, cet incipit est marqué par une feinte narrative, car le lecteur est supposé connaitre les antécédents de l'histoire, qui sont volontairement dissimulés.

De même, la nouvelle *Lullaby* s'ouvre sur un point cardinal de l'histoire, où le personnage est directement mis en scène, après avoir envoyé une lettre à son père pour l'informer de sa décision de quitter l'école :

> « *Le jour où Lullaby décida qu'elle n'irait plus à l'école, c'était encore très tôt le matin, vers le milieu du mois d'octobre*.[86]»

Même si ce début présente quelques indices informatifs, le récit de cet événement décisif produit un effet de dramatisation immédiate, voire de théâtralité. *Lullaby* semble bien se trouver sur une scène, et jouer le rôle d'un héros à la recherche de liberté. Sa réaction est en effet révélatrice et contribue à renforcer cette illusion théâtrale.

L'idée de dramatisation que l'incipit leclézien exprime constamment, passe par l'affirmation de la représentation du mystère. En témoigne l'incipit de son fameux roman *Désert* :

---

[85]. J.M.G.Le Clézio, *Mondo*, *op, cit.,* p. 11.
[86]. J.M.G.Le Clézio, *Lullaby,* Gallimard, 1978, p. 81.

> *«Ils sont apparus comme dans un rêve…. Lentement ils sont descendus dans la vallée…Ils marchaient sans bruit dans le sable…Personne ne savait où on allait.*[87]*»*

Les actants du récit forment un groupe d'individus, inconnus, anonymes confondus dans une masse informe. Qui sont-ils ? D'où viennent-ils ? Où vont-ils ? Dans quel but ? Pour quel motif ? Combien sont-ils ? Autant de questions suscitées par le préambule qui demeurent sans réponse. Installation du mystère. Sont-ils un peuple ? Un groupe maudit d'excommuniés ? Un groupe de pionniers, d'explorateurs partis à l'aventure ? Le choix d'un groupe comme acteur renforce le caractère épique de la scène, d'où la mise en place de la scénographie de l'épopée.

De plus, l'apparition ex-nihilo : « *ils sont apparus* » crée un effet de surnaturel et renforce le mystère. Car le mouvement des nomades prend par la suite des directions plus conformes aux dimensions humainement connues (verticalité et horizontalité) : « *apparus, descendus dans la vallée*.» L'émergence première du groupe symbolise la conception de la naissance. Elle est conçue comme la métaphore de la vie, ce qui renforce le caractère miraculeux et surnaturel de cet incipit. L'effet de dramatisation est dû à la scénographie du mystère exprimée par l'implication du spectateur/lecteur avec l'emploi du pronom « *on* ».

Le temps employé dans la première phrase est un temps suspendu : « *Ils sont apparus* »*;* il est présenté comme une fulgurance qui rompt la linéarité du temps de l'action. Mais, il devient distendu dans la deuxième et la troisième phrase avec l'adverbe « *lentement* » et l'usage de l'imparfait « *marchaient, ne savait, allait* ». La quatrième phrase : « *personne ne savait où on allait* » introduit une autre dimension moins conventionnelle : le temps psychologique, la temporalité de la conscience tragique collective.

En outre, le cadre spatial évoqué préfigure la métaphore de la vie et installe la scénographie du récit biblique. En effet, la vallée désigne la Terre, le sable du désert symbolise un lieu à l'écart de la société. Puis, l'inconnu traduisant un chemin vers nulle part : « *ne savait où on allait* ». L'écrivain trouve dans la topographie du désert un lieu hors du monde et un espace de purification.

[87] .J.M.G.Le Clézio, *Désert*, Gallimard, 1980, p. 7.

Ceci nous rappelle l'espace originel évoqué dans l'incipit du récit *La montagne du Dieu vivant.* Ce fragment liminaire développe une scène qui traduit la transcendance se rapportant à l'image du mont *Reydarbarmur* :

> *« …La montagne semblait très loin, inaccessible. Quelquefois elle était entourée d'éclairs, toute bleue dans le ciel noir, et les gens des vallées avaient peur. Mais Jon, lui, n'avait pas peur d'elle. Il la regardait, et c'était un peu comme si elle le regardait elle aussi, du fond des nuages, par-dessus la grande steppe grise*. »[88]

En partant pour la découverte du mont *Reydarbarmur*, Jon se découvre lui-même par la rencontre de son double ; enfant dieu de la montagne. Il s'agit d'un désir de communion originelle avec la nature, mais aussi d'une initiation à l'élévation spirituelle, non dénuée de risque. Une ivresse saisit Jon, qui signale au lecteur l'accès à un autre monde purifié, libéré des normes, des habitudes, de l'équilibre rationnel. L'éden, tel que Le Clézio l'envisage ici, n'ouvre pas sur la plénitude d'un bonheur stable ; il restitue simplement Jon à un mode d'existence présocial qui le rend apte à s'engager dans une grande entreprise personnelle et oublieuse de l'humanité ordinaire. Le lecteur comprend dés lors que ce personnage refuse de vivre dans le monde, il veut, plutôt, vivre le monde. Il se considère comme un élément indissociable de l'univers d'où cette harmonie qui mène l'homme au bonheur authentique. Jon part pour la découverte du mont *Reydarbarmur* en quittant tout repère de son univers quotidien : bicyclette, maison paternelle, pour courir vers la montagne. À son départ, Jon est mû par un instinct mystérieux : « *Il ne savait pas bien pourquoi il marchait vers Reydarbarmur* »

L'écrivain choisit donc une forme de préambule résolument dynamique qui vise moins à informer le lecteur sur la situation du début qu'à produire une attente, aussi bien narrative que descriptive, au moyen d'une représentation littéralement illusoire.

[88]. J.M.G.Le Clézio*, La montagne du dieu vivant,* Gallimard, 1978*,* p. 123.

2. L'incipit leclézien ou le lieu d'un leurre

Chez Le Clézio, la visée synthétique du commencement s'effectue essentiellement par la recherche d'une mise en scène du mystère, qui entoure le temps, l'espace, le personnage. Ce qui nous permet de constater une particularité quasi constante chez l'auteur, à savoir la prédilection pour les incipits dialogués *in-medias res*. Les débuts mettent en place une scénographie qui produit un effet de leurre. Ils sont faussement le lieu où tout commence, car l'histoire a commencé bien avant et n'est qu'une part de l'histoire de quelqu'un. La particularité de l'art romanesque de Le Clézio réside dans la tendance délibérée à intensifier cette impression de continuité, et par conséquent souligner le caractère factice de l'incipit. Les bornes[89] du texte ne sont pas à chercher dans l'espace du récit, mais dans l'infini pluriel de la lecture.

L'incipit du récit est un moment stratégique[90], car il est en quelque sorte l'espace-temps de la séduction[91]**.** Il conditionne dans une large mesure le rapport à l'œuvre ; le

[89] Certes, il suffit d'observer le lecteur pour se rendre compte que l'attraction des débuts et l'envie de connaitre la fin conditionnent la lecture des romans. Les bornes du texte sont les espaces stratégiques de rencontre et de séparation. Ce sont les lieux de passage entre le texte et le monde, où se joue une relation au lecteur. On l'observe également en peinture, où le cadre sert à rendre les limites de l'œuvre plus significatives. En théâtre, où le rideau permet de délimiter l'espace scénique, et marque l'ouverture et la clôture de la représentation. En musique où l'on a développé des formes de limites nettement réglementées. Le début et la fin représentent des moments décisifs dans le parcours de la création, là où l'œuvre d'art définit ses propres limites. D'ailleurs, certains genres littéraires sont fortement codifiés. C'est ainsi que toute tragédie classique doit impérativement commencer par une scène d'exposition. La poésie arabe classique imposait une démarche progressive très codifiée où il était obligatoire de commencer par les regrets sur le campement, l'évocation nostalgique des vestiges de la tribu et le souvenir de la bien- aimée. Ces exemples et bien d'autres, montrent que l'esprit créateur ou peut-être la tradition littéraire a toujours senti la nécessité d'établir un canevas, une sorte de code qui fixe d'une manière rigide les bornes du texte. Exemple, les bornes de la tragédie et de la comédie classique : mort du héros dans l'une, mariage dans l'autre.

[90] Andréa Del Lungo définit l'incipit comme un : « *seuil à double sens tourné à la fois vers la parole du monde et la parole du texte et surtout, comme un lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétiques et thématiques* », p. 384

-Le commencement se révèle être investi directement des marques de la relation qui unit l'auteur à son public. L'incipit est le lieu de médiation entre le texte et son lecteur. Jean Louis Morhang, intéressé essentiellement par les stratégies jouant un rôle de soutien au moment du franchissement du seuil, affirme fort pertinemment que : «*Loin de relever d'un simple jeu formel, les stratégies d'ouverture semblent toucher au cœur du rapport des humains avec les fictions qu'ils produisent*. » Jean Louis Morhang, « Incipit narratifs, l'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction. » *Poétique 104*. 1995, p. 393.

maintien d'un pacte de constance ou l'escapade infidèle. Autrement dit, soit il apprivoise le lecteur, soit il le refoule. Encore faut-il que l'auteur, conscient ou inconscient de l'importance de ce premier contact, accepte ou refuse de se livrer à ce moment liminaire d'attraction.

Or pour Le Clézio, le lecteur est d'emblée jeté dans l'histoire sans éléments introductifs explicites. Ses incipits supposent qu'il y a un « avant » texte qui n'est pas dévoilé. L'analyse des scénographies de l'incipit leclézien nous a permis d'identifier une scène d'illusion qui entoure le préambule, dans la mesure où l'énoncé d'ouverture est la suite d'un discours préexistant.

Si nous nous arrêtons sur son premier ouvrage, *Le Procès verbal* (1963), nous remarquons que Le Clézio a commencé son récit par une préface, qui est loin de présenter le roman, intensifie l'énigme et jette le lecteur dans le vif de l'action. Au regard d'Isabelle Roussel-Gilet, la lettre préface signée par Le Clézio :

> « *....renforce le caractère fictif du récit (« un sujet de dissertation mince et abstrait ») et ironise sur son propre style, sur son estampillage multiple et instable « du style ampoulé du para-réaliste ». Elle propose un contrat de lecture basé sur la recherche d'indices autour du personnage, Adam, très indéterminé. Le Clézio annonce ainsi d'emblée un « roman*

- Del Lungo voit dans le déchiffrement des phrases liminaires : « *Le moment de contact entre le destinateur (l'auteur) et le destinataire (le lecteur) du texte*.» De Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique,* 94. Avril 1993.p ,133.
Mais plus important encore, c'est là, selon lui, que : « *Se réalise un contact avec un lecteur réel qui a matériellement ouvert le livre en commençant la lecture.*[90] », De Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique* 94. Avril 1993, p. 133-135.

- Pour ce moment crucial, la critique littéraire, notamment Vincent Jouve, reconnait à l'incipit une fonction de mise en relation en répondant généralement à trois caractéristiques : il informe, intéresse et noue le pacte de lecture.[90] Il informe en mettant en place les lieux, les personnages et la temporalité du récit. Il a aussi une valeur d'annonce et programme la suite du texte. En effet, l'incipit annonce le genre romanesque (roman épistolaire, roman réaliste, journal, etc.) et le choix de narration (point de vue, vocabulaire, registre de langue…etc.) Il peut même, comme chez Diderot dans *Jacques le fataliste* ou chez Balzac dans *Le père Goriot,* apostropher le lecteur et signer un contrat explicite avec lui : « *Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un fauteuil en vous disant : « peut-être ceci va-t-il m'amuser. »*

[91]. Seuil d'entrée dans la fiction, passage de l'intention à l'action, l'incipit est un lieu stratégique de première importance puisqu'il est un « bord » où « *l'écrire et le vivre s'entrelacent dans une interdépendance confuse qui rend incertain le partage entre les inscriptions du réel et celles* de *l'invention* » Bernhild Boie et Daniel Ferrer. *Genèses du roman contemporain, incipit et entrée en matière*. CNRS. Éd. Paris, 2002, p. 20.

> *jeu » ou « roman puzzle ». Il invite au doute, plus qu'à la certitude, car le narrateur n'est pas la figure du savoir mais celle de l'incomplétude*.[92] »

Le Clézio remet en question la préface auctoriale au profit d'une parole métatextuelle constitutive de son texte. D'emblée, le lecteur est jeté en pleine action, obligé d'entrer dans un cadre déjà occupé par un personnage connu[93]. Même si des éléments informatifs sont présents sous la forme d'indices, cette préface produit un effet de dramatisation immédiate, voire de théâtralité et réalise un passage direct dans l'histoire d'Adam Polo.

Comme nous l'avons précédemment montré, ce modèle dynamique semble être une caractéristique de l'incipit leclézien. En effet, dans tout récit, le lecteur cherche constamment un certain nombre de repères spatio-temporels pour pouvoir appréhender le monde fictif. Toutefois, Le Clézio tente de soumettre ses récits à des indices temporels qui sont loin d'inscrire le procès dans une temporalité précise, expriment l'indétermination et perdent ainsi leur fonction. L'ancrage temporel de *Voyage à Rodrigues,* soumet la fiction à une chronographie imprécise :

---

[92] . Isabelle Roussel-Gilet, *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Ellipses, 2004, p. 48.

[93]. Ceci nous rappelle l'incipit de Malraux dans *La Condition Humaine* où le narrateur entre d'emblée dans l'intrigue qui, débute dans le feu de l'action : « *Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? Frapperait-il au travers ? L'angoisse lui tordait l'estomac ; il connaissait sa propre fermeté, mais n'était capable, en cet instant, que d'y songer avec hébétude, fasciné par ce tas de mousseline blanche*. » André Malraux, *La condition humaine,* Gallimard, 1933, p. 9.

-La brusquerie de ce début plonge le lecteur au milieu d'une action déjà commencée, sans en préciser les circonstances. Nous ne connaissons ni le lieu de la scène, ni l'identité de la victime, ni le motif du meurtre. Le sens exact de cette première page n'apparaîtra qu'un peu plus loin, dans une courte scène d'exposition : la méditation de Tchen devant le panorama de Shanghai après le meurtre. Cette brusquerie traduit l'intensité des sentiments de Tchen. L'absence de précision sur les circonstances de la scène nous oblige ainsi à entrer dans la conscience du héros, qui dés la première phrase nous est présenté de l'intérieur. Il en découle qu'à partir de ce début *in-medias-res*, le texte s'annonce comme un récit d'action.

-Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits,*[93] Aragon accorde une importance capitale aux débuts de roman pour remonter aux principes de son activité romanesque. Celui-ci résume le sentier de la création dans la mesure où il en constitue le départ ; un incipit ne peut se définir comme tel que s'il joue un rôle dans la création du sens liminaire du récit. Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1969.

> « *J'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux, les montagnes sont toutes proches maintenant, les flancs des collines se resserrent.* » (*V.R,* 9)

L'adverbe temporel « *maintenant* » renforcé par l'adjectif « *proche* » décrit l'événement au moment de son déroulement. Il a pour rôle de rendre l'énonciation présente et il crée une sorte de concomitance entre l'événement diégétique et le moment de la réception. L'énonciateur se déplace tout au long du discours tout en demeurant dans le « *maintenant* ». Le « *maintenant* » de l'énonciateur et de l'énonciataire se confondent au point de produire une sorte d'échange intersubjectif. À partir de ce déictique temporel se crée une scénographie d'un conteur qui cherche à établir une communion avec un lecteur proche de lui. Le lecteur entre ainsi dans un processus de réflexivité qui se réalise par l'emboitement d'une scène discursive fictionnelle dans une situation de lecture en train d'être expérimentée. Il en va de même dans l'incipit de *La Guerre et Le chercheur d'or* :

> « *La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi. Elle est derrière la tête, aujourd'hui, elle a ouvert sa bouche derrière la tête et elle souffle*.[94] »

> « *Du plus loin que je me souvienne, j'ai entendu la mer. […] Je l'entends maintenant, au plus profond de moi, je l'emporte partout où je vais*.[95] »

Les déictiques « *maintenant* », « *aujourd'hui* » créent l'illusion de la simultanéité entre la diégèse et sa relation avec le lecteur. Il s'agit d'une illusion créée par des déictiques factices qui permettent de présentifier un événement par le simple fait de le raconter. C'est la mise en scène d'un récit orale qui traduit un simulacre de communication partagée entre l'énonciateur et son co-énonciateur.

Par ailleurs, chez Le Clézio, l'incipit ne porte pas de marques chrono-graphiques précises ni chiffrées, le temps de l'histoire n'a pas de valeur en soi et demeure symbolique. En témoignent les incipits de *Mondo*, *Lullaby*, *L'échappé* :

---

[94]. J.M.G. Le Clézio, *La Guerre*, *op, cit.,* p. 7.
[95] . J.M.G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, *op, cit.,* p. 11.

« *Personne n'aurait pu dire d'où venait Mondo. Il était arrivé un jour, par hasard, ici dans notre ville, sans qu'on s'aperçoive, et puis on s'était habitué à lui*. »[96]

« *Le jour où Lullaby décida qu'elle n'irait plus à l'école, c'était encore très tôt le matin, vers le milieu du mois d'octobre*.»[97]

« *Un peu avant l'aube Tayar arrive devant la haute montagne*.»[98]

L'instance énonciative insère des indications temporelles sans aucune précision au point qu'ils échappent au lecteur. Ils provoquent ainsi une incohérence dans l'univers diégétique, le temps qui se donne à lire dans les incipits est celui de l'écriture dans sa concomitance avec la lecture. Dès lors, la chronographie se trouve décontextualisée, car elle est définie au moyen de déictiques, par un déplacement radical de la relation de référentialité du texte.

L'accumulation des déictiques temporels donne l'impression de la précision, or aucune date précise n'est donnée. Le lecteur se heurte dés le début au manque informationnel relatif au temps au point que le discours de l'incipit est simultané au moment de l'énonciation. Le narrateur est censé s'adresser à des lecteurs qui sont en face et qui partagent avec lui la situation d'énonciation. D'où la mise en scène d'une coopération entre l'énonciateur et le co-énonciateur. Cette connivence trouve son écho dans la récurrence des déictiques démonstratifs : « *ici, cela, ceci, là, là-bas* », qui traversent massivement l'ensemble de ces incipits : *Mondo, La roue d'eau, Les bergers, Petite croix*. *Voyage à Rodrigues,* etc.

Ces déictiques spatiaux sont employés de façon cataphorique, comme on le voyait dés le début du récit *Mondo*. Le morphème « *ici* » ne renvoie pas à un endroit déjà nommé, son contenu référentiel devient explicite dans la proposition qui suit dans

[96]. J.M.G. Le Clézio, *Mondo, op, cit.,* p. 11.
[97] . J.M.G. Le Clézio, *Lullaby, op, cit.,* p. 81.
[98] . J.M.G. Le Clézio, *La ronde et autres faits divers, L'échappé*, Gallimard, 1982, p. 57.

le fil de la narration. Cet emploi cataphorique amène le lecteur à appréhender un lieu qui n'est pas encore annoncé, ceci n'est pas exclusif à Le Clézio. Dominique Maingueneau montre à ce propos que :

> *« Le plus souvent la récupération du référent des déictiques spatiaux se fait de manière moins immédiate, voire ne se fait pas du tout, surtout dans les romans récents, qui prennent parfois de grandes libertés avec les contraintes de la narration traditionnelle.»*[99]

De même, ces marqueurs d'orientation expriment l'implication de l'énonciateur dans son discours, ils nous montrent que le narrateur est familier des lieux. Il identifie l'espace en faisant intervenir des données psychologiques, le récit est ainsi imprégné par son regard et par l'affectivité qui caractérisent son rapport au contenu raconté. Par exemple dans l'incipit d'*Hazran,* le narrateur assiste lui-même à « *La digue des français »* au moyen d'une scénographie du témoignage et invite le narrataire à participer à cette vision commune :

> « *La digue des Français, ce n'est pas vraiment une ville, parce qu'il n'y avait pas de maisons, ni des rues, seulement des huttes de planche et de papier goudronné et de la terre battue. Peut-être qu'elle s'appelait comme cela parce qu'elle était habitée par des Italiens, Yougoslaves, Turcs, Portugais, Algériens, Africains, des maçons, des terrassiers,.....Ils arrivaient ici, à la Digue….Ils s'installaient là où ils pouvaient et ils construisaient leur hutte en quelque heures*. »[100]

L'emploi des déictiques comme « *ceci, ici, là* » dans la séquence liminaire crée un effet d'annonce et introduit une voix énonciative dans le tissu narratif. L'énonciation s'affirme comme discours dans et sur le discours narratif. Une forme de coopération narrative est ainsi mise en place, dés le début du texte, entre l'auteur et son lecteur. Il s'agit d'une coopération implicite car elle crée une atmosphère romanesque

[99] . Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire.* Paris, Bordas, 1986, p. 15-16.
[100] . J.M.G. Le Clézio, *Hazaran,* Gallimard, 1978, p. 191.

imprévisible qui doit faire appel au champ cognitif du lecteur. Il est supposé partager le même code du savoir que celui du narrateur au point qu'il n'a pas besoin de précisions supplémentaires pour comprendre le référent des démonstratifs. Ces marqueurs d'interaction présentent les choses comme allant de soi parce que le lecteur est censé partager le niveau discursif de l'énonciateur, de là nait une sorte d'opacité sémantique.

Il en ressort que le fonctionnement pseudo-référentiel des déictiques crée chez le destinataire le sentiment d'être témoin de ce que sentent, voient et disent les personnages, d'être en relation immédiate avec *Mondo, Lullaby, Petite croix*. Pourtant le lecteur n'est pas renseigné sur ce qui a précédé. Il n'est plus en présence d'un auteur qui lui fournit d'emblée les explications nécessaires. La situation de l'attente est évoquée dès le début du récit. Les premières lignes formulent une série d'énigmes concernant l'identité des personnages, et créent d'emblée un effet de suspense par la mise en place d'une situation initiale dynamique. Il s'agit du commencement narratif *in medias res,* perçu comme signal dynamique, car le narrateur prolonge l'attente de l'événement en exposant directement l'apparition des personnages. Il suffit de penser à l'incipit de *Désert* pour se rendre compte de cette stratégie :

> « *Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient. Lentement ils sont descendus dans la vallée, en suivant la piste presque invisible. En tête de la caravane, il y avait les hommes, enveloppés dans leurs manteaux de laine, leurs visages masqués par le voile bleu. Avec eux marchaient deux ou trois dromadaires, puis les chèvres et les moutons harcelés par les jeunes garçons. Les femmes fermaient la marche*. »[101]

Comme on a pu le montrer en examinant l'incipit de *Désert* qui, développe à la fois la scénographie de l'épopée et du mystère. On pourrait ajouter que cette entrée en matière choisit de suggérer plutôt que d'exprimer. Elle invite le lecteur à identifier les paramètres relatifs aux temps et à l'espace et les autres éléments constitutifs du récit. On pourrait penser que cette nouvelle attitude à l'égard de l'incipit romanesque est parfois attribuée au fait que :

[101] . J.M.G. Le Clézio, *Désert*, Gallimard, 1980, p. 7.

> *« L'écrivain, ne pouvant plus rivaliser avec le cinéma sur la voie de l'authenticité documentaire, se serait tourné vers la voie opposée, celle d'un récit fondé sur les omissions, les lacunes, le manque* ».[102]

Il appartient alors au lecteur de déployer ses compétences créatrices de sens :

> « *Dans un effort de coopération redoublée, voire de Co-création, afin d'assurer le fonctionnement du jeu aléatoire qu'est la lecture* ».[103]

Ce fragment descriptif suit le principe de la répétition qui définit l'écriture musicale, ou plutôt la musicographie, en opposition avec la progression linéaire et logique de l'écriture analytique. On identifie une liste de mots entassés en séries : la reprise anaphorique du pronom « *ils* », l'adverbe « *lentement* » (deux fois), le verbe « *marchaient* » (deux fois), le mot « sable » (trois fois). Ces termes répétés scandent la marche lente et silencieuse de la foule, dans le sable de la dune et forment une sorte de chant magique, une mystérieuse incantation. La répétition a le don de suspendre le temps chronologique pour s'introduire dans une autre temporalité, plus émotive.

Le texte progresse ainsi lentement par entrelacement des divers thèmes et motifs : la marche inexorable, l'évanescence, les voiles, le vent, le soleil, l'hostilité du désert, le silence, la fatigue. Cette entrée en scène inscrit dans la sensibilité du lecteur le sentiment d'une durée qui accroît la souffrance et l'angoisse.

Par ailleurs et selon une perspective cinématographique, l'évocation de l'apparition des nomades, dans la séquence liminaire du roman, semble participer de la mise en scène filmique. D'abord vus de loin, en plan fixe, les nomades sont ensuite détaillés à mesure que « *Le stylo caméra* »[104], longe latéralement la file des fuyards : « *En tête de la caravane il y avait des hommes [….] les femmes fermaient la marche* ».

---

[102] . J.M.Clerc, « Le cinéma et les images modernes dans le procès verbal ». *Sud*. 1989, n°85-86, p. 47-48.
[103] . Umberto Eco, *L'œuvre ouverte,* Paris, Seuil. 1965.
[104] . Pierre Lhoste, *Conversation avec J.M.G. Le Clézio,* Paris, Mercure, 1971, p. 15.

Ce procédé de « traveling » latéral est répété plus loin : « *Le troupeau des chèvres bises et des moutons marchaient devant les enfants* ».

De même, la multiplication des gros plans sur différentes parties du corps crée l'impression de confusion et privilégie la scénographie du mystère. L'histoire démarre avec toutes les énigmes à résoudre, puisque aucun personnage n'est encore connu, et surtout que cette scène de première vue se situe sous le signe d'une représentation trompeuse :

> « *Leurs visages masqués par le voile bleu [….] et la peau de leurs bras et de leurs fronts semblait encore plus sombre dans les voiles d'indigo*. »

La dissimulation du corps et du visage trahit le regard apeuré de celui qui ose regarder l'ensemble. Un effet de caméra tournante enregistre : « *Les hommes enveloppés, leurs visages masqués, à demi cachés*.» Dans la description de la foule en marche, le morcellement par la synecdoque en autonomisant les divers éléments qui entrent en jeu, met en scène le geste intemporel de la marche humaine dans son incomparable mélange de tension et de souplesse. L'incipit du *Désert,* se rapproche donc de l'écriture scénaristique[105]dans la mesure où il se rapproche de la représentation des images relatives, notamment à l'indication des espaces indiquant l'immensité.

En effet, dès l'incipit, Le Clézio met en place une topographie de l'immensité dans la quelle se lance le personnage, le cadre naturel prend ainsi une dimension symbolique. Il reflète le soulagement moral du héros qui évolue dans ce tableau. Il suffit

[105] Cela nous amène à penser au réalisateur Tony Gatlif qui adapte au cinéma la nouvelle *Mondo* en insistant sur la scénographie de l'énigme qui entoure le personnage : « *Cherchant à adapter cinématographiquement le motif de l'errance qui est au centre du récit leclézien, Gatlif donne une place essentielle à la déambulation de son héros à travers les rues de la ville. Le réalisateur n'a de cesse d'entraîner ou de suivre Mondo sur la digue et sur les plages, sur les hauteurs de la ville et sur les parkings, dans et sur les plages, sur les hauteurs de la ville et sur les parkings, dans les jardins et sous les ponts, et cette mobilité fonctionne comme si l'attraction d'un ailleurs était première par rapport au besoin de s'enraciner en un lieu. Mondo parle et même agit peu dans le film. Avant tout autre chose, le jeune garçon marche dans la ville.* » Marianne POULANGES, « cartographie d'un film : le territoire imaginaire de *Mondo* », *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, P.U.R. 2010, p. 232.

- Si l'on filme, dès le début, les/le personnage en mouvement, on perçoit nécessairement le héros dans une forte relation à l'espace. En effet et à partir du titre, comme nous l'avons montré précédemment, le récit leclézien met en scène des lieux naturels qui font apparaître des signes itératifs, révélateurs de certaines valeurs.

de se rappeler de la jeune *Lullaby* qui préfère se laisser prendre à la beauté extérieure de l'image du soleil brillant sur la mer :

> *« Elle écarta un peu les lames des stores pour regarder dehors. Il y avait beaucoup de soleil, et en se penchant un peu, elle put voir un morceau de ciel bleu. En bas, sur le trottoir, trois ou quatre pigeons sautillaient, leurs plumes ébouriffées par le vent. Au-dessus des toits des voitures arrêtées, la mer était bleu sombre, et il avait un voilier blanc qui avançait difficilement. Lullaby regarda tout cela, et se sentit soulagée de ne plus aller à l'école. »*

Cette contemplation lui permet d'entrer en communion avec le cosmos, d'épouser son rythme et de connaître des expériences renouvelées d'élévation physico-spirituelles. Le rêveur paisible quitte « l'ici » pour se projeter dans l'ailleurs, très loin de son environnement immédiat.

De même, le passage initial de *La roue d'eau* est marqué par une évocation itérative du : « *soleil….gris….lumière.* »[106] Cette mise en scène du clair-obscur confère à l'atmosphère un air d'imprécision rendu encore plus palpable à travers l'emploi du mot : *formes* pour désigner la famille endormie. Le champ lexical de l'imprécision est renforcé par l'emploi du verbe de perception *reconnaît* impliquant un degré minimal de perception.

> « *Le soleil n'est pas encore levé sur le fleuve. Par la porte étroite de la maison, Juba regarde les eaux lisses qui miroitent déjà, de l'autre côté des champs gris. Il se redresse sur sa couche, rejette le drap qui l'enveloppe. L'air froid du matin le fait frissonner.*[107] »

D'emblée, Juba vit au rythme de la lumière et de l'univers. Il ressent physiquement d'une manière progressive l'arrivée matinale du jour se trouvant ainsi en harmonie avec les éléments naturels. L'on peut ajouter que le récit des *Bergers* s'ouvre

[106]. J.M.G. Le Clézio, *La roue d'eau, op, cit.,* p. 149.
[107]. *Ibid.,* p. 149.

sur une longue description du désert et de sa faune, ce désert est avant « *le pays des dunes* », et c'est par là qu'il ressemble à la mer :

> « *Le vent poussait les dunes. Dans la nuit elles luisaient faiblement, pareilles à des voiles de bateau […] Puis les dunes se mouvaient lentement, imperceptiblement, pareilles aux longues lames de la mer* ».[108]

Le désert ne se résume pourtant pas à du sable, il prend des couleurs « *Brillants comme de la poussière de cuivre.* » Cet espace désertique présente un aspect différent, dégageant une scène séductrice ressentie comme une sorte d'appel à l'émancipation. La nuit glaciale, place le monde sous le signe de l'immensité spatio-temporelle : « *La terre paraissait immense à cause de ces bruits, […] Le temps paraissait immense, très lent* ».[109]

Cette « *terre* » signifie la sortie de l'univers commun, une ouverture sur l'infini et l'éternité où l'œil perd ses repères habituels et ne peut plus rien distinguer. Ce qui n'empêche pas de dire que le paysage désertique présente un caractère d'une exceptionnelle beauté, il s'offre alors à l'admiration de qui sait le regarder. L'espace ne paraît plus répondre aux proportions communes, il semble d'une autre nature et toutes les limites, toutes les frontières habituelles s'estompent. Par une telle description, Le Clézio dépasse le poète de la mer pour devenir celui du désert. Mais il s'agit d'une poésie âpre celle d'une mise en scène imaginaire soucieuse de libérer l'acte d'écrire du déjà-vu afin de mieux attirer l'attention sur le méconnu et l'inconnu.

La poétique du désert, tout comme celle de la mer, se donne à comprendre comme une poétique de l'éternel. Toutes les limites, toutes les frontières canoniques s'effacent. Son sable, son vent, ses courbes et ses rides sont célébrés comme un corps immense inscrit dans un hors temps et constitue une enclave où la course du temps est suspendue. Cette suspension de la temporalité est suggérée par les formes verbales de l'imparfait : « *paraissait, paraissait*. » Ce temps offre une vision analytique des faits tout en restituant leur épaisseur. Il légitime la scénographie d'un monde, à la fois, figé et infini ; dans la mesure où il fige la vision et rallonge encore le temps de la découverte visuelle du spectacle naturel.

---

[108] . *Ibid.,* p. 247.
[109] . *Ibid*., p. 247.

De ce fait, la mise en exergue de l'étendu est prédominante dans l'incipit de Le Clézio où le temps s'arrête et le récit est interrompu, la topographie et la chronographie se conjuguent dans l'intemporalité. Une impression d'infini se dégage donc des récits liminaires. Il s'agit d'une focalisation sur la topographie, qui est susceptible d'évoquer la notion de la liberté et la recherche d'une fusion avec les éléments cosmiques. Les configurations des espaces immenses sont le leitmotiv de son entrée romanesque au point que la majorité des incipits lecléziens nous permet d'identifier un aspect sémiologique assez commun : le soleil, la mer, le désert, la montagne, le ciel, etc.

L'on peut soutenir que plusieurs incipits de Le Clézio sont constitués sur la dualité qui englobe la vacuité et en même temps la plénitude. Ils sont à l'image d'un microcosme (textuel) qui englobe un macrocosme (l'univers). En dépit de son espace diégétique restreint, l'incipit porte en lui l'image du monde avec ses mystères et ses profondeurs. Le lecteur est donc amené à déchiffrer ses informations à la fois liminaires et lacunaires.

L'incipit leclézien, autant dans le roman que dans la nouvelle, est marqué par une sorte d'illusion délibérée et fonctionnelle. Cette scénographie qui développe un effet de leurre, produit également une dramatisation immédiate, au moyen d'un début *in medias res.* Le récit est ouvert sur une action en cours, sans apporter une information relative au temps de l'histoire ou sur l'identité du personnage mis en scène. Ce dernier est d'ailleurs tout simplement nommé, comme si le « rideau » de la fiction s'était levé à l'improviste, permettant au lecteur d'assister directement au « spectacle ». Le lecteur est d'emblée jeté dans l'action sans éléments introductifs explicites. De là nait la primauté de la fiction pure sur l'aspect narratif du récit.

Si Le Clézio ouvre l'univers fictionnel sans préliminaires, c'est pour supposer qu'il y a un « avant » texte qui n'est pas dévoilé, mais sous-entendu par une voix extra-discursive qui semble parler pour toujours et plonge le lecteur dans un monde qui est déjà là. Cette modalité d'ouverture peut être lue comme une annulation de la particularité de l'histoire qui se déroule. Elle est le signe d'une volonté d'inscrire le récit dans une mémoire cognitive commune à l'auteur et au lecteur. L'auteur recourt à une stratégie de co-énonciation au moyen d'une entrée fictive dynamique : *in-médias-res.*

Si la première impression que l'on a vis-à-vis d'un texte est importante, la dernière ne l'est pas moins. Quelle stratégie adopte donc Le Clézio pour préparer la fin

de son récit ? Comment se profilent les clôtures dans ses textes ? Quelles sont les modalités de la séparation romanesque ? Quels moyens linguistiques l'auteur choisit-il pour réaliser son retour au silence ? La mise-en-texte de la clôture chez l'auteur est-elle également une mise-en-scène avec ses repères et ses marques ?

3. Le récit leclézien au-delà de la clôture

Couronnement de tout le processus narratif, la fin[110] est sans cesse anticipée par le lecteur, car l'acte de lecture est conditionné par l'attente d'un dénouement. La fin, en tant que phénomène herméneutique, peut se profiler déjà au milieu de l'intrigue, comme elle peut rester incertaine jusqu'au bout. Elle peut prendre la forme à laquelle le lecteur s'attendait, tout comme elle peut le dérouter[111] complètement.

---

[110]. Tout comme le début, l'attraction du dénouement conditionne l'horizon d'attente du lecteur. À la différence du spectateur qui se trouve prisonnier d'une mesure temporelle fixe, s'acheminant vers la fin du film, le lecteur, lui, demeure libre de s'arrêter, de reprendre de sauter des passages pour aboutir à la dernière phrase, il a tout le plaisir de programmer sa lecture. Un exemple de la définition de la fin est fourni par Alain Montandon : « *Le plaisir du lecteur à se détacher de l'œuvre qui l'a nourri, plaisir de cette nouvelle reprise de soi, d'un soi transformé par le voyage avec l'œuvre, plaisir de retrouver une autre réalité.»* ou « *Symphonie des Adieux, les chandelles sont soufflées une à une, puis la dernière, pour faire place au silence chargé de souvenirs et la perspective d'un nouveau voyage* ». Alain Montandon, « Intoduction », *In le point final,* Actes de colloque international de Clérmont-Ferrand II. Faculté des lettres et des sciences humaines. 1984, p. 7- 9.

-La fin, ce moment si cher à tout lecteur de romans, occupe une place assez importante dans la pratique romanesque de l'écrivain, et on pense notamment à Aragon qui ne cesse de s'interroger sur son art et sur les secrets de la création romanesque : « *Si pour moi, le début d'écrire est un mystère, plus grand est le mystère de finir, ce silence qui suit l'écriture* ». Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* Genève, Skira, 1969, p. 145.

[111]. C'est la fin sans fin ou sans conclusion. Dans ce cas, le lecteur est censé conclure lui-même, puisqu'il n'y a pas de dénouement précis. On rencontre ce genre de clôture notamment dans les récits du Nouveau Roman. Esthétique romanesque nouvelle, repoussant les conventions dramatiques traditionnelles, elle se veut un art conscient de lui-même et devient le lieu d'une expérimentation inédite sur l'écriture. L'intrigue et le personnage qui, auparavant, étaient vus comme la base de toute fiction romanesque, s'estompent avec des orientations différentes pour chaque auteur. Avec Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor et Claude Simon, le roman sort du canevas étroit de la fiction pour ne plus renvoyer au réel mais aux impasses.

Ces écrits brouillent les débuts et les fins de leur texte et suspendent volontairement le sens. Ils dissolvent l'intrigue, la temporalité et échappent à tout principe de clôture et d'ouverture. On ne sait quand l'histoire a commencé, il n'y a ni l'indication du jour de son début ni le jour de sa fin. Ce brouillage, cette indétermination des limites de la diégèse traduisent cette liberté et ce refus des bornes. On dirait que les nouveaux romanciers ont cherché à parodier le chaos pour en tirer profit. Si la réalité reflète le désordre, c'est que la parole ne traduit plus les projets d'une existence et dit l'insignifiance de tout. Elle dit cependant et devient témoignage de ce qu'on pourrait appeler une liberté : celle du personnage, celle de l'auteur, du lecteur. L'auteur d'abord, puisqu'à l'image d'un héros tragique qui n'abdique pas devant son destin et conserve, dans le désastre, le souffle et l'énergie d'écrire. On devine

En étudiant certaines clôtures[112] de Le Clézio, nous avons pu constater que la sortie de l'énoncé est, parfois, marquée par l'emploi du plus-que-parfait. Il suffit de citer la clôture d'*Onitsha*, *Mondo*, *Celui qui n'avait jamais vu la mer*:

---

donc que le projet romanesque de tout créateur est censé reconstruire le fragmentaire et achever l'inachevé.

[112]. Le concept de "la clôture" a suscité beaucoup de questions chez certains : Où commence la fin, la fin est-elle dans la fin, y-a-t-il une fin ? Guy Larroux propose une technique précise pour repérer le commencement de la fin : « *Elle consiste à remonter le texte à partir de son point final, moins à la recherche de signaux déclarés que d'éléments introduisant dans le contexte final une dose plus ou moins forte d'hétérogénéité* ». Guy Larroux, *Le mot de la fin,* Nathan, Paris, 1995, p. 32. « La fin matérielle »

-Le lecteur est donc amené à être vigilant à toutes les marques (syntaxiques, sémantiques, énonciatives) qui peuvent briser l'homogénéité du contexte final. Car, pour chaque texte il y a nécessairement une fin qui a des règles d'organisation et des marques propres dans la totalité de tout récit. C'est ainsi que les théories littéraires ont distingué plusieurs termes pour désigner la fin du texte : les termes latins « excipit », « explicit », « desinit ». Ensuite, Philippe Hamon donne trois sens au mot fin : *« fin », « finalité* », *« finition* ». La fin en tant que clôture diégétique borde l'espace-temps fictionnel du récit.

-*L'explicit* est un terme savant qui désigne les dernières lignes d'une œuvre. *Explicit* : dans le sens de fin d'un ouvrage existe (à partir du mot bas latin qui terminait les manuscrits du M. Age) est ensiegné depuis longtemps dans les classes supérieures. *Dictionnaire Historique de la langue française,* Dirigé par Alain Rey, Le Robert, Octobre 1998.

-La finition est ce qui permet esthétiquement de transformer un texte en œuvre (la touche finale). La finalité appartient au paratexte et s'adresse au lecteur (l'orientation de l'œuvre). Devant ce flot terminologique nous ne retenons que les deux termes : « Clôture » et « Clausule ».

-Dans un travail sur la « clôture du récit aragonien », Othman Ben Taleb introduit une distinction théorique entre « clôture » et « clausule », qui a été reprise par Guy Larroux. « *Nous entendons par clôture, l'espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signaler l'achèvement de la narration (….) Elle est ainsi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin. »* Et il ajoute dans le même article : « *Le terme clausule renvoie pour nous aux procédés formels et aux données sémantiques (thèmes) par lesquels la clôture est introduite. La stratégie de clôture est donc introduite par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires.* » Othman Ben Taleb, « La clôture du récit aragonien », *In le point final,* Clermont-Ferrand, 1984, p. 131.

-La « clôture » se rapporte à la narratologie et la sémantique, « la clausule », quant à elle, s'apparente à l'analyse du discours, c'est un choix énonciatif dicté par une orientation discursive particulière et des procédés linguistiques déterminés. On voit donc que la « clausule » sert à mettre en place, en marche la clôture du texte, le concept de « clausularité » pourrait servir à subsumer toutes les opérations de partage quelle que soit leur place dans le texte. La clausule revêt aussi une dimension fonctionnelle voire instrumentale. La clôture est une bordure, un « plein » qui correspond à la portion finale d'un texte, elle crée un effet de totalisation spatiale et un résultat de l'opération de partage. Elle revêt par conséquent une dimension spatiale, renvoyant au système et à la corrélation des parties. Ainsi, les définitions et les caractéristiques des deux concepts de clôture et de clausule consacrent la suprématie de la notion de clôture puisque la clausule est perçue comme la servante de la clôture. Les procédés « clausulaires » participent donc des stratégies de clôture.

> « *Avait vu, […], avait ramassé, […], avait essuyé la poussière avec un coin de son tablier et elle avait vu deux mots écrits en lettres capitales maladroites : TOUJOURS BEAUCOUP* » (*M*, 78)

> « *Mais on ne disait jamais beaucoup plus, parce que c'était comme un pacte qu'on avait conclu sans le savoir avec Daniel, une alliance de secret et silence de qu'on avait passée un jour avec lui, ou bien peut-être comme ce rêve qu'on avait commencé, […], Daniel, qu'il avait préparé pour le reste de sa vie… »*[113]

> *« Juste quelques mots pour dire que Sabine Rodes avait trouvé la mort au cours du bombardement d'Onitsha, à la fin de l'été 1968. C'est lui qui avait laissé des instructions afin que Fintan soit prévu de sa mort. La lettre précisait que, de son vrai nom, il s'appelait Roderick Matthews, et qu'il était officier de l'Ordre de l'Empire Britannique*. » (*O*, 289)

Le plus-que-parfait marque « *L'antériorité par rapport à un repère explicite ou implicite*. »[114]De ce fait, la fin de l'histoire devient antérieure à la situation qui précède (l'oubli de la fuite de Daniel, de Mondo ou de l'énigme qui entoure le double père de Fintan, Sabine Rodes), alors que c'est l'inverse. Ce phénomène produit un entrelacement de temporalités par lequel les actions cessent d'avoir un ancrage précis dans le temps et de porter l'empreinte de leur déroulement. Il s'agit d'une sorte de discordance dans le récit appelée par Gérard Genette : *Anachronie narrative.*

> « *Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère, sur lequel elle se greffe, un récit temporellement second, subordonné au premier*. »[115]

---

[113]. J.M.G. Le Clézio, *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, Gallimard, 1978, p. 188.
[114]. Martin Riegel, *Grammaire méthodique du français,* PUF, 1994, p. 311.
[115]. Gérard Genette, *Figures III,* Seuil, 1972, p. 90.

Par l'introduction de la discontinuité, le temps du récit se dissocie du temps de l'histoire car le récit revient en arrière ; c'est le cas d'une analepse qui consiste à raconter après coup un événement antérieur. C'est une sorte d'anachronie par rétrospection. Située au bout du texte, l'analepse marque une pause dans le temps : il ne se passe rien sur le plan diégétique, il s'agit d'une dilatation du récit final. Ainsi, le narrateur suspend le fil de la parole sans l'achever car l'interruption ne signifie pas forcément la fin. Elle nous informe sur les personnages du récit Daniel et Mondo, Sabine Rodes ; cela prouve que ces derniers ont une dimension particulière. Ils sont les actants mystérieux de l'histoire qu'on découvre progressivement, d'où l'effet de suspense maintenu jusqu'à la fin.

Cet effet d'attente est également perceptible dans la fin d'*Onitsha*, Sabine rodes est pour Fintan un puissant initiateur à l'Afrique. Étroitement lié à Onitsha, il joue un rôle paternel constant et ambigu. Son importance est soulignée par la place qui lui est accordée, aux derniers mots du roman : l'annonce de sa mort : « *Sabine Rodes avait trouvé la mort au cours du bombardement d'Onitsha* », qui suit de peu la mort du père Geoffroy, et de ses instructions pour que Fintan soit prévu de sa mort et apprenne son vrai nom « *Roderick Matthews* ».

Il s'agit d'une information ambiguë pour le lecteur ; cet homme se cachait donc, tout le long du récit, derrière un pseudonyme, pourquoi ? Que signifie ce vrai nom ? Cette information inexpliquée et mystérieuse sert de fin au roman, l'ouvrant sur une autre relecture, plus attentive au rôle de ce double père.

La fin du récit, met en scène un dénouement incomplet qui déjoue l'attente du lecteur et lui donne l'impression d'ouvrir sur un hors-texte, plutôt, sur un après discours. Le destinataire est invité à combler les lacunes sémantiques sachant qu'il peut y avoir plusieurs hypothèses possibles.

De ce point de vue, on peut donc lire le récit de Daniel comme une histoire vraisemblable, celle d'un jeune adolescent qui décide un beau jour de faire une fugue au bord de la mer et qui ne revient pas chez lui. On peut aussi se demander si l'histoire racontée n'est pas une histoire rêvée, un mythe inventé par ses camarades afin d'embellir leur vie, sortir pour la quête d'une liberté qu'ils n'ont pas. Daniel serait le produit de leur imagination, un porte-drapeau de tous ces élèves enfermés dans le lycée, un héros qui peut les emporter, là où ils ne peuvent pas aller eux-mêmes. Ces

hypothèses témoignent de l'attitude prospective du lecteur qui tente, à chaque fois, de dévoiler le mystère de la fin.

Mis à part la scénographie du mystère qui entoure la clôture de la nouvelle : *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, il est opportun de s'attarder sur la structure de sa phrase finale :

> « *Mais on ne disait jamais beaucoup plus, parce que c'était comme un pacte qu'on avait conclu sans le savoir avec Daniel, une alliance de secret et de silence qu'on avait passée un jour avec lui, ou bien peut-être comme ce rêve qu'on avait commencé, simplement, un matin, en ouvrant les yeux et en voyant dans la pénombre du dortoir le lit de Daniel, qu'il avait préparé pour le reste de sa vie, comme s'il ne devait plus jamais dormir.* [116]»

Cette séquence finale est marquée par une longueur considérable. Le Clézio n'emploie pas souvent de pareilles périodes. Elle est construite autour d'une proposition principale introduite par l'adversatif « mais » suivi d'une subordonnée de cause dont certains termes sont enrichis de diverses expansions comme les relatives déterminatives : « *qu'on avait conclu, qu'on avait passée, qu'on avait commencé* » ou les gérondifs : « *en ouvrant, en voyant* ». Cet échafaudage phrastique fait que ce sont les ramifications qui semblent avoir plus d'importance, au détriment de la principale. C'est la cause qui est mise en avant dans la structure de la phrase, une structure particulière qu'on peut qualifier de cascade dont les points de jaillissement se ramifient sans cesse. Trois points de repère sont perceptibles : « *un pacte* », « *une alliance* », « *ce rêve* », une accumulation de substantifs qui reçoivent chacun au moins une expansion sous forme de relative. La phrase qui s'allonge semble dotée du désir de ne pas finir, tel un écho paradoxal à la principale qui ouvre cette phrase.

Autre détail marquant dans la structure de la phrase, l'emploi fréquent de la conjonction « *comme* », employée à trois reprises et sous-entendu, une quatrième fois, par le mot « *alliance* » : « *comme un pacte, comme ce rêve, comme s'il ne devait jamais dormir*. » Ce modalisateur permet de nuancer le sens du propos, de le tempérer et de rester dans un flou suggestif. C'est un autre écho relatif au début de la phrase, qui

[116] . J.M.G. Le Clézio, *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, *op, cit*., p. 188.

semble montrer que si « *on ne disait jamais beaucoup plus* », on pouvait tout au plus représenter cet indicible en noyant le sens dans la nuance, sans cesse reformulé. Le paroxysme de la nuance est atteint par l'emploi du mot « *rêve* », qui devient le noyau d'un segment introduit successivement par un alternatif « *ou bien* » suivi d'un suppositif « *peut être* » auxquels se joint un comparatif « *comme* ». L'expression peine à se dévoiler et ne se manifeste qu'affublée de voiles qui renforcent cette scénographie de l'imprécision.

Par ailleurs, la séquence finale de ce récit s'ouvre sur trois adverbes employés conjointement « *jamais beaucoup plus* » dont l'association exprime la limite**.** Cependant, la fin de la phrase est marquée par le réemploi de deux de ces adverbes « *plus jamais* » dans le but de donner un sens opposé, la limite se transformait en absolu. Située dans la clôture du récit, cette idée d'absolu trouve une ampleur dans le mot de la fin de *Mondo* à savoir les deux adverbes : « *TOUJOURS BEAUCOUP* ».

Tout d'abord, il est à noter que les caractères employés dans le livre semblent imiter ceux qui figurent sur le caillou ramassé par le personnage, c'est-à-dire les mêmes transcris dans la fiction. La typographie de la fiction s'efface dans l'espace livresque comme un fidèle transcripteur et témoin de la réalité. La fin en majuscule, en même temps qu'elle se veut un autre début, éternel celui là, utilise la typographie comme un moyen de mise en exergue, un procédé de théâtralisation du mot de la fin.

Sur le plan sémantique, le message est assez ambigu. On pourrait voir dans les deux adverbes l'illustration de la plénitude, d'où la correspondance sémique. On remarque aussi un constat d'échec et de résignation car « *Toujours* » signifie « *Beaucoup* », c'est-à-dire que l'éternité est insupportable ou inaccessible. L'agencement des deux termes dans cet ordre particulier tend à suggérer que le deuxième est la réponse au premier. Seule l'absence de ponctuation entre les deux adverbes pourrait remettre en question cette lecture. Ainsi, finir le récit sur un adverbe, cela laisse entendre, encore une fois, une scénographie d'absolu.

L'on ajoute que le récit de *Lullaby* s'achève lui aussi sur un adverbe : « *J'aime beaucoup la mer, moi aussi* », et *Peuple du ciel* se termine par une locution infinitive : « …*Elle commence à courir dans les rues du village ».* On pourrait voir un point commun entre les adverbes et l'infinitif. L'adverbe est une forme syntaxique absolue n'admettant aucune altération, ni féminin ni pluriel. L'infinitif, forme nominale

du verbe[117] presqu'impersonnelle, acquiert de ce fait un semblant d'absolu. Clore le texte sur un adverbe ou un infinitif, donne l'impression de vouloir dépasser les frontières du récit pour maintenir le flux de la parole dans l'après-texte.

La volonté de l'auteur d'enjamber les seuils du texte est traduite également par l'isotopie du mouvement. En effet, la clôture du récit leclézien est caractérisée par l'apparition, à la fin du texte, des verbes de mouvements. Ils viennent assurer un tempo rapide du mouvement narratif final tout en signalant la fuite des personnages. Les exemples sont en effet nombreux : *La grande vie*, *L'échappé*, *La roue d'eau, La montagne du dieu vivant, Peuple du ciel,* etc.

En effet, sur le plan thématique, la dernière phrase de la *Roue d'eau* est typique de l'écriture Le Clézienne : « *Ensuite il s'éloigne, il marche vite sur le chemin, vers les maisons où les vivants attendent*.[118] » Le mouvement, qu'il soit une retraite ou une simple quête résolue, semble être un leitmotiv chez Le Clézio. Nous avons en effet des indications sur le milieu du mouvement « *le chemin* », sur le rythme « *vite* » et sur la destination « *vers les maisons où les vivants attendent*. » La structure de la phrase finale semble vouloir épouser le rythme de la marche du personnage : le premier verbe esquisse un mouvement qui se met en branle, la prise de la vitesse donne l'impression d'une résolution justifiée par la certitude de la destination et de l'objectif.

Il en va de même pour la séquence finale du *Peuple du ciel :*

> « *Puis elle s'élance, elle commence à courir dans les rues du village abandonné, dans l'ombre et la lumière, sous le ciel, sans pousser un seul cri* »[119].

L'emploi du présent : « *S'élance, commence* » domine dans le fragment clausulaire ; il s'agit d'une syntaxe limpide reposant sur trois propositions, dont deux abritent des indépendantes juxtaposées. La phrase finale est particulièrement claire au rythme martelé par les appositions : « *dans l'ombre, sous le ciel*, ». La juxtaposition par une virgule se teinte d'une valeur à la fois additive et adversative, qui vient signaler la fuite du personnage.

---

[117] . Martin Riegel, *Grammaire méthodique du français, op, cit.,* p. 590.
[118] . J.M.G. Le Clézio, *La Roue d'eau, op, cit.,* p. 164.
[119]. J.M.G. Le Clézio, *Peuple du ciel, op, cit.,* p. 243.

La clôture du récit offre ainsi une homogénéité syntaxico-sémantique qui traduit l'enthousiasme de la petite fille, arrivant, enfin, à dépasser son handicap. Elle est heureuse de voir et d'embrasser le monde où domine des éléments cosmiques : « *ombre, lumière, ciel*. » Le présent de la narration dessine une trame événementielle extrêmement rapide : « *s'élance, commence à courir* ».

Outre ses valeurs aspectuelles insistant sur la succession rapide des événements, le présent dramatise plus vivement l'acte du personnage et suscite chez le lecteur une attitude prospective. Il finit par avoir la certitude que la question de Petite croix : « *Qu'est-ce-que le bleu* ?» ne restera pas sans réponse, mais la jeune fille poursuivra, à la fin, sa quête pour d'autres découvertes. Mieux encore, le rythme final du récit est nettement remarquable dans *La montagne du dieu vivant* :

> « *Quand il arriva à la ferme, Jon posa la bicyclette contre le mur, et il entra sans faire de bruit, pour ne pas réveiller son père et sa mère qui dormaient encore* »[120].

L'emploi exclusif du passé simple : « *arriva, posa, entra* » souligne le retour imminent et hâtif de Jon à la maison parentale. La succession des faits se trouve assouplie par une juxtaposition dynamique au moyen d'une série de verbes de mouvements qui viennent boucler la trame narrative. Toutefois, cette scénographie du mouvement rapide est contrebalancée par l'imparfait : « *dormaient* ». Cet imparfait joue le rôle d'un « fond de décor » : fondamentalement sécant, simple présent dans le passé. Il exprime une caractérisation durable, surtout qu'il est associé à l'adverbe « *encore* », qui ne dénote pas une limite temporelle spécifique, d'où le decrescendo de la phrase de clôture.

La scénographie globale de la clôture qui doit, ordinairement, mettre fin au récit se trouve allongée, débordant le cadre narratif. L'idée de mouvement, dans plusieurs récits de Le Clézio, sert à boucler la destinée des personnages et dispense la fiction de se prolonger. Cependant, ce mouvement précipité ne signale pas la fin événementielle, il annonce plutôt le moment final du récit. Le mouvement de fuite se donne à lire comme un prolongement dans le temps diégétique. Il conjure le silence des mots par l'intrusion d'une fin ouvrante qui s'étend sur un au-delà des limites textuelles. La scénographie de

[120]. J.M.G. Le Clézio, *La montagne du dieu vivant, op, cit.,* p. 146.

la fin arrive brusquement, comme une rupture du flux narratif et événementiel au moment où on ne s'y attendait pas encore. Autrement dit, la fin est plus typographique qu'événementielle, c'est-à-dire, elle est marquée par un simple signe de ponctuation qu'est le point. Elle ne correspond qu'à un arrêt du flux de la narration, alors que l'action semble pouvoir se poursuivre dans un cadre qui excède l'espace confiné du texte.

Le caractère dynamique de la fin est parfois renforcé par une structure en « boucle », qui implique la convergence de la situation initiale et la situation finale, les deux bouts du texte se croisent et forment un cercle. La boucle est un mouvement circulaire qui donne l'impression de la linéarité tout en suivant une logique immuable qui le ramène à sa source d'origine. Certains récits de Le Clézio manifestent une certaine convergence entre la fin et le début.

Le préambule narratif de *Mondo* baigne dans l'incertitude, la fin est identique : « *Personne n'aurait pu dire d'où venait Mondo.* » (*M*, 11) Personne ne sait où il a disparu : « *Les années, les mois et les jours passaient, maintenant sans Mondo, car c'était un temps à la fois très long et trop court, et beaucoup de gens, ici, dans notre ville, attendaient quelqu'un sans oser le dire.* » (*M*, 77) D'où la jonction entre la situation initiale et la situation finale.

La nouvelle *Celui qui n'avait jamais vu la mer* forme également une sorte de boucle ; elle se termine au même endroit qu'elle avait commencé, avec les mêmes personnages et les mêmes interrogations sur ce qu'est devenu Daniel :

> « *Ils s'étaient tellement agités en tous sens pour retrouver la trace de Daniel Sindbad, les professeurs, les surveillants, les policiers, ils avaient posé tant de questions, et voilà qu'un jour, à partir d'une certaine date, ils ont fait comme si Daniel n'avait jamais existé.* »

Le roman *Désert* est également enchâssé dans un chiasme qui lui sert de cadre : il s'ouvre sur la phrase : « *Ils sont apparus, comme dans un rêve…* » Et finit sur : « *Comme dans un rêve, ils disparaissaient.* » La clôture n'est en définitive que le reflet inversé de la phrase seuil renvoyée par un miroir ; reflet inversé en apparence mais qui reste finalement le même. Au dire de Corinne François, *Désert* est:

> « *... une œuvre close, en ce sens que l'on retrouve les mêmes éléments au début et à la fin du livre : (ils sont apparus, comme dans un rêve, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient. p.7) trouve en effet son écho dans l'explicit : (Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient, p, 439*)[121] »

Citons également un autre cadre du roman : la différence structurelle entre le premier mot : « *Ils sont apparus* » et le dernier : « *Ils disparaissaient* ». Au-delà de la disjonction sémantique, l'emploi du passé composé au début du roman apparaît comme un mouvement achevé qui annonce la fin de l'action, alors que l'imparfait de la fin donne plutôt l'impression de la situation statique qui marque d'habitude le début d'un récit. L'apparition des hommes bleus n'est pas forcément un début ni leur disparition serait nécessairement une fin. Ainsi, il n'est plus du tout facile de distinguer le début de la fin, ni la réalité du reflet, et on se retrouve face à la scénographie d'une écriture androgynie. Un récit dont les marques spécifiques ont été annulées. Aucune détermination particulière ne les différencie l'un de l'autre : des passages presque asexués. Les récits avancent et finissent par revenir sur leurs propres traces, dans l'incapacité d'arriver à un terme. Incapable de s'éloigner de la source, de son origine, le récit y revient le plus souvent.

La clôture atypique des récits de Le Clézio illustre l'idée d'anxiété et marque l'aporie de la fin. Que la fin du récit soit ouverte ou qu'elle ramène au début, les deux tendances participent de la même démarche systématique fondée sur l'interpellation du destinataire à identifier le sous-entendu. Il va de soi que cette clôture est introduite dans la trame narrative au moyen des procédés clausulaires, à savoir les données sémantiques, syntaxiques et énonciatives investies dans le texte.

Certes, les procédés clausulaires sont toujours présents dans les récits lecléziens mais ils préparent rarement le texte au moment de sa fin. La clausule n'introduit pas la clôture car les récits ne s'achèvent pas, elle inscrit la dernière partie du texte dans la scénographie de la continuité infinie de la parole. Enfin, il serait difficile de retrouver dans les textes que nous avons étudiés les marques spécifiques de la clôture à laquelle on pouvait s'attendre. La stratégie de clôture se définit précisément par l'au-delà d'une

[121] . Corinne FRANÇOIS, *J.M.G. Le Clézio, Désert*, Éd. Bréal, 2000, p. 41.

fin univoque et l'ouverture d'un espace textuel dédié à l'interprétation plurielle. Une telle clôture implique une scénographie déroutante car elle transgresse les scénographies des récits traditionnels[122].

Cette stratégie d'inachèvement semble être une constante dans l'esthétique de Le Clézio. *Le procès verbal* : finit par une pirouette qui nous indique en même temps que le livre est achevé et qu'il ne l'est pas :

> « *En attendant le pire, l'histoire est terminée. Mais attendez. Vous verrez…Ce serait vraiment singulier si, un de ces jours qui viennent, à propos d'Adam ou de quelque autre d'entre lui, il n'y avait rien à dire*. »[123]

[122] La clôture dramatique du récit traditionnel: le récit s'achève par un événement positif ou négatif (la mort du personnage, un mariage, un départ……) qui met un point final au récit. C'est ce qu'on observe, par exemple, dans *La belle et la bete* de Mme le Prince de Beaumont : « *Ses sujets le virent avec joie, et il épousa la belle qui vécut avec lui fort longtemps dans un bonheur parfait* ».[122]

-*Cendrillon* de Charles Perrault : « *Cendrillon, qui était aussi bonne que belle, fit loger ses deux sœurs au palais, et les maria dés le jour même à deux grands seigneurs* ».[122]

-*La petite fille aux allumettes* d'Andersen illustre également cette fin euphorique :« *Tout le monde ignora les belles choses qu'elle avait vues, et au milieu de quelle splendeur elle était entrée avec sa vieille grand-mère dans la nouvelle année* [122]».

-Le dénouement « heureux » ou le « happy end » constitue une sorte de règle s'appliquant à la majorité des récits traditionnels. « *Tout est bien qui finit bien.*[122] » Destinée à satisfaire le lecteur, la fin heureuse est le modèle stéréotypé du roman traditionnel, le retour à l'ordre le réconforte en lui donnant l'image du bonheur. Le bonheur sert, dans le conte, à boucler la destinée des personnages et dispense très légitimement la fiction d'une narration dilatée. Le bonheur n'a pas d'histoire comme l'indique la fin de *Michel Strogoff* : « *Michel Strogoff arriva, par la suite, à une haute situation de l'empire, mais ce n'est pas l'histoire de ses succès, c'est l'histoire de ses épreuves qui méritait d'être racontée*[122] ». Si le bonheur ne mérite pas d'histoire, qu'en est-il du malheur ?

-Certes, il suffit d'un coup d'œil rapide sur la plupart des romans de Zola pour se former une idée qui conclurait au dénouement meurtrier du roman Zolien. La mort est un événement récurrent, un procédé sémantique clausulaire qui revient assez souvent. Par exemple dans *Le Rêve*, l'apothéose finale du mariage coïncide avec la mort de l'héroïne : « *Tout n'est que rêve. Et, au sommet du bonheur, Angélique avait disparu, dans le petit souffle d'un baiser*. »

-Catherine meurt d'épuisement (*Germinal*), l'exécution (*La fortune des Rougon*), le suicide de Claude (*L'œuvre*), le meurtre (*La bête humaine*), la maladie fatale *(Nana*), et l'on pourrait prolonger cette funeste énumération. Le roman met en scène le comble du malheur quand il s'approche de sa fin, la tonalité sombre du roman Zolien rompt certes avec le stéréotype du récit traditionnel. Plusieurs romans de Zola constituent un corpus homogène du dénouement malheureux. Or la présence de la mort en fin de récit ne caractérise pas uniquement le roman naturaliste, elle affecte également certains romans de Flaubert, à savoir *Madame Bovary, Un cœur simple, La légende de saint julien l'hospitalier.*

[123]. J.M.G. Le Clézio, *Le procès verbal,* Gallimard, 1963.

Terra amata s'achève par une interpellation du lecteur : « *Mais j'ai assez parlé. À vous de jouer maintenant*. »[124]

Dans le *Chercheur d'or,* Le Clézio clôt son récit par des interrogations laissant le champ ouvert au lecteur afin d'inventer d'autres suites à l'histoire.

> « *(...) Ouma est avec moi de nouveau, je sens la chaleur de son corps, son souffle, j'entends battre son cœur. Jusqu'où irons-nous ? Algalega, Adabra, Juan de Nova ? Les îles sont innombrables. Peut-être que nous traversons l'interdit, et nous irons jusqu'à Saint Brandon, là où le capitaine Bradmer et son timonier ont trouvé leur refuge* ? »[125]

L'année suivante, dans son journal *Voyage à Rodrigues,* l'auteur met fin à son récit au moyen des points de suspension :

> « *Le tamarinier sous lequel il s'est assis pour fumer en regardant passer les oiseaux du soir déjà bien vieux, je crois qu'il ne résistera pas au prochain cyclone….* »[126]

Quant au *Livre des fuites,* voici sa dernière phrase qui proclame de manière explicite son refus d'achèvement :

> « *Les vraies vies n'ont pas de fins, les vraies livres n'ont pas de fins. À suivre.* »[127]

Chez Le Clézio, le système des bornages textuels va à l'encontre des règles établies, où la fin devrait être le lieu du dénouement de l'énigme. Le mystère subsiste et même s'épaissit dans les clôtures narratives de Le Clézio.

Le roman réaliste ou naturaliste nous avait habitués à une histoire achevée à la dernière page et si le lecteur était tenté de la prolonger au-delà du point final, c'était abusivement contre l'auteur. Balzac, Zola avaient repris de livre en livre, certains de

[124] . J.M.G. Le Clézio, *Terra Amata,* Gallimard, 1967.
[125]. J.M.G. Le Clézio, .*Le chercheur d'or,* Gallimard, 1985.
[126] . J.M.G.Le Clézio, *Voyage à Rodrigues,* Gallimard. 1986.
[127] . J.M.G.Le Clézio, .*Le livre des fuites,* Gallimard. 1969.

leurs personnages, mais l'intrigue elle-même, qui avait fonctionné selon sa propre logique, son système causal, s'achevait avec les ultimes conséquences de son hypothèse de départ.

Or, l'esthétique romanesque de Le Clézio remet en question la notion de fin. Le texte finit-il vraiment lorsqu'il finit ? La fiction semble se rebeller contre la finitude qui caractérise l'énonciation. Il s'agit également d'une remise en question de la convention qui veut qu'un récit ait un début et une fin dont les bornes sont clairement perceptibles. D'ailleurs, son écriture semble être celle de la boucle qui a le pouvoir de finir et d'ouvrir.

Le récit se termine là où il commence, il finit sans finir, le résultat est le même. Quoique le mouvement conduise, parfois, à une fin, cette fin renvoie au début, à un autre recommencement. Dans cette perspective, Le Clézio dit lors d'un entretien :

> « *J'aime commencer un roman sans savoir où il va et me laisser conduire…Et j'ai toujours un roman en chantier lorsque j'en termine un autre.* »[128]

Ainsi, la toile narrative devient un chemin en spirale, que l'auteur comme Pénélope, se plaît à nouer et à dénouer inlassablement. Il suffit de repérer la forme chiasmatique qui encadre le roman *Désert* pour remarquer cette scénographie en en boucle. Le début est le reflet inversé de la fin. Dans ce jeu d'ombres, il serait difficile de distinguer la réalité du reflet, on se retrouve donc face à un discours androgyne. Le propre de l'écriture androgyne est cette union des contraires, ce qui nous mène à poser une question importante : est-ce-que le début est déguisé en fin, ou la fin qui est travestie en début ou bien les deux moments sont-ils aussi illusoires l'un que l'autre ?

Il est évident que cette scénographie circulaire, plutôt en spirale, est une particularité de la poétique de Le Clézio. Elle suspend la linéarité et inscrit le récit dans un temps répétitif d'où la création d'un hors-temps, où le passé rejoint le présent. Et le lecteur se sépare du texte comme il l'a commencé, avec la même indétermination du début.

[128].http://www.nicematin.com/article/cote-dazur/jean-marie-gustave-leclézio.

Les bornes du texte ne sont plus à rechercher dans l'espace du récit, mais dans l'infini pluriel de la lecture. L'auteur se plaît à prendre à contre pied certaines traditions établies du contrat tacite qui régit le rapport du lecteur à son texte. La lecture cesse alors d'être un processus de dévoilement progressif pour devenir une entreprise de déchiffrage. Dés lors, le récit suit la logique de la scénographie d'une écriture fantaisiste, car les débuts ne disent pas ce qu'ils annoncent et les fins refusent de finir. Il se dessine alors, l'empreinte de la réflexion et de l'attitude du lecteur. Les « *non dit* » donnent la parole au lecteur supposé capable de combler tout seul les vides sémantiques. L'indicible renvoie à ce procès que le lecteur ne voit pas mais qu'il connaît, le « *non dit* » se transforme en « *dit* » grâce au rôle coopératif du lecteur. Cette stratégie de coopération interprétative remet en question le sens monosémique au profit d'une polysémie du texte. Le refus d'un bornage narratif est une sorte de mise à mort de la parole unique et la neutralisation de tout discours univoque.

Pour Le Clézio, l'acte de l'écriture n'est pas un acte d'enfermement dans un espace sémantique borné et saturé, mais un geste souvent renouvelé, inépuisable, toujours en fuite: *"Les vraies vies n'ont pas de fins, les vrais livres n'ont pas de fins*." Comme dans *Les Mille et Une nuits*, ses récits se tissent dans une poétique qui n'enferme pas l'œuvre dans des lignes symétriques et des angles fermés. L'incipit s'inscrit dans une scénographie qui privilégie la continuité du langage. La clôture redonne au silence la parole intérieure et la recherche du mouvement, la possibilité continuelle d'ouverture et la réserve inépuisable des significations.

Chez lui, la fin d'un récit est souvent une fin de la narration, une syncope du discours alors que la diégèse, elle, se poursuit dans un ailleurs éloigné des horizons de la relation verbale. L'œuvre est constamment ouverte à la libre création du lecteur[129] ; elle se charge souvent de l'apport émotif et imaginatif de l'interprète. Écrire, c'est faire trembler le sens du monde, s'interroger, s'abstenir de répondre, laissant entre les mains du lecteur un éventail de possibilités. C'est un perpétuel dialogue avec l'altérité de la lecture, déjà inscrit dans les espaces de l'errance et de la quête si chers à l'auteur de *Désert.* Cette esthétique du mouvement semble répondre le mieux au nomadisme dont Le Clézio fait une exigence pour la connaissance de soi et du monde.

La mise en scène du début et de la fin paraît comme une mise à mort des bornages textuels, indiquant beaucoup plus la transcendance du discours que

[129] . Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Éd. Seuil, 1965.

l'immanence du récit. Dans cette prose du monde**,** l'écriture et la lecture sont infiniment indissociables, le voyage du verbe est en interaction perpétuelle entre l'écrivain et son lecteur. Ce lecteur est entraîné immédiatement dans la quête de la vérité qui le pousse plus loin dans le texte et l'incite à poursuivre la lecture.

Or, cette quête de l'énigme serait-elle résolue à la lecture du texte ? Le Clézio semble maintenir son jeu dans la scénographie subversive de la mise en mots et de la mise en texte. Il continue à déployer divers moyens expressifs pour étendre au maximum les possibilités de la langue. Il refuse de soumettre l'écriture à une « géométrie rigide », il veut constamment cultiver la surprise en vue de déjouer tous les stratagèmes du genre et du lecteur. L'écriture est, de ce fait, assimilée à une quête qui oublie en cours de route sa destination.

Son écriture placée sous le signe du dérèglement et de la discontinuité, mérite d'être étudiée à partir des différents procédés rupteurs auxquels, Le Clézio, recourt systématiquement.

Nous essaierons, dans le cadre de la deuxième partie, d'étudier les plus représentatifs, à savoir l'insertion de toutes sortes d'images (photographie, dessin, collage, schéma..) en passant par les distorsions typographiques comme : les parenthèses, l'italique, la virgule et les trois points de suspension. Tous ces procédés et bien d'autres sont à même de faire voler en éclats toute notion d'enchaînement et de linéarité. Il s'agit de supprimer les frontières entre les genres et de faire éclater les repères connus de la lisibilité du texte.

Cette écriture qui ne cesse de développer les écarts, ne serait-elle pas à l'image d'une scène carnavalesque où toutes les limites et les frontières sont déjouées.

Deuxième partie

La scénographie carnavalesque

Chapitre premier

Scénographie figurative : du lisible qui raconte au visible qui fait voir

1. L'iconographie: une mise en récit du visuel

L'insertion de photographies, de dessins et d'autres icônes divers représente l'un des signes les plus courants de l'œuvre leclézienne. Elle offre, d'une part, une nouvelle représentation de la réalité, d'autre part, elle relève de la complémentarité avec le texte. Ce procédé « *d'iconotextualité englobe des productions faisant appel à une poétique de l'écriture dans sa matérialité visuelle.* [130]»

Il s'agit de l'enchâssement de formes géométriques dans *Voyages à Rodrigues,* de photographies dans *L'Africain* et dans *Haï*,[131] de dessins dans *L'inconnu sur la terre*[132]*, Onitsha, Terra Amata*[133]*, La Guerre*[134]*, Mydriase*[135] ou dans *les Géants*[136] de broderie traditionnelle dans *Sirandanes*[137]*,* des idéogrammes ici et là, des lignes brisées, des spirales, etc, qui prouvent chez l'écrivain son besoin de s'exprimer par d'autres moyens que l'écriture. L'omniprésence d'éléments visuels à l'intérieur du récit leclézien crée une dynamique qui juxtapose deux modes sémiotiques sans les confondre. Elle peut aussi servir à « *établir de nouvelles habitudes de lecture, lecture qui mettra en évidence*

[130] . Alain Montaindon. *Signe, texte, image,* Césura Lyon Édition, 1990, p. 8.
[131]. *Haï,* Skira, « les sentiers de la création », Genève, 1971.
[132] . J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, Gallimard, 1978.
[133] . J.M.G. Le Clézio, *Terra Amata,* Gallimard, 1967.
[134] . J.M.G. Le Clézio, *La Guerre,* Gallimard, 1970.
[135]. J.M.G. Le Clézio, *Mydriase*, St-clemont la Rivière, 1973.
[136] . J.M.G. Le Clézio, *Les Géants,* Gallimars, 1973.
[137] . J.M.G. Le Clézio, *Sirandanes,* Seghers, 1990.

l'iconotextualité, voire la co-présence constructive du visuel et du linguistique dans un objet.[138] »

Par le biais des supports visuels, Le Clézio cherche à reproduire iconographiquement l'énoncé verbal. Cette mise en scène du visuel oriente le lecteur vers une nouvelle habitude où la vue aurait une importance capitale. L'aspect visuel du texte a pour objectif de créer un rapport nouveau à l'espace textuel, une autre forme d'appréhender l'écrit. À cet égard, Reinard Krüger ajoute que :

> « *Les habitudes de la lecture, les automatismes du décodage de l'écrit garantissent dans la plupart des cas une perception auditive du texte écrit. Pour mettre en cause ces automatismes il faudrait mettre en scène la visualité du texte par un marquage irréductible qui consisterait dans une différence nette avec la mise en page habituelle. Ainsi la mise en scène du texte en tant qu'entité visuelle oriente vers une lecture dans laquelle la vue aurait une fonction initiale, afin de remettre dans l'ordre chronologique les stations subséquentes de la perception du texte et de mettre en évidence la réalité de la perception du texte elle-même*.[139] »

En effet, dans *Voyages à Rodrigues*, Le Clézio accompagne son récit de formes géométriques. Ces diverses figures donnent une impression d'abstraction généralisée de l'île et communiquent au récit le statut d'une quête largement intellectualisée. Ce sont des images qui s'apparentent à un hommage au regard du grand-père car le romancier tente de voir avec les yeux et les pensées de l'ancêtre. Les indices de l'*iconotexte* sont souvent introduits dans la linéarité de la page manuscrite en vue de forcer le texte à devenir image. En témoignent les figures insérées ci-dessous :

[138] Alain Montaindon, *Signe, texte, image.* « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image. » Reinard Krüger, Césura Lyon Édition, 1990, p. 29.
[139] *Ibid.*, p. 16.

Figure 1, p. 23(VR)

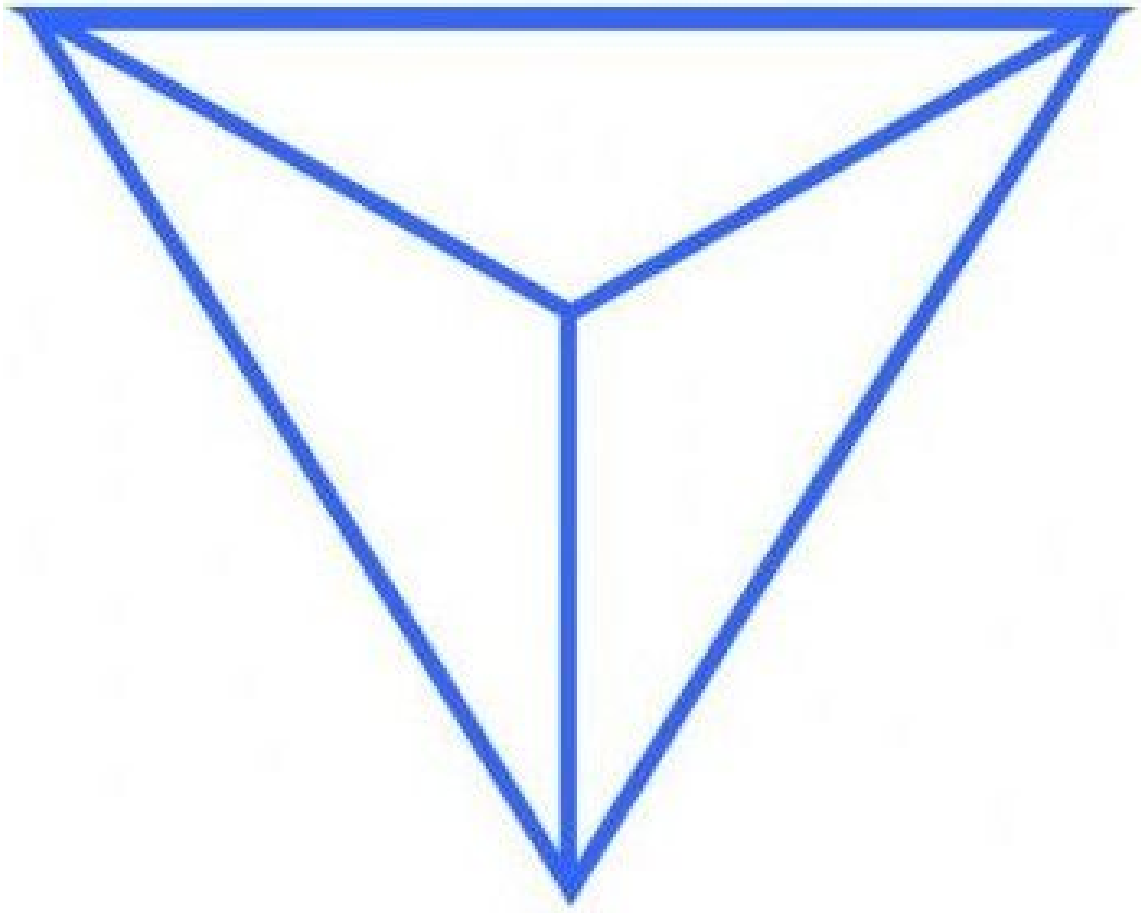


Figure 2, p. 69 (VR)

fin qui va de Sirius à la Croix du Sud. La plus belle constellation de l'univers, et je ne peux m'empêcher de rêver au regard de mon grand-père, dans le creux minuscule de son Anse aux Anglais, qui cherchait peut-être en elle, chaque nuit, à l'issue de ces journées torrides et vaines, comme l'apaisement de ses désirs insatisfaits et le courage d'aller plus loin dans la poursuite de sa chimère.

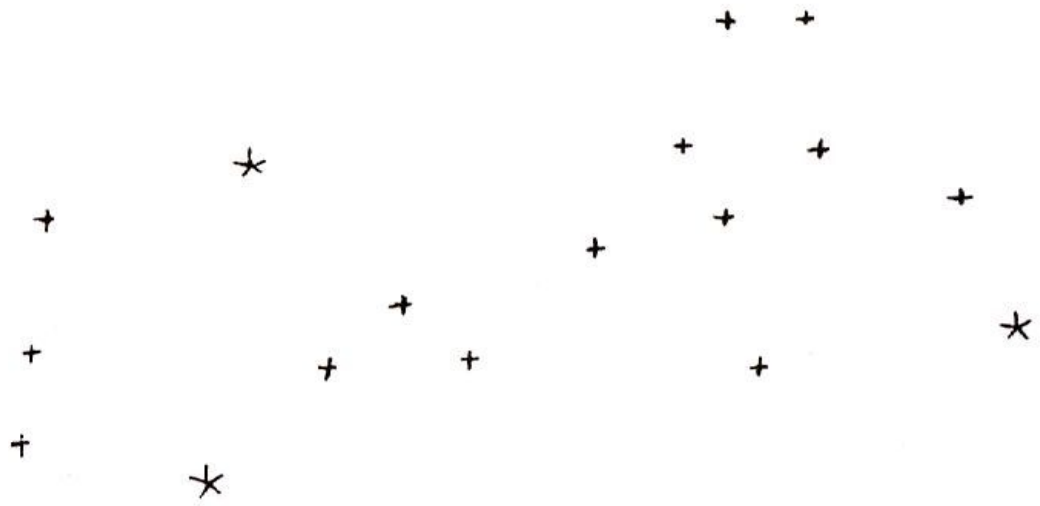
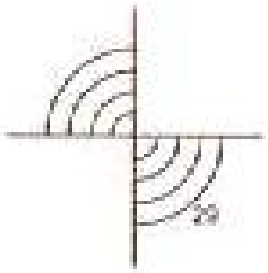


Figure 3, p. 51 (VR)

commencer, il ne resterait pas grand-chose à faire pour compléter l'exploration du triangle 33-29-31 ; s'il faut en croire certaines indications des documents, le trésor aurait été caché dans l'angle droit gauche supérieur ou l'angle inférieur, à droite, autour du point 29. Comme ceci :



Puis il note, avec cette précision qui chez lui tient aussi de l'humour : « En faisant ces explorations il faut évidemment tenir compte des indications données par la nature du sol et ne pas insister là où la constitution géologique implique une impossibilité flagrante. Néan-

Figure 4, p. 92. (V R)

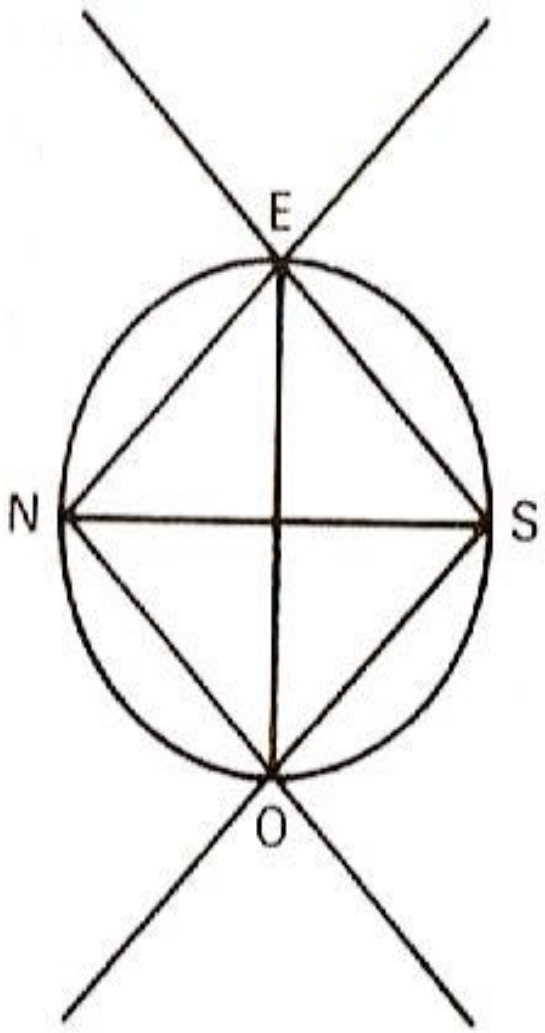


Figure 5, p, 112 (VR)

formée de deux triangles inversés dessinant un hexagone au centre duquel est écrit le nom d'Allah, comme ceci :

Les croquis et les formes géométriques proviennent des carnets de son grand-père. Le Clézio ne fait que les reproduire, il ne les invente pas. Dans ce cas, il se retrouve enlisé dans le discours habité, le discours d'un autre, celui d'une personne disparue ; du grand-père car le romancier tente de voir avec les yeux et les pensées de l'ancêtre. Il suffit de revenir sur la figure 2 p. 69 pour montrer la superposition de deux attitudes : « *La plus belle constellation de l'univers, et je ne peux m'empêcher de rêver au regard de mon grand-père*, »

Dans sa quête du " trésor ", le narrateur emprunte un chemin déjà arpenté par un autre, suivant ses traces, employant son discours dans l'obligation de le décrypter pour résoudre l'énigme. Le décrypteur du texte est plongé en plein dans une enquête policière où la voix du disparu se fait encore entendre et dirige les pas de l'enquêteur. Dans ce sens, la simple reproduction des schémas, croquis et des autres formes de transcription permet de mettre en place deux modes sémiotiques différents, d'où la possibilité d'une double lecture. Car, le lecteur « *arrive à ce qu'on pourrait appeler à juste titre une lecture simultanée, parce qu'il saisit le mot d'un coup d'œil et oublie, pour ainsi dire, la linéarité du mot au profit de la simultanéité visuelle*.[140] »

Si la page du livre typographiée suit un parcours linéaire épousant parfaitement la forme du rectangle, la page illustrée offre au regard d'autres signes visuels. L'image offre au regard une autre texture accompagnée de traits et de traces parallèles. Cet échange entre le lisible et le visible intervient lorsque des zones de tension apparaissent entre les deux sphères. Le texte par sa présentation devient image et peut, en parallèle, encore créer des images. Ainsi, l'écriture née de l'image, s'en libère tout en conservant un aspect visuel fondamental. Malgré les divergences formelles, un dialogue permanent s'instaure entre le graphique et le scriptural.

Le signe visuel qui jalonne bien souvent la page de Le Clézio évoque l'aporie de la création littéraire et transgresse la linéarité de l'écriture. Dés lors, l'écrivain passe du dire au voir, du mot à l'image, cherchant à désigner autant au regard qu'à la pensée. Dans le blanc de la page, l'écrivain scripteur abandonne les carcans de l'horizontalité afin de représenter le côté visuel du dire. En effet, l'hexagone présentant au centre le nom d'Allah (figure 5, p 112) ou le schéma géométrique limitant le territoire de l'Anse

[140] . Alain Montaindon, *Signe, texte, image.* « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image », *op, cit.,* p. 39.

(figure 4, p. 92) traduisent un complément visible au texte où l'écrit dévoile son revers silencieux. Le signe visuel permet un décodage spontané du message verbal. Dans ce sens, Serge Martin montre que :

> « *Il est plus facile de constater que dans ces « carnets du chemin » se multiplient les modalités d'insertion dans la page : fortes marges à gauche de blocs-paragraphes justifiés, justification centrée, écriture en ligne donc justifiées à gauche et, bien entendu, introduction de dessins soit comme cadres le plus souvent à fonds perdus soit explicitement limités au cadre de la page-ce qui dans les deux cas engage effectivement une appropriation de toute sa surface quant à la perception, qu'elle vise le texte ou les dessins…À cette diversité compositionnelle qui mêle dessins et typographies, on constate leur alliage plus* que leur juxtaposition pour que le lecteur ait l'impression d'un engendrement réciproque. [141]»

Par sa posture surplombante, l'icône est plus à même de signifier une réalité spatiale que le mot qui, s'inscrivant dans une structure linéaire, exprime avec plus d'aisance une réalité temporelle. À la vision de l'image qui embrasse naturellement la dimension spatiale répond le dévoilement par à-coups du texte qui en vient logiquement à évoquer l'événementiel. Quoi de plus pertinent donc que de s'adosser à la distribution complémentaire de l'image et du mot pour rendre compte du continuum espace-temps. Dans le discours verbo-iconique inhérent à *Voyage à Rodrigues*, les rôles sont ainsi répartis, qui attribuent au signe visuel la fonction de vectorisation d'un espace malléable à souhait, indéfinissable par essence et au verbe celle d'inscription des événements dans la temporalité révolue de l'ancêtre.

Le lecteur /spectateur est ainsi confronté à une mise en scène du discours, un discours qui se veut novateur, libéré du carcan du texte pur. Un discours qui déborde la linéarité traditionnelle et l'unicité des codes pour s'ouvrir au polymorphisme. Le discours se dégage de la dimension monochrome pour devenir kaléidoscope. L'énoncé scriptural, conscient de ses propres carences, se dote d'une nouvelle scénographie qui permet d'atteindre une pluralité de lecteurs et d'attitudes face à lui.

[141] Serge Martin, « Les carnets du chemin : un album du commencement continu de la voix et de la vie. » *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, PUR, 2010, p. 102.

2. L'iconicité : une scénographie de sur-signifiance

Comme nous l'avons montré avec Le Clézio, l'écriture n'est plus une simple mise en texte mais surtout une mise en scène du texte et intermédialité. Le discours ne se limite plus au texte brut, il se charge d'autres formes de significations visuelles qui se greffent sur lui pour le transformer en vraie scène dont l'appréhension fait fi de l'horizontalité et de la linéarité. La mise en scène est l'arrangement du jeu et de l'espace du jeu. Elle autorise aussi bien ce qu'on pourrait appeler *le surtexte.*[142] Il s'agit de toute sorte d'ajout opérée sur le texte par un personnage dans le but de sur jouer son rôle. Le personnage-locuteur peut donc jouer moins ou plus. De même que l'écrivain choisit de dépouiller son discours de tout tarabiscotage ou, à l'inverse, opter pour une scénographie carnavalesque. Les illustrations qui accompagnent souvent les textes de Le Clézio, images, photos, croquis, schémas, autant de marques que l'on choisit de qualifier de surtexte.

Le surtexte est donc constitué de tout le contenu iconique qui se greffe sur le texte comme une forme de surenchère discursive. L'illustration ne se transpose pas au texte elle le double pour le renforcer. Désormais, le discours est à deux vitesses, sans déborder du même cadre, brodant toujours sur le même thème.

En effet, *L'Inconnu sur la terre* est un autre récit coupé çà et là par de petits dessins qui participent clairement à la mise en place d'une ambiance particulière, que les mots ne suffiraient pas à eux seuls à instaurer. Au dire de Jacqueline Michel :

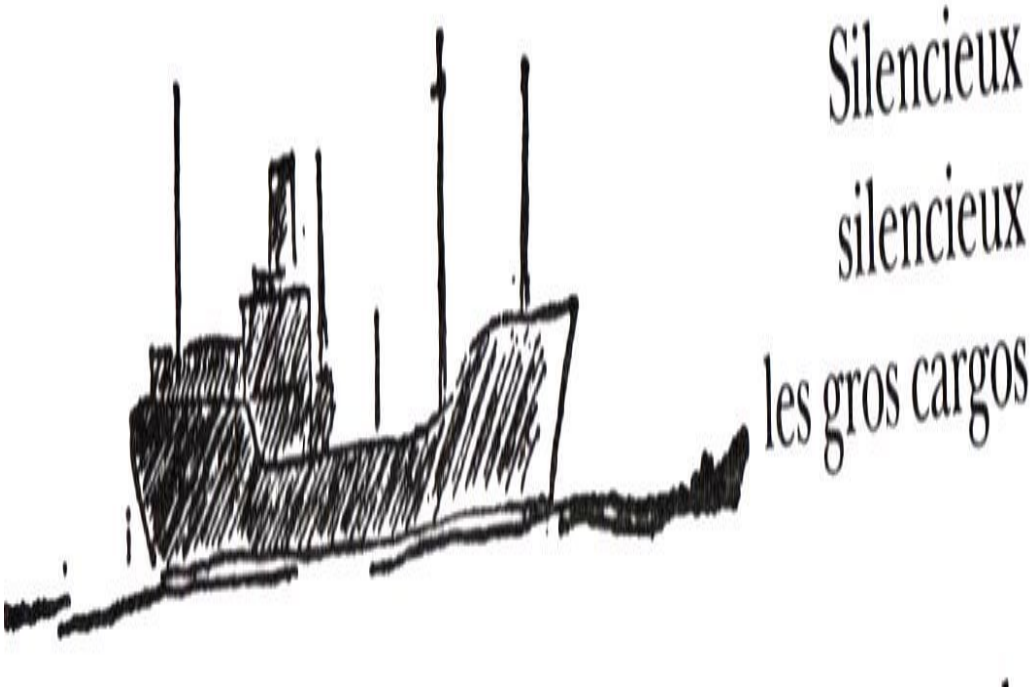
> *« Avec le récit L'inconnu sur la terre où l'iconographie prend une importance toute particulière en tant que composante du discours fictionnel, va s'affirmer la tentative de réaliser l'impérieux désir de libérer le mot, de le rendre transparent à l'espace infiniment ouvert. Ceci s'exprimera par des signes iconiques insérés dans le procès du récit et constituant des sortes de paragraphes en écriture défaite. On verra s'animer sur la page une danse de petits traits fins qui s'étoilent entre et*

[142]. Le surtexte en dramaturgie est un ajout au texte opéré par le personnage pour sur jouer son rôle (La notion est de René Kalisky).

sur des morceaux de lignes courbes, comme des notes de lumière vibrant sur une portée de rêve.[143] »

En témoignent les illustrations suivantes :

Figure 6 : (IT), p. 92



[143]. Jacqueline Michel. *Une mise en récit du silence*, « une iconographie », Librairie, José Corti 1986, p. 142.

Figure 7 : (IT) p. 93

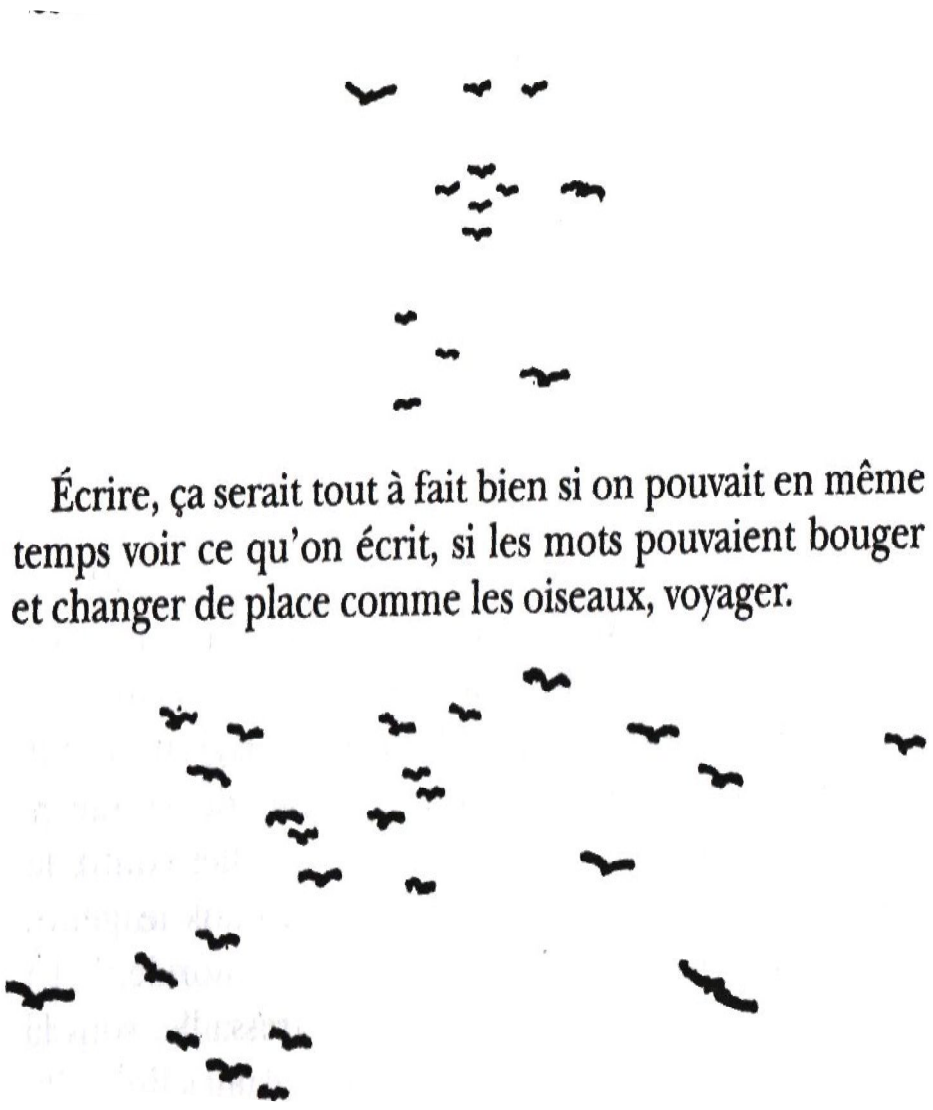


Figure 8 : (I.T), p. 98

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 ?

Figure 9 : (*I T*), p. 99

Figure 10 : (IT), p. 124

milieu des feuilles vertes, les vieux troncs d'arbre gris et noir, calcinés, les anciens maîtres de la terre sans eau.

Leur temps est autre. Il n'angoisse pas. Il est long, sans rupture, sans heurt. Leur temps est lisse, uni et serré comme les grains de la pierre.

Figure 11 : p. 142.

Le signe de la foudre, qui danse au-dessus d'une colline.

L'endroit que frappe la foudre.

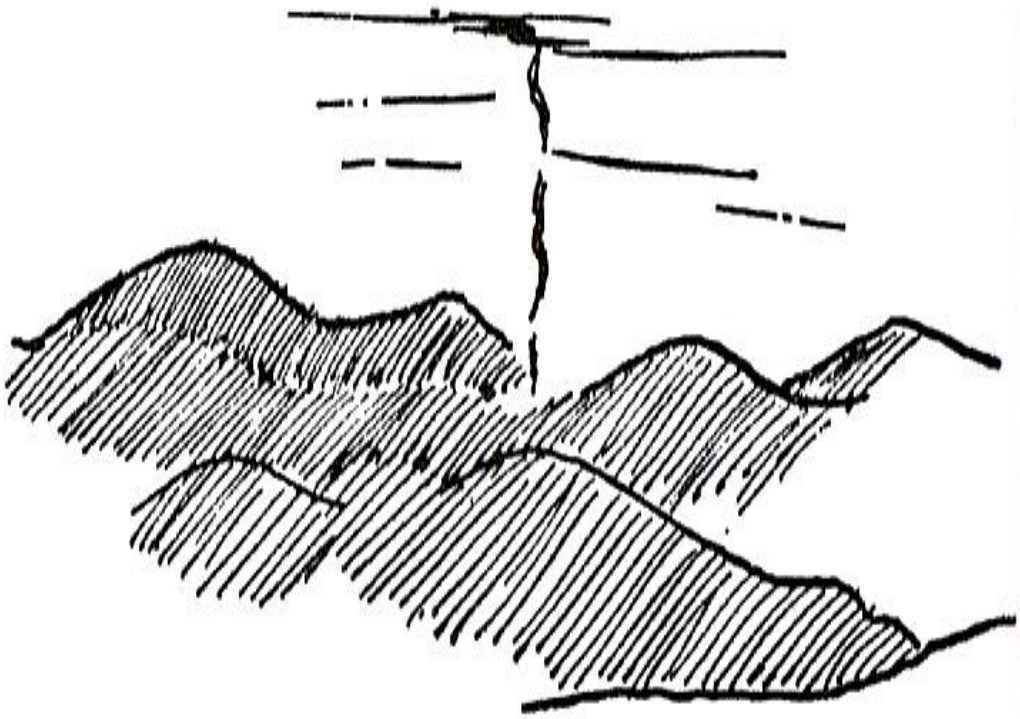
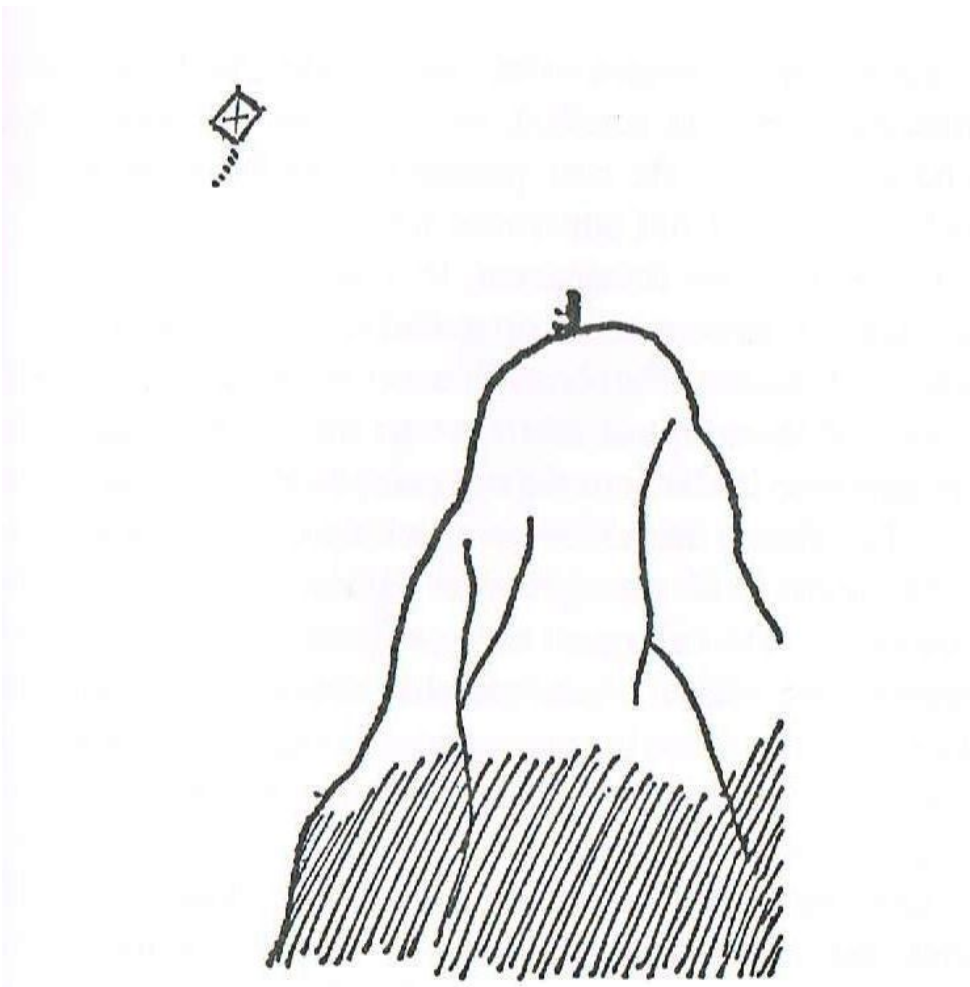


Figure 12 : (IT) p. 183

Les vagues travaillent. Elles viennent de loin, de l'autre côté de la mer Méditerranée, jusqu'ici. On ne

Figure 13 : (*I.T*), p. 235.



des vides dans le ciel, et le losange tombe, tête en bas. Le petit garçon doit tirer le fil très vite, et courir un peu sur le rocher, pour rétablir l'équilibre.

Sur un plan purement typographique, il est à remarquer que l'espace paginal est construit sur une alternance image/texte dont il ressort que le premier rôle revient précisément à l'image. Non contente de s'immiscer entre les lignes du texte, l'image pousse l'outrecuidance jusqu'à vouloir précéder le texte et partant, lui voler la place. L'image prend en charge la description de l'acte d'écrire. Quoi de plus significatif que d'observer la figure 7, p, 93 où intervient une pleine page sur laquelle on voit un dessin représentant des oiseaux volants et à l'intérieur un texte qui traduit fidèlement l'image. L'écrivain tente, de ce fait, de figurer la réalité dans son urgence et sa complexité, ce qui suppose la mise en œuvre d'un artefact doté d'une grande cohérence et d'une cohésion interne entre l'écriture et le voyage des oiseaux dans l'espace illimité.

Cette impression d'infini est rendue encore plus frappante dans la figure 8 et 9, 10. C'est le décloisonnement des illustrations dépourvues de cadre, ouvertes sur l'absolu spatial. Les dessins insérés ne tracent pas les contours d'un espace exigu. Il suffit, pour rendre cette impression d'étendue, de jouer sur la proportion du corps, celui sous-dimensionné de l'homme posé sur le rocher (figure 8, p. 98) ou du petit garçon tenant le fil de son cerf-volant (figure 13, p.235) par rapport à l'espace contenant.

Ce fonctionnement antithétique, avec le couple des espaces extrêmes, caractérise les illustrations lecléziennes. L'image traduit l'espace décloisonné et ouvert sur l'immensité (figure 9, 11). Ainsi, l'image rend compte non seulement d'une conscience de la dimension spatiale, mais son message iconique n'est pas dépourvue de portée symbolique en étroite relation avec la scénographie de l'ouverture.

Par ailleurs, ces dessins et bien d'autres ont une dimension de spatialisation du texte tout à fait originale, en ce sens qu'ils ne sont pas équitablement répartis dans le récit et entretiennent un rapport assez fort avec les mots. Le texte est fidèle à ce qui est visible, comme l'attestent les exemples précédents ; ils décrivent exactement la situation représentée par le dessin : (figure 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13) L'image inspire clairement le texte, qui en est la source première et la page blanche parle un double langage. Pour le lecteur, cette concordance entre images et mots apparaît comme une garantie de vérité. Le discours enrichit le message neutre de l'image ; d'où ce rapport de complémentarité. Par leur inscription au fil des pages, les illustrations proposent en quelque sorte au lecteur une trajectoire semblable à celle du texte en l'enrichissant et en le croisant de temps à autre. Les images viennent au secours des mots et les signes tentent de dépasser

les apories du langage verbal par le biais du silence du langage visuel. À ce propos Serge Martin ajoute que :

> « *Il est facile de constater que dans ces « carnets du chemin » se multiplient les modalités d'insertion dans la page : fortes marges à gauche de blocs paragraphes justifiés, justification centrée, écriture en ligne donc justifiée à gauche et, bien entendu, introduction de dessins soit comme cadres le plus souvent à fonds perdus soit explicitement limités au cadre de la page, ce qui dans les deux cas engage effectivement une appropriation de toute sa surface quant à la perception, qu'elle vise le texte ou les dessins….À cette diversité compositionnelle qui mêle dessins et typographie, on constate leur alliage plus que leur juxtaposition pour que le lecteur ait l'impression d'un engendrement réciproque*. [144]»

À travers *cette diversité compositionnelle* ou ce double langage employé par Le Clézio (mots / image), l'espace textuel est hissé au rang d'espace doublement signifiant : par le fond et par la forme. La page parle désormais un double langage, s'il est permis d'avoir un peu d'audace pour inventer un mot, je parlerais volontiers de sur-signifiance ou d'hypersignifiance qui rejoignent la notion de surtexte. Le pictural et le scriptural jouent une même partition dans laquelle les instruments émettent des sons différents alors que la musique est unique. Il s'agit-il d'une orchestration, voire d'une théâtralisation de l'espace paginal. Étant donné que la mise en scène est un art qui se greffe sur un autre pour le mettre en valeur. C'est une seconde voix créative qui module une création déjà existante.

Mieux encore, dans *L'Africain,* roman jumeau d'*Onitscha*, Le Clézio insère quinze photographies et une carte manuscrite du territoire évoqué dans le récit. En voici quelques exemples :

[144]. Serge. M. *Le Clézio passeur des arts et des cultures.* « Les carnets du chemin un album du commencement continu de la voix et de la vie », *op, cit.,* pp. 105-106.

Photo 1 : (Af), p. 25

Il s'agit d'un paysage constitué de deux palmiers se détachant sur un fond de ciel et de collines

Photo 2 : (*Af*), p. 42

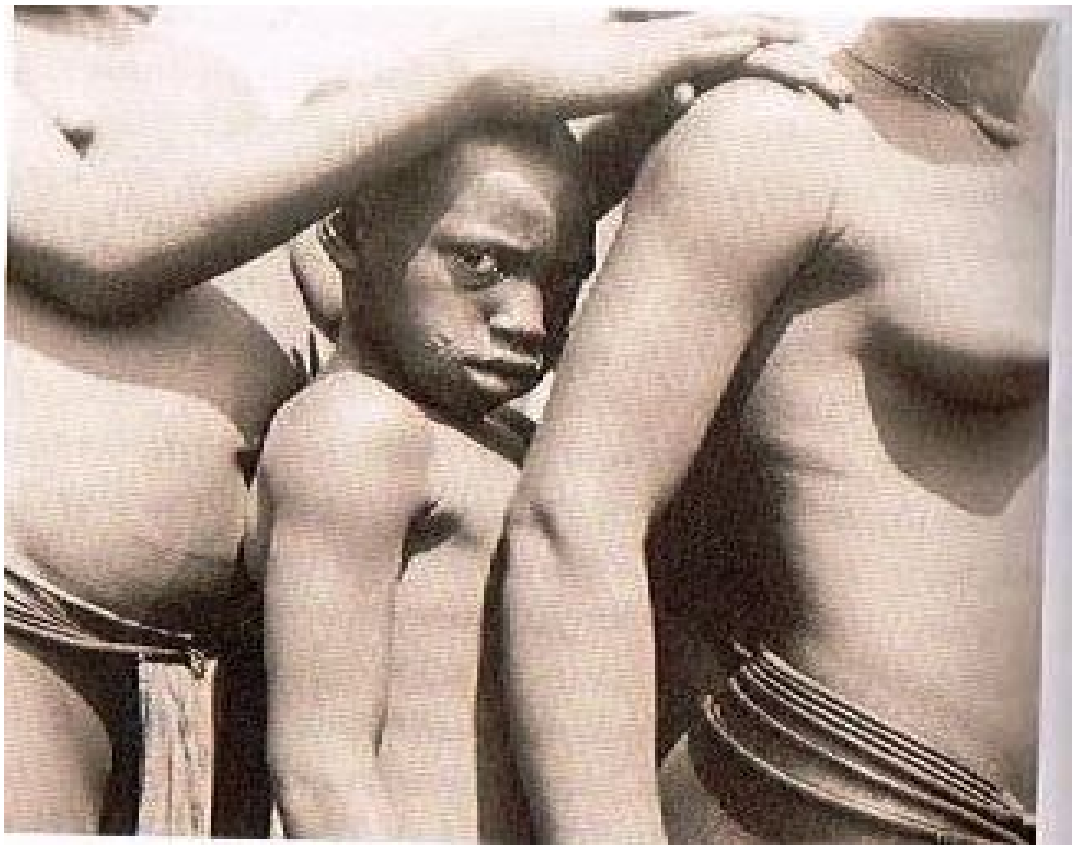
Photographie d'une grande case ayant un toit en chaume

Photo 3 : (*Af*), p. 88

Cette photo présente un homme qui traverse la rivière sur un pont de singe.

Photo 4 : (Af), p.

C'est le portrait d'un enfant, ayant un regard sévère, encadré par deux corps nus de femmes dont on ne voit pas le visage



Selon Gérard de Cortanze, « *ces clichés sont presque le journal intime d'un homme qui n'a jamais pu vraiment parler à ses enfants*.[145]». Les photos collectionnées par le père expriment mieux que les mots son enthousiasme devant le monde de l'Afrique. Outre qu'elles introduisent une présentation indirecte et posthume du père, ces photos dégagent un effet de spontanéité, elles sont certes prises sur le vif car elles révèlent à la fois l'affection du père et le rapport de Le Clézio à ce père et à ce continent. Ainsi, la photo se veut acte de capture d'un réel fantasmé.

Par le choix d'une sélection d'images, deux subjectivités se superposent et se communiquent : celle du père cité et de l'auteur citant. En se référant à l'expérience du père, l'auteur s'identifie à la voix qu'il cite, de là nait une concordance entre ces deux voix. Les photos prises par le père et insérées dans le discours de l'auteur prouvent la volonté de ce dernier de rendre visuellement manifeste le mystère du passé et de la terre qu'il explore. Elles ne constituent pas seulement une manière de dialogue avec le texte mais un supplément de sens.

Pour plus de crédibilité, le discours muet des images vient se greffer sur le discours sonore du texte. Ce procédé n'est pas étrange à Le Clézio qui met souvent en relation directe image et texte, soit que l'image apparaisse comme une illustration certifiant la véracité du récit, soit que ce dernier en soit un commentaire, voire un décryptage. Il met en scène des mots et des images qui se répondent et se correspondent. La photo met en place une ambiance particulière, que les mots sont incapables d'instaurer : c'est le cas de la photo n° 1, p. 24 :

> *« Il y a dans cette photo unique quelque chose de froid, presque austère, qui évoque l'empire, mélange de camp militaire, de pelouse anglaise et de puissance naturelle que je n'ai retrouvé, longtemps après, que dans la zone du canal de Panama.[146] »*

[145] . Gérard de Cortanze, *Magazine littéraire* 430, Avril 2004. « J. M. G. Le Clézio : ''Mon père l'Africain'' » p. 68-70.
[146] . J.M.G. Le Clézio, *L'Africain, op, cit.,* p. 24.

On ne peut donc s'empêcher de conclure que la scénographie de la fiction se greffe sur celle de l'image, par la mise en relation de deux modes de communication. Le texte fictionnel semble se présenter comme un support documentaire. En effet, avec l'illustration par la photo dans l'œuvre leclézienne, une recherche d'authenticité est perceptible dans le discours mis en exergue par le surtexte. Car, contrairement au théâtre où le personnage pour surjouer son rôle a recours à des moyens homo-discursifs, dans le cas du texte leclézien, le caractère hétéro-discursif du surtexte est matérialisé par la diversité des formes employées dans ce but.

Le Clézio se plait à jouer avec des techniques variées qui mettent en évidence la potentialité de la littérature : dessins, géométrie, caviardage, page arrachée, texte fendu, collage icônes, photographie, etc. Les relations qu'entretiennent texte et illustrations approfondissent les croisements et les échanges réciproques existant entre la littérature et les autres formes artistiques. N'est-ce pas la littérature panoramique qui tente par tous les moyens d'abolir les frontières entre les différents arts, tout en réalisant leur dialogue et leur fraternité ? La puissance évocatrice de l'image, par un effet de synesthésie, donne non seulement à voir mais aussi à entendre, à respirer, à sentir, à toucher par l'effleurement du vent sur la peau. Au dire de Jeans Onimus :

> *« Les images dénotent une démarche lente, contemplatrice, attentive aux détails poétiques (….) Nul besoin ici de métaphore, le style est dru, efficace, les mouvements, les touches de lumière, les bruits sont exprimés avec une exemplaire sobriété.* [147]*»*

Les images qui fourmillent dans ses récits matérialisent et mettent en scène le réel car il est concret, donc, il ne suffit pas de nommer, il faut suggérer avec l'index qui pointe. L'énonciation prend en charge le visible pour mieux l'expliciter et vice versa. Les images deviennent les compagnons fidèles du texte : l'alter ego des mots. Par cet ensemble de signes hétérogènes, la surface de la page tend à restaurer l'unité perdue entre le visible et le lisible. L'interaction de ces deux scénographies offre à l'écrivain un moment d'évasion qui peut lui éviter la hantise de la page blanche. Le dessin couvre la

[147] Onimus. J. *Pour lire Le Clézio,* P.U.F, 1994, p. 196.

surface écrite, interrompt la linéarité sans pour autant bouleverser le sens du texte. De ce fait, le pictural et le verbal se chevauchent littéralement au point de ne pouvoir supprimer l'un sans risquer d'altérer la consistance de l'autre. Dans ce cas, il n'est plus question de parler de l'illustration graphique en terme d'ajout qu'il soit ornemental, didactique, ou encore ludique, mais plutôt en termes d'interconnexion à l'écrit en vue de produire du sens. Ne serait-ce pas là précisément la définition assignée au texte en tant que globalité signifiante et cohérente, à la différence près que dans ce cas le signe linguistique et l'icône graphique y contribuent paritairement ?

Le surtexte dans l'œuvre de Le Clézio témoigne de cette refonte du champ littéraire. La page est construite sur une alternance image/texte dont il ressort que le premier rôle semble revenir à l'image. En l'absence de cloisonnement des espaces traditionnellement dévolus à l'écriture et à l'illustration, l'image intègre une forme de linéarité et invite à une réception concomitante au texte écrit. L'interaction de la scénographie muette du scriptural et sonore du verbal est réalisée de sorte à appréhender l'image à la fois comme globalité signifiante, affranchie de toute connexion au signe linguistique et comme élément d'une supra-signification interagissant précisément avec le signe linguistique pour forger la cohérence d'ensemble correspondant à la fonction de relai chère à Roland Barthes. Pour ce dernier, il arrive, quoique rarement, que :

> *« La parole et l'image soient dans un rapport complémentaire ; les paroles sont alors des fragments d'un syntagme plus général, au même titre que les images, et l'unité du message se fait à un niveau supérieur : celui de l'histoire, de l'anecdote et de la diégèse.* [148]*»*

Dans ces conditions, il n'est point indiqué de refuser l'image vers la page de gauche et de conserver à l'espace typographique son étanchéité originelle qui fait dans la ségrégation sémiotique. Ce bouleversement dans la disposition spatiale de la page, qui n'est pas le fait d'une quelconque lubie d'éditeur, invite à une réception particulière de l'ensemble étant donné que l'illustration graphique n'est pas livrée à la distraction d'un lecteur qui, tout à sa réception du texte, pourrait à la rigueur y jeter un coup d'œil

[148]. Roland Barthes, « Rhétoriques de l'image », *In communications 4*, Paris, Seuil, 1964, p. 21.

condescendant mais exige de lui une attention au moins aussi éveillée que celle accordée à l'écrit.

Ces remarques sur la disposition renouvelée de l'espace de la page laissent entrevoir la possibilité qu'image et texte puissent entretenir un rapport encore plus étroit. Car, le lecteur, même non averti, peut fort bien s'accommoder à la fois du caractère successif de la réception du signe linguistique et de la saisie de l'icône imagée et établir ainsi sa propre sémantique.

L'*iconotexte* ou le surtexte permet à l'auteur d'introduire des liens lexicaux forts assurant à l'ensemble du texte à la fois sa continuité et son expansion. Ce qui rejoint la notion de sursignifiance que nous avons déjà évoquée. L'image participe donc activement, d'une part de la linéarité des propos et d'autre part de leur cohérence. Le tout est finalement de savoir si l'illustration est extérieure au texte comme globalité signifiante ou bien si elle y contribue à sa manière iconique. Si, au regard d'une suite de signes linguistiques, la progression s'assure au moyen de l'alternance thème/rhème, il n'en est pas autrement pour un message iconique qui délivre aussi actants et prédicats. De là nait une scénographie de correspondance réelle entre le visible et le lisible en vue de former une suite signifiante qui, loin de s'arrêter à leurs disparités formelles, raffermit leur complémentarité et leur signification.

Certes, il faut peut-être se rappeler du sens du verbe « *illustrer* » qui voulait dire expliciter, éclairer, mettre en lumière, sans spécifier aucunement que cette tâche d'illustrer devait incomber à la seule image, comme le signale le sens moderne. Certes, une image peut illustrer un texte, mais également un texte peut en faire de même avec une image, voire avec un autre texte, comme l'assure Laetitia Bianchi qui, dans la foulée s'étonne des atermoiements sémantiques de l'expression :

> « *Si « illustration » il y a, au sens étymologique du mot, pourquoi l'opération ne jouerait-elle pas dans les deux sens, l'image étant susceptible d'éclairer le texte autant que celui-ci l'éclaire elle-même ? »*[149]

[149]. Laetitia Bianchi, *Défense de l'illustration, l'image est un texte et une image,* in revue R de réel, volume I, mai-août 2001, p. 25.

La trajectoire sémantique du terme, influencée par le pouvoir depuis la fin du Moyen Age du support textuel sur le champ du savoir et par la préséance du discours sur l'image, a fini par privilégier le sens de l'image servant à éclairer le texte aux dépens de l'inverse qui, à quelques rares exceptions près, a été relégué aux oubliettes. Dés lors, en choisissant ouvertement le camp du texte à illustrer, l'expression consacre, de fait, la supériorité du lisible sur le visible, ce dernier n'étant plus qu'un appendice explicatif voué désormais à l'hégémonie littéraire. Les relations entre le texte et l'image ont, depuis tout temps, été inscrites dans un cadre hiérarchique qui a singulièrement nui à leur bon voisinage, à leur bonne entente et empêché que le visuel et le scriptural ne coopèrent que pour l'établissement d'une esthétique de la réception de l'œuvre littéraire. C'est qu'un réflexe indéracinable a toujours présidé au mode de perception de leur association : il consiste à distinguer entre le pictural et le scriptural de manière à ne tolérer aucun rapprochement fusionnel entre eux, sous prétexte de créer un genre hybride.

À cet égard, les premiers à s'être élevés contre la mixité texte/image et contre l'éventuelle illustration des œuvres écrites, sont les écrivains eux-mêmes dont la position esthétique consiste à considérer qu'un texte digne de ce nom forme une entité cohérente et harmonieuse n'ayant que faire de l'appoint graphique et cible un lecteur aux compétences exclusivement linguistiques. L'exemple le plus célèbre de cette répulsion à associer texte / image est apporté par Flaubert qui fait le sermon de ne pas soumettre de son vivant ses œuvres à l'illustration. D'ailleurs, la réalité de la production littéraire donne raison à cette position sceptique et réductrice, qui ne propose que des exemples épars et mineurs d'œuvres conditionnant leur littérarité à l'ajout du visible, hormis les fameux *Calligrammes* d'Apollinaire.

Le Clézio, qui a réfléchi au renouvellement du support à la création littéraire, trouve suffisamment de vertu au langage iconique pour qu'il n'hésite pas à l'intégrer au processus créatif dans une distribution complémentaire avec le langage des signes. C'est ainsi que Le Clézio rejoint l'esthétique surréaliste qui utilise le langage comme jeu libéré de tout contrôle :

> *« Le recours au « collage » d'éléments hétérogènes au texte, dans les Géants, La Guerre, Terra Amata (dessins, slogans publicitaires, variations graphiques, formules chimiques, listes de chiffres, pictogrammes), joue sensiblement le même rôle que le collage dans l'art surréaliste : introduire l'irrationnel, le hasard, briser la logique du récit ou infuser la réalité dans la fiction de manière à estomper les barrières qui ordinairement les séparent, « mettre en question la personnalité, le talent, la propriété* artistique, en un mot, *briser les chaînes mentales du lecteur.*[150] »

Ce rapport de complémentarité tissé entre le texte et l'image témoigne de l'originalité de Le Clézio, qui s'abandonne au dérèglement, tente de se libérer des canons du roman traditionnel et refuse d'appartenir à aucune école. Telle semble être la gageure relevée par une œuvre qui aura permis de concilier deux systèmes sémiologiques peu enclins jusque-là à mettre leurs potentialités respectives au service d'un décloisonnement des genres artistiques et d'un renouvellement de l'esthétique de réception de l'œuvre littéraire.

Par ce retour à la scénographie figurative, ne serait-il pas pertinent de rappeler les dessins du romancier français Antoine de Saint-Exupéry. La communion texte/image atteint son apogée dans son œuvre : *Le Petit Prince*[151]. Certes, dans un système faisant la part belle au linguistique au détriment du graphique, *Le Petit Prince* clame sa différence par la remise en question, au moins partielle, de l'hégémonie du caractère lu sur le signe vu et constitue à ce titre une œuvre aussi inclassable que l'a été son auteur. S'éloignant par ce biais des sentiers battus de la création littéraire, elle place dans la complémentarité picto-verbale l'essentiel de sa subversion, prélude à l'établissement d'une réflexion audacieuse sur le renouvellement du processus de la création artistique, à une époque précisément où la pensée créative constitue l'unique réponse apportée à toutes les formes du radicalisme.

Dans ce contexte revisité de la création, il se trouve que l'image fait valoir un attirail sémiotique non négligeable pouvant rejaillir sur la vitalité même de l'effort littéraire consenti. Ainsi, par son caractère immédiat, l'image sacrifie-t-elle avec

[150] . Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, P.U.R. 2006, p. 227.
[151] . Antoine de Saint-Exupéry. *Le Petit Prince*, Gallimard jeunesse, 2007.

bonheur à l'exercice de la description ; par son caractère globalisant, participe-t-elle de la vectorisation spatiale ; par sa grammaire esthétique, développe-t-elle un sens aigu du raccourci, voire du minimalisme ? Certes, le XXIème siècle est l'ère du télescopage des cultures, de la littérature-monde, des technologies modernes et de l'arrivée du numérique qui minent la distinction entre texte imprimé et texte tracé. Outre qu'il soit un dialogue entre les différentes disciplines, le procédé d'insertion de diverses illustrations est un héritage de « la pensée de l'écran » propre à l'image et se positionne ainsi au cœur des modes de l'écriture de l'inter médialité. S'agit-il d'une nouvelle époque inter médiatique d'une littérature-monde annoncée dans sa polyphonie splendide ?

En conclusion de l'analyse de ce chapitre, on peut remarquer que Le Clézio a mené de front deux domaines créatifs, un domaine d'écriture et un autre de dessin, dont les exigences techniques ne se recoupent pas forcément, et ce, dans le but de créer une scénographie où le pictural et le verbal se chevauchent littéralement au point de ne pouvoir supprimer l'un sans risquer d'altérer la consistance de l'autre. En effet, lors de ses nombreux voyages, l'écrivain cherche à reproduire sur son texte l'hétérogénéité du monde. Littérature et photographie sont pour lui :

> « *De véritables sésames, qui [...] permettent à l'individu qui s'absente à lui-même d'accéder à l'arrière-plan métaphysique de l'Univers, ou du moins d'en avoir passagèrement l'intuition*[152] »

Pour Le Clézio, le réseau communicatif d'image à texte s'interpelle et avance sur le chemin de la communion émotive. Le texte est alors l'annonce d'une nouvelle forme d'écriture qu'il met en scène par sa spatialisation qui reproduit l'image. Il propose aussi une réflexion sur l'acte de lire, conçu comme interprétation, et qui concerne l'acte de voir[153]. La mise en scène du visuel ne donne pas seulement au texte une forme figurative, mais rend le propos plus didactique et plus significatif.

[152]. Nicholas Bouvier. *L'usage du monde*. Éd. Payot et Rivages. 2001, p. 495.
[153] . Cela fait écho à la formule de Bernard Noël : « La vue n'est pas un constat, c'est une lecture. Nous lisons le visible tout en croyant regarder la réalité. » *Journal du regard*, Paris, POL, 1988, p. 23.

Deuxième chapitre

De la mise en mots à la mise en voix

1. Les parenthèses : la mise en voix de l'écrit

Parallèlement à l'insertion de l'image qui offre au texte leclézien une scénographie de surenchère, la prolifération des parenthèses facilite la saisie de son discours et assure sa fluidité. Le Clézio a constamment recours à ce signe typographique pour montrer que le récit n'est possible que dans la mesure où il procède à sa propre représentation. Les parenthèses permettent à l'écrivain de concilier le désir d'exprimer sa position et la volonté de ménager ses lecteurs. Elles s'inscrivent dans une tentative de contrôle des effets du discours et relèvent même d'une stratégie de théâtralité. Elles apparaissent comme des paroles douillettes et discrètes, un discours méta communicatif où l'énonciateur fait des remarques, donne des explications et des informations qui frisent parfois l'intimisme. Ce métadiscours qui s'apparente à une didascalie est l'une des traces de l'appropriation du théâtre et de son insertion dans la trame du récit.

Ces fragments décrochés assument une fonction essentielle dans l'acte de communication, dans la mesure où elles se présentent comme des outils interlocutifs capables d'instaurer des relations conviviales entre le locuteur et ses lecteurs. Elles possèdent, comme le souligne Tuomarla :

> « *Les études sur l'oral confirment que la parenthèse agit sur le cadre interactionnel (dimension dialogique), même si elle ne passe pas la parole à l'interlocuteur. C'est-à-dire l'ajout parenthétique, par son caractère métalinguistique ou autre, prend en compte l'interlocuteur (son trouble anticipé à accepter l'utilisation de tel ou de tel mot, son besoin*

> *d'information sur les circonstances de l'événement ou sur l'attitude du L1 sur les événements narrés*. [154]»

Le dire inséré entre parenthèse est adressé directement au lecteur, comme si l'auteur voulait parler en aparté avec son destinataire. Il cherche à lui confier nombreuses données relatives à la situation d'énonciation. C'est l'occasion pour lui de dire entre parenthèse ce qu'il aurait souhaité dire dans le récit. Mais, par souci de transparence, l'auteur greffe sur son texte un énoncé apparent afin de solliciter l'attention du lecteur et d'implorer son adhésion. Le Clézio l'utilise fréquemment dans ses essais et biographies, qui sont riches en énumérations et explications. La forte occurrence de ce signe, notamment dans *Voyages à Rodrigues,* s'explique par la présence de nombreuses annotations liées au thème du roman (voyage initiatique, recherche d'un trésor, écriture d'une quête, le récit d'une découverte). Cette même fréquence, nous la trouvons dans *L'Africain*[155] et *Le chercheur d'or*[156].

En effet, l'écriture biographique est née du besoin qu'éprouve Le Clézio de communiquer avec les autres. Il est souvent en quête de lecteurs-confidents à qui il désire livrer des informations aussi bien sur sa quête que sur celle de son grand-père. Dans *Voyage à Rodrigues* les différentes annotations et indications de plans laissées par le grand-père sont souvent entourées de parenthèses. Elles sont le lieu du décrochement typographique où l'énonciateur ajoute dans son propre écrit des précisions, des commentaires et des navigations intra-intertextuelles. Le Clézio tente, à travers l'espace parenthétique, de montrer au lecteur les traces encore visibles de son grand-père. Il décrit minutieusement son itinéraire, « *voit ce qu'il a vu* », il essaie de le retrouver en parcourant un lieu habité par le souvenir :

> « *À la recherche du deuxième signe de l'organeau (j'ai trouvé facilement le premier sur la colline de l'ouest, à la place indiquée sur le plan de mon grand-père) je vais de pierre en pierre*. » (*V.R*, 20)

[154] . Tuomarla, Ulla « la parenthèse comme point de rencontre », in *Ci-Dit*, Communications du IVè Ci-Dit, 2010 ; consultable sur http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=679.
[155] . J.M.G.Le Clézio, *L'Africain, op. cit.,*
[156]. J.M.G.Le Clézio, *Le chercheur d'or, op. cit.,*

> « […] *Et bientôt abandonna son navire et son équipage et sans doute son trésor (caché dans quelques îles), pour se rendre à Boston, aux Amériques, où il vécut quelques temps avant de retourner mourir dans la misère à Bristol*. » (*V.R*. 42)

> « *Il tient comme toujours une cigarette (de tabac anglais, son seul luxe véritable) entre le pouce et le médian, à l'horizontale, comme un crayon….* » (*V.R*, 98)

> « … *Pour en ramener les bois précieux (rares déjà à Maurice) et les barils d'huile de coprah, n'était-il pas à la fois la négation et la confirmation de l'aventure, promise par tant de paperasses et de documents douteux*. » (*V.R*, 58)

Ces fragments mis entre parenthèse assument plusieurs rôles. Ils dévoilent le désir de l'écrivain de contrôler son discours et d'assurer sa transparence ; tout comme les images qui constituent des greffes sur le texte. En même temps, elles sont la marque d'un retour du discours sur lui-même et sur le processus de son élaboration. Dans les deux cas, les haltes parenthétiques, sont le témoignage d'une conscience vigilante et le miroir qui dévoile le long et pénible voyage initiatique sur les traces du grand-père. Elles se présentent « *non seulement comme un espace de travail, mais comme un avant-texte doublé d'un métatexte*.[157] ». Elles constituent dans l'espace textuel un créateur hanté à la fois par la quête des mots, la quête de l'ancêtre et la quête du lecteur. Il s'agit d'un type de narration très particulier. Il instaure une scénographie ambivalente, à l'instar de l'effet produit sur le narrataire, recourant au niveau méta-discursif pour éclairer au fur et à mesure son propre discours. Comme si le narrateur était son premier lecteur, singulièrement vigilant. Avec des efforts d'arrêt, de reprise et de contrôle, il tente d'emporter l'adhésion confiante de son lecteur.

L'apparition de la parenthèse dans le corps du texte se lit donc, comme un mimétisme nostalgique d'une situation énonciative orale. Celui qui parle a besoin d'auditeurs attentifs. Il éprouve, ainsi, le besoin de faire preuve d'authenticité et

[157]. *L'œuvre de l'œuvre, études sur la correspondance de Flaubert,* textes réunis et présenté par Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 7.

d'exprimer son engagement d'être fidèle à ce qu'il dit ou écrit. Elle constitue en cela une activité exclusivement relationnelle, traduisant dans ses courbes, la sollicitation de l'autre. Elle réclame non seulement son attention mais sa sympathie. Elle donne, de ce fait, de l'autorité au discours de l'énonciateur et permet d'emporter l'adhésion du lecteur.

D'un point de vue linguistique, ce signe typographique consiste à insérer dans le corps de la phrase du texte une partie du discours introduisant une précision ou une digression. À titre d'illustration on peut retenir la définition suivante :

> « *La parenthèse a un double statut : figure de rhétorique et signe typographique ; ces deux domaines ne se recouvrent que partiellement car toute parenthèse rhétorique n'est pas encadrée par des parenthèses typographiques. En tant que figure qui introduit un développement accessoire dans un énoncé, la parenthèse se rapproche de la digression.*[158] »

De même, Jacques Drillon ajoute que la parenthèse est :

> *« Un message que l'auteur ajoute à son texte […]. Elle figure un décrochement opéré à la faveur d'une halte dans le déroulement sémantique et / ou syntaxique de la phrase. L'auteur éprouve un besoin passager de préciser, d'expliquer, d'ajouter une information, un commentaire ; il suspend alors sa phrase, place une parenthèse, et reprend son cours normal ; il sait que le lecteur a pris connaissance de la parenthèse (au contraire des intertitres, qu'il est avéré que le lecteur saute sans lire.*[159]»

En effet, l'auteur s'efforce d'expliciter certains termes en les remplaçant par d'autres afin d'apporter des précisions sémantiques, qui ont, en réalité, un rôle

[158] . Ch. P. et M. Dominique, *Dictionnaire d'Analyse du Discours.* Seuil, 2002, p. 421.
[159] . Jacques Drillon. *Traité de la ponctuation française*. Gallimard, 1991, p. 257.

énonciatif indéniable. Il se donne de la peine pour employer le terme exact, chaque fois qu'il préjuge que le terme est inadéquat, comme l'indiquent les extraits suivants :

> « *Et mon grand-père avec la pudeur (ou la timidité) des vrais chercheurs de trésors…* » (*V.R*, 59)

> « *Et quels hommes, eux qui, au hasard d'un combat, où les vents, la position du soleil et la chance (la fortune) valent autant que la force et que les armes…* » (*V.R*, 112)

> « [….] *Ces cahiers du chercheur d'or sont la dernière phase de cette quête (cette enquête) commencée par mon grand-père il y a plus de quatre-vingts ans.* » (*V.R*, 142)

Le Clézio revient sur son discours et reprend, dans les parenthèses, les termes de *quête*, *pudeur* et *chance*, non pas pour les récuser mais pour les rendre plus expressifs. Manifestement, l'univers que construit Le Clézio dans ses termes n'est qu'en partie l'effet d'un travail sur les mots et l'aboutissement de l'exploration de leurs virtualités sémantiques. Les parenthèses délivrent dans ce cas un savoir sur la langue et sur le monde dans des fragments apparemment séparés du reste du texte. Autrement dit, l'écrivain est conscient que la langue n'est pas toujours un moyen de communication transparent et qu'il peut exister un écart plus ou moins important dans l'interprétation de certains mots. Il cherche de ce fait, à assurer la réussite de l'échange énonciatif en conjurant, grâce aux parenthèses, les effets négatifs d'un tel écart.

En effet, sur le plan énonciatif, la digression parenthètique, aussi courte soit-elle, traduit une interruption de la chaîne énonciative. La ligne discursive subit une petite distorsion par l'ajout soudain d'un schéma plus restreint qui surprend le lecteur. Car, au cours de l'énonciation, le sujet parlant modifie son dire afin de le nuancer, l'éclairer ou l'améliorer. Dés lors, un second sens intervient traduisant une scénographie de surenchère. Il s'agit de « l'épanorthose »[160]telle qu'elle est définie par Frédéric Calas. Ces retouches correctives et ces précisions relèvent d'un point de vue soucieux de la

[160] . Figure de correction qui consiste à reprendre un terme pour le corriger, le préciser ou le développer. Frédéric Calas. *Méthode du commentaire stylistique*. Éd. Nathan/ HER, 2000, p. 236.

transparence de l'énoncé. Rappelons dans ce cas la disjonction opérée par O. Ducrot entre locuteur et énonciateur ainsi que ce qu'il entend par point de vue :

> « *J'entends par locuteur un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé. (....) J'appelle énonciateurs ces êtres qui ont censés s'exprimer à travers l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles*.[161] »

Autrement dit, tout point de vue suppose un énonciateur qui en est la source et tout énonciateur n'étant par ailleurs pas nécessairement un locuteur. Cette distinction théorique entre locuteur et énonciateur permet de rendre compte d'un second discours d'explicitation. Ainsi, la dimension prédicative véhiculée par le segment parenthétique pose la question de point de vue, qui est celle de l'énonciateur qui en est la source.

Outre le souci du détail et de la précision de l'énonciateur, les fragments insérés entre parenthèses contiennent des informations qui dépassent le cadre métalinguistique. Les données qui y sont livrées précisent le cadre temporel de l'histoire. Les différentes dates permettent au lecteur de dépister l'enchaînement chronologique. Elles donnent corps à la fiction en l'inscrivant dans un temps révolu mais crédible et identifiable. L'arrière-fond historique parle certes du voyage initiatique du grand-père mais rend le discours plus accessible, car incarné réellement dans l'histoire. L'ancrage historique facilite la fiction puisqu'il inscrit l'expérience narrée dans le réel :

> « *C'est cela, j'imagine, que cherchait mon grand-père, quand il a pris la mer pour la première fois (vers 1901 ou 1902) pour aller à Rodrigues sur la goélette Segunder, commandée par le capitaine Bradmer. »(V.R,* 55)

[161] . Ducrot. O. *Le Dire et le dit*. Paris, Minuit, 1984, pp. 193-204.

> « *Cela coïncidait d'ailleurs avec l'expansion des trois grandes compagnies marchandes, la compagnie des pays lointains pour la Hollande* ***(****fondée en 1595 à Amsterdam****) ;*** *la Compagnie des marchands trafiquants aux indes orientales pour l'Angleterre* ***(****fondée en 1600****)*** *et la Compagnie des Indes orientales pour la France* ***(****fondée par Colbert en 1664****).*** **»** (*V.R*, 44)

> « *Là-dessus, il y a son intuition géniale, que tous ces messages ne concernaient pas les Seychelles* ***(****Frégate, où M. Bernard, parent ou allié des Savy, dans un article publié par le keepsake mauricien de 1839 situait la légende du trésor des pirates de l'océan indien*.**)** **»** (*V.R*, 87)

Outre leur prédication seconde, les segments décrochés : *(vers 1901 ou 1902), (fondée en 1595 à Amsterdam****),*** ***(****fondée en 1600), (****fondée par Colbert en 1664****),*** engendrent, au moment de l'écriture ou de la lecture, des effets de durée mais aussi des effets de réel. Il s'agit d'un jeu discursif qui a pour objet de rappeler que le discours est totalement pris en charge par un énonciateur qui éprouve constamment le désir de faciliter à son lecteur le déchiffrage du texte. Comme si l'auteur était censé s'adresser à des lecteurs qui sont en face et qui partagent avec lui la situation d'énonciation. C'est-à-dire que le texte transcrit, met en place la scénographie d'un discours oral.

Dans une perspective narratologique, il s'agit de la fonction testimoniale[162] où le sujet parlant effectue d'incessants renvois internes à son propre discours. Il est donc

[162] Gérard Genette présente dans son ouvrage *Figures III* cinq fonctions du narrateur, parmi lesquelles une fonction narrative et quatre extra narratives. Nous tenons à les rappeler :

- La première, la plus essentielle, désignée comme *fonction narrative*, liée à l'histoire : « aucun narrateur ne peut s'en détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur »
- La deuxième, nommée f*onction de régie*, se trouve liée au « texte narratif » : le narrateur s'y réfère « pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref, l'organisation interne. »
- La troisième du genre, appelée *fonction de communication*, est inhérente à la « situation narrative » : elle traduit le souci du narrateur de maintenir le contact avec le narrataire, que ce dernier soit présent ou non.
- La quatrième, dénommée *fonction testimoniale*, ou *d'attestation*, renvoie à la « part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, [au] rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage. »
- La cinquième et dernière, s'appelle la *fonction idéologique*. Elle apparaît dans les « interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire [qui] peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action ». Gérard Genette, *Figures III.* Éd. Seuil, 1972, p. 261- 263.

remarquable que cette fonction est orientée vers le destinataire du texte afin de le satisfaire. Elle renvoie également au narrateur qui veut s'assurer dans le miroir de ces renvois la projection d'un reflet d'« *auteur* » efficace. De là nait, une scénographie subversive mettant en place l'illusion d'un dialogue, car, le dire inséré entre parenthèse est destiné au lecteur. Ainsi, une stratégie de coopération est mise en place entre l'auteur et son lecteur.

Influencé par l'expérience de son grand-père, le narrateur parcourt des lieux habités par les souvenirs et la trace de l'ancêtre. Il cherche à montrer à son co-énonciateur le moindre détail et décide de relater sa propre expérience à un lectorat multiple. Dés lors, l'écriture n'est donc pas un lieu de confrontation, mais plutôt un espace de partage et de dialogue entre l'auteur et son destinataire :

Par ailleurs, selon Umberto Eco, les parenthèses jouent un rôle fondamental dans un récit dans la mesure où :

> « *Le sujet, c'est l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée en surface, avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière (anticipant et flash-back), ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses.*[163] »

La profusion des parenthèses dans *Voyage à Rodrigues* représente un espace privilégié dans lequel l'acte narratif acquiert son dynamisme, car il constitue le cadre de l'expression de la subjectivité du narrateur. Comme d'autres composantes discursives ou esthétiques, la parenthèse s'inscrit dans des productions artistiques fortement engagées. On peut citer à ce propos ces différents énoncés :

> « *C'est peut-être (me pardonnera-t-il ce grand mot ?) L'harmonie du monde.* » (*V.R*, 76)

[163] . Umberto Eco, *Lector in fabula,* Paris, grasset, 1985, p. 130-131.

> « *La carte de mon grand-père* ***(****achetée peut-être à cet homme dont il tait le nom, qu'il rencontra un jour par hasard dans le train de Cure-pipe****)*** *et la carte de M. Savy étaient sans doute les copies d'un même original, aujourd'hui disparu*. » (*V.R*, 108.)

> « *Dans la tourelle ruinée de la vigie du Commandeur* ***(****peut-être une ancienne balise construite par le Corsaire****),*** *dans les étranges balcons de pierres sèches vestiges des anciens boucaniers*. » (*V.R*, 134.)

La récurrence de l'adverbe « *peut-être* » présente l'énoncé comme une supposition, d'où l'expression prudente de la perception. Ce que le locuteur ne tire pas du discours scripte, il le crée dans son imaginaire. D'où l'imbrication de deux voix distinctes dans une même séquence. Il s'agit d'une sorte de reconstitution du même discours qu'il s'approprie et dont il recolle les morceaux en ajoutant par les parenthèses certains éléments manquants. Le modalisateur *peut-être* est un support pour retrouver un pan du passé. Pour lui, tout est prétexte à la récupération de ce passé. Les objets et les choses se donnent à lire, comme des textes, comme un discours, comme un tissu de paroles. Dans cette quête des indices, le narrateur confronte sa propre voix avec une autre voix du passé. La parenthèse apparait, de ce fait, comme un signe de dialogue où le sujet parlant parle avec le discours de l'absent. La parenthèse marque un temps d'arrêt en inscrivant une sorte d'incise discursive dans le discours principal.

Ce rôle méta discursif fonctionne comme un modalisateur, outre son ambition d'expliciter une réalité étrangère, la parenthèse traduit l'opinion du narrateur soucieux de trouver une meilleure explication. Elle donne ainsi la parole au narrateur qui veut exprimer sa subjectivité. Le fragment décroché apparait comme le lieu d'un retour du sujet écrivant, qui nous semble se dédoubler, sur son propre produit. De là nait une double scène énonciative introduisant une bipartition du texte : le texte encadrant purement descriptif et le texte encadré qui est le lieu du refuge du narrateur. D'où la dualité des deux voix ; celle du sujet écrivant et du sujet maître.

> « *La création littéraire repose sur le dialogue de cultures redistribuées selon une combinatoire propre à chaque écrivain*. [164]»

Le texte se fantasme ainsi aux confins de l'écriture musicale ou de l'art pictural, le narrateur recourt à la parenthèse pour prendre la parole. Cette modalité graphique incarne à la fois l'ordre et le désordre que le lecteur doit reconstruire. Il tente donc d'agir sur le lecteur au moyen d'une orchestration discursive.

De surcroît, le foisonnement des parenthèses impose au texte un rythme ralenti, le déploiement de chaque élément inséré retarde l'apparition du prédicat ce qui alourdit la progression syntaxique de la phrase-hôte. Cette rupture de la linéarité nous mène à dire que Le Clézio est engagé dans un processus irréversible qui consiste à faire de l'écriture une quête ouverte à la recherche d'une formulation toujours nouvelle et sans cesse fuyante. Il opte pour une écriture pluridimensionnelle, qui échapperait à l'impératif de la ligne unique du texte transcrit pour rejoindre la scénographie de la mise en scène théâtrale. Ceci est également perceptible dans l'insertion des mots en italique.

2. L'italique : mise en scène de l'oral à l'intérieur de l'écrit

Attentif à la réception de son œuvre, Le Clézio agit constamment sur son énonciation en cours. Par delà les parenthèses, il greffe sur son texte des expressions surplombantes, mises en italique. Ce qui donne au texte transcrit l'aspect d'une représentation de l'oral. En effet, comme le titre l'indique, l'usage de l'italique[165] dans le texte leclézien fait penser à la scénographie du théâtre ou à la théâtralisation du récit,

[164] . BARRY, Alpha Ousmane, « Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique », in *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest* n°2 – 2007, pp. 19-39.

[165]. L'italique est le nom d'un caractère graphique oblique et incliné vers la droite. Son oblicité fait sa distinction, il participe donc du visible et il est l'un des ajouts qui apparaissent décrochés par rapport au restant du texte. L'italique s'applique aux passages en langue étrangère, aux titres d'œuvres, aux citations, aux noms uniques, etc. Mais elle sert également à marquer l'emphase.

qui se manifeste par une tendance mimétique à l'emphase[166] vocale propre à l'oral. Prenons comme exemple les occurrences en italique relevées de *L'Extase matérielle :*

> « *Cette goutte d'eau chargée de bactéries et de poussières était cette goutte. Ce platane était ce platane. Cette galaxie était cette galaxie. Il n'y avait pour ainsi dire qu'une sécurité : la perfection et l'inaliénabilité de ce qui était. En changeant, ou en restant elle-même, chaque chose était* ***fidèle.*** *» (EM,* 18*)*

> *« Dans le monde exact où nous vivons, où chaque minute nous est* ***comptée****, ce n'est pas trop dire que dire : paraître c'est être. » (EM,* 51*)*

> *« L'être est une vertu morale. Vivre en soi, ou bien en soi dans les autres, c'est vivre moralement. C'est adhérer aux principes. Etre* ***comme*** *ceci, ou* ***comme*** *cela, c'est être ceci ou cela. » (EM,* 56*)*

> *Dans son creux, dans sa caverne, l'homme participe à la tâche commune. Il croit, il aime, il souffre pareillement, il est* ***utile.*** *» (EM,* 66*)*

> *« Ce que je crains, c'est moins la mort comme événement, celle qui viendra me prendre avec un peu de souffrance, un peu de suffocation,* ***que la mort dans la vie.*** *» (EM,* 79*)*

> *« Je ne suis jamais autant ému que par les choses microscopiques. C'est en elles que je disparais le mieux. Ce*

[166]. Ce cadre d'emploi est cité dans la plupart des traités, exemple *Le Bon usage* de Grevisse montre que l'emploi des italiques peut porter : « Sur un mot sur lequel on veut **attirer l'attention** à cause de son importance pour le scripteur ou pour rendre dans l'écrit diverses particularités de l'oral. ». Maurice Grevisse, *Le bon usage*, « les signes graphiques », DUCULOT, 1993, p. 90.

> *sont elles qui me révèlent le plus exactement la vérité de la nature* ***solide.*** » (*EM*, 114)

Manifestement, ces mots détachés de la masse textuelle font penser au procédé de théâtralisation du récit. Le texte transcrit est alors artificiellement oralisé par le recours à l'italique. L'auteur attire l'attention du lecteur sur les mots : (*fidèle, compté, utile, solide, que la mort dans la vie.*) Pour lui, ces notions sont essentielles et apportent une nuance importante à son propos. Exemple : quand il dit « *ce que je crains, c'est moins la mort comme événement, celle qui viendra me prendre avec un peu de souffrance, un peu de suffocation,* ***que la mort dans la vie***.» Il veut dire qu'il n'est pas effrayé par la mort, mais plutôt par une vie non vécue. Il n'a pas peur de la mort, mais de la vie qui peut l'anéantir tout étant vivant. Cette séquence mise en italique traduit une sorte de mise en scène de l'oral à l'intérieur de l'écrit ; il s'agit d'un texte théâtral qui produit ses propres didascalies, la tonalité de sa déclamation. Ces mots donnent lieu à un spectacle sonore qui renforce le spectacle verbal. Il semble être une mise en abyme vocalique, puisqu'on se trouve face à un discours déjà signifiant sur lequel se greffe une autre forme de signification en employant les mêmes mots.

L'insertion des mots en italique ne laisse aucun doute sur leur double dimension ; ces fragments sont lus comme un discours second pris en charge par l'énonciateur. Ce phénomène de décrochage énonciatif renvoie à la présence d'une autre voix greffée sur celle du narrateur. Telle est la définition de l'italique présentée par Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau :

> *« **L'italique**, comme les guillemets, s'emploie à la fois pour l'autonymie et pour la modalisation autonymique. Mais les guillemets s'ajoutent à l'énoncé, alors que l'italique y est incorporé : c'est seulement un changement de caractères. Rien n'empêche donc de cumuler guillemets et italique. En modalisation autonymique, l'italique s'emploie de manière préférentielle pour les mots étrangers et pour insister sur certaines unités. En revanche, les guillemets conviennent mieux quand il s'agit d'une réserve de la part de l'énonciateur, qui indique par là une non-coïncidence de sa parole. Mais ce n'est qu'une tendance ; bien souvent,*

> *guillemets et italique sont employés indifféremment. Comme cela arrive quand plusieurs formes (guillemets, italique, cumul des guillemets et de l'italique) sont en concurrence, il s'installe des usages propres à un auteur singulier, une discipline, un genre ou un type de discours. Le lecteur est ainsi contraint de s'adapter au mieux à ces fluctuations*. [167]»

Incorporé dans le discours méditatif de *L'Extase matérielle* par un simple changement de caractère, l'italique est employé *pour insister sur certaines unités*. Son rôle n'est pas assimilé à des emplois autonymiques qui s'insèrent dans un contexte de citation ou de métalangage. Les termes italisés fonctionnent comme des lexèmes sémantiquement surchargés, distingués du reste du texte. Ils concrétisent une densité informative et signalent leur épaisseur significative. Les mots en italiques laissent entendre qu'ils sont plus importants que le texte et mettent en œuvre l'autorité et l'hégémonie de Le Clézio sur son récit. Dans ce cas, l'italique clairement visible dans le texte permet de créer à la fois un effet de distance et d'insistance car il marque une forte implication de l'énonciateur dans son discours. Ce qui relève de la modalité autonymique telle quelle est définie par Jacqueline- Authier Revuz :

> « *Forme de dédoublement opacifiant du dire, la modalité autonymique (désormais M A) présente, structurellement, le cumul d'une référence à la chose et d'une référence au mot par lequel est nommée la chose. L'ordinaire effacement-illusoire du signe, transparent, « consomme » dans l'accomplissement de sa fonction de médiation est, localement, suspendu : le mot, moyen de dire, résiste, s'interpose comme corps sur le trajet du dire, et s'y impose comme objet. La M A est une figure de « l'arrêt sur mot*.»[168]

En effet, ces « métamorphèmes, »[169]selon l'expression d'Yves De La Haye, permettent à l'énonciateur d'indiquer au destinataire qu'il met à distance un terme ou une expression. Il sélectionne, au moyen de ces procédés, un fragment du discours

[167] . Charaudeau P. Maingueneau. D. *Dictionnaire d'analyse du discours.* Éd. Seuil 2002, p. 291.
[168]. Jacqueline-Authier Revuz. *La modalité autonymique,* Paris, Larousse, 1995, p. 20.
[169]. Yves De La Haye. *Journalisme, mode d'emploi.* « Des manières d'écrire la réalité », 2005.

origine pour l'isoler. Il effectue de la sorte une opération de prélèvement qui traduit un phénomène de mise en relief, appelé : « *sur assertion.*[170] »

Dans ce sens, Le Clézio avertit son lecteur du fonctionnement sémantique des mots mis en italique en introduisant une deuxième voix plus autoritaire que la première, offrant de ce fait à l'écrivain l'occasion de se dédoubler dans son discours tout en étant expert et utilisateur de la langue. En témoignent les occurrences suivantes :

> « *Chaque chose, chaque être a une indication particulière. Il porte en lui son chant. Il faut être en accord avec lui jusqu'à ce confondre. Et ce ne peut être une démarche de l'intelligence individuelle, mais de l'intelligence universelle. Atteindre les autres, se précipiter en eux,* ***retourner*** *en eux ; il s'agit de mimétisme*. » (*E.M*, 130).

> « *Je l'ai vu. Je l'ai vu comme le fond d'un puits qui luit dans le noir, et sa lumière m'a conduit jusqu'à lui. Qu'importent les distances puisque je sais qu'il est là ? Mes fibres touchent ses fibres, et l'abîme est aboli. C'est peut-être cela qui va me donner la raison. C'est peut-être cela qui va me faire* ***ne plus haïr****. Je suis proche. » (E.M, 145)*

> *« Mais c'est là, nous le savons : Nous n'en sortirons pas. Nous ne serons jamais vainqueurs. Nous ne trouverons pas l'asile. Il ne nous reste qu'à apprendre, à explorer, à reconnaître lentement notre* ***domaine de la douleur.*** » (*E.M*, 163)

> *« L'homme qui attendait, là-bas, au bout du voyage, ne serait* ***jamais*** *son père. C'était un homme inconnu, qui avait écrit des lettres pour qu'on vienne le rejoindre en Afrique. » (Onitsha, 18).*

[170] . Maingueneau, D. *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 202.

Le lexème *jamais* tiré de la dernière occurrence extraite de son roman *Onitsha,* illustre un cas de polyphonie[171] car il porte en lui la double voix de l'énonciateur ; c'est le flux de la conscience rapporté par le narrateur dans lequel l'italique permet de distinguer la voix du petit enfant de celle du narrateur. Ce discours du narrateur est déjà habité par celui du personnage, mais il se libère de cette emprise par l'emploi du pronom *ON.* C'est ainsi que l'italique crée à la fois un effet de distance et d'insistance.

En effet, le mot *jamais* écrit en italique porte la double voire la triple marque de plusieurs énonciateurs. Un personnage qui se parle, un narrateur qui rapporte ce flux de la conscience doublé d'un *ON* énonciateur qui prend ses distances vis-à-vis du propos rapporté. Il y a donc trois instances qui réalisent ce *Jamais* : celui qui le pense, celui qui rapporte la pensée fidèlement et celui qui s'en détache par l'emploi de l'italique. De ce fait, les mots qui apparaissent en italique sont des mots sonores, qui résonnent. Ils ont la prétention de l'exactitude, ils sont loin d'être une digression, c'est une manière par laquelle l'auteur cherche à renforcer ses rapports avec autrui.

Par ailleurs, si Le Clézio emploie ce marquage typographique afin d'exhiber le sens des mots, il peut l'employer également pour introduire des noms propres. Exemple dans *Onitsha*, le nom du navire *Surabaya* traverse tout le roman. *Segunder* est le nom du navire évoqué dans *Voyages à Rodrigues* et *Le privateer* désigne le nom du pirate qui a laissé un trésor à Rodrigues. Il semble que sans la mise en italique de ces noms propres, ces termes risquent de demeurer incompréhensibles car ces mots s'écartent du langage courant et réfèrent à un monde ostensiblement différent. Manifestement, Le

[171]. Le concept de polyphonie tient de la métaphore musicale où il désigne un assemblage de voix multiples, indépendantes mais liées de manière à former un ensemble harmonieux. Marc Pincherle présente la définition suivante : « Polyphonie : système de composition à plusieurs voix (à partir de deux voix), où chaque partie ou voix présente un sens mélodique. Pratiquement, se dit de toute musique où domine l'écriture contrapuntique. M. Pincherle, *Le Dictionnaire des termes musicaux,* Paris : Ed. Choudens, 1973, p. 35. Le contrepoint est défini comme suit : « contrepoint : mode de composition dans lequel une partie mélodique étant donnée, une ou plusieurs autres parties évoluent simultanément autour d'elle, chacune d'elles présentant un sens mélodique satisfaisant. Ce mode d'écriture obéit à des règles plus ou moins strictes, selon les époques et les écoles.» Dans le domaine linguistique, la polyphonie évoque l'image d'un ensemble de voix orchestrées dans le langage ; à faire entendre la voix d'un ou de plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation.

Clézio cherche à donner une impression de vérité et rendre plus sage son mode d'écriture en obéissant aux conventions typographiques. Car, l'interruption continuelle du texte par l'usage récurrent de l'italique ne met pas en péril la cohérence de ce dernier ; puisque Le Clézio se présente comme un artiste scrupuleux attaché à certains principes esthétiques, comme un pédagogue s'adressant à ses disciples et comme un écrivain maître de son art.

L'usage libre et délibéré de l'italique crée une nouvelle voix différente de celle qui assure la narration, ou du moins pouvons-nous dire que cette voix narrative se dédouble parfois pour laisser percer la voix qui met en scène le discours. Elle dicte sa perception et indique son mode de déclamation et son procédé emphatique. Dès lors, les propos véritables s'enferment dans les décrochages et dans ces fragments en italique. Il s'agit donc d'une rigoureuse mise en scène de la volonté de dire.

Le texte emploie les ressources de la typographie pour rapprocher l'écrit de l'oral, transformant de ce fait la voix transcrite en voix réelle, audible dotée d'une intonation précise, d'où la pluralité des voix qui parcourent le discours narratif. C'est comme si on parvenait à isoler dans une structure musicale harmonieuse une petite phrase assonante par rapport à la composition d'ensemble, qui reflèterait ostensiblement la sonorité d'une mélodie différente. Au moyen de cet usage particulier de l'italique, on voit apparaître une modalité d'écriture qu'on pourrait appeler : l'intonation typographique. On est tenté de dire que l'auteur forge la phrase en choisissant des termes qui sonnent le mieux à l'oreille de l'auteur et du lecteur. De ce fait, le texte écrit simulait l'intonation montante de l'expression orale.

Cependant, ce hiatus typographique est la preuve d'une écriture émancipée, libre qui joue subtilement de la voix d'un narrateur dont la présence est source d'élucidation. L'italique en tant que genre de greffe, se rapportant à l'oralité du discours, occupe le devant de la scène énonciative. Ce procédé n'est pas étrange à Le Clézio, qui est le fils légitime de l'époque contemporaine. Au dire de Dominique Maingueneau :

> « *Dans un univers dominé par l'oralité, l'auteur réactualise, en fonction des circonstances particulières, quelque chose qu'il a entendu réciter par d'autres, il coud des morceaux*

> *(formules, listes, épisodes…) préexistants. Ici prime la nécessité d'établir un contact avec l'auditoire, et non de développer un texte autonome, un réseau de renvois intratextuels*[172]. »

D'ailleurs, Le Clézio n'a pas cessé d'appliquer dans son art, des stratégies graphiques qui rappellent la scénographie du discours oral et qui lui permettent de montrer la polysémie propre à tous les textes littéraires. Il s'agit de contrecarrer l'idée de l'unité sémantique et formelle de l'œuvre. C'est une forme d'insouciance à l'égard de l'organisation du récit et un affranchissement des conventions. C'est une écriture qui a parfois l'air de suivre les circonlocutions d'une pensée active ; qui fait preuve de la fantaisie du scripteur qui désobéit aux exigences de la lisibilité.

3. Mise à mort de l'ordre syntaxique : le rôle de la virgule

En nous référant à une étude sur *La segmentation interne de la phrase chez Le Clézio*[173], nous avons pu remarquer l'emploi massif de la virgule dans *L'Extase matérielle*. Le logiciel Hyperbase a pu recenser 8107 occurrences sur les trois cent pages du texte. Ce chiffre, représente un pourcentage très important ; presque 90% des signes employés. Ainsi, un nombre si abondant pourrait s'expliquer par le fait que *L'Extase matérielle* est un essai dans lequel l'auteur professe directement ses valeurs et sa philosophie de la vie, sans le truchement de la fiction. L'importance de l'utilisation de la virgule fait de celui-ci le lieu de l'expression d'une obsession qui témoigne des courtes séquences qui contribuent à donner un rythme un peu vague au texte car il est l'expression de l'inconscient.

On peut citer comme exemple le passage suivant :

> « *Boules animées, écrasées, multipliées, puis réunis en un éclair, puis à nouveau dispersées en millions de poussières,*

[172] . D. Maingueneau, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation.* « Oralité, narration, auteur », *op.cit.,* 167.
[173] .WWW. revue-texto. Net/Corpus/ Publications/Kastberg/ 4. Phrase_b.pdf

> *puis réunies encore, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies. Mouvement sans fin au beau milieu de l'immobile, où l'on perd ce que l'on trouve, et où l'on retrouve tout de suite ce que l'on a perdu*. » (*E.M* 180.181)

Ce passage est plus illustratif de la présence excédentaire de la virgule. Il s'agit d'une accumulation de mots successifs, juxtaposés et regroupés par paires antithétiques, qui s'étale sur presque dix lignes. Cette structure de maillons simultanés et indépendants fait penser à une litanie répétitive où les mots établissent des liens nouveaux fondés sur le rythme et les sonorités. Cette technique est assez fréquente chez Le Clézio, considéré comme « un artisan de contrepoints » : « *Parler, écrire, à quoi bon, si ce n'est pour faire de la musique*.[174] »

L'écrivain fait percevoir les mots dans leur matière typographique, visuelle et parfois sonore, D'ailleurs, il a toujours accordé une grande importance à la spontanéité du chant qui ne soit accompagné par aucun instrument :

> « *La pratique de la musique essentielle, liée à la voix humaine. Le chant sans accompagnement. Dans mon esprit, c'est la seule relation que je peux trouver avec ce que j'écris ou avec l'idée que je me fais de la littérature.*[175] »

Sur le plan énonciatif, cet énoncé semble échapper aux lois de son énonciation (absence du thème et du prédicat). Il est à l'image d'un disque enroué, arrêté au niveau de l'égratignure, incapable d'aller plus loin. Curieusement, le ressassement crée l'espoir, vite déçu, du surgissement d'une rupture du flux par une variante. On devient

[174] . J.M.G. Le Clézio*, L'inconnu sur la terre, op. cit.,* p. 310.
[175]. Entretien avec J.M.G. Le Clézio, le 3 Avril 2004 à Strasbourg.

donc hypnotisés par la spirale au point de lire chaque segment dans l'espoir d'y découvrir autre chose que ce qu'on suppose. En fait, l'énoncé crée une scénographie insolite : il suggère autre chose que ce qu'il dit, et il fait naître l'attente de ce qu'il ne dira pas. C'est ainsi que l'auteur se dédouble en empruntant la voix de son inconscient. L'usage remodelé de la ponctuation et les redites produisent un texte fragmentaire. Ces propos incohérents sont la preuve d'une bouffée délirante passagère. C'est le chevauchement de deux voix appartenant à un « je » unique. Le vagabondage de la pensée devient la manifestation du délire de l'énonciateur qui se libère des entraves de la conscience. Cette ponctuation présuppose une conception privilégiant la fragmentation. Elle déstabilise le lecteur en instaurant une scénographie déconcertante qui déjoue ses attentes et le frustre dans ses habitudes de lecture. Est-ce une remise en question de l'arbitraire de la signification, de la vanité de la parole ?

Avoir réuni les mots par couples antithétiques permet de faire annihiler chaque mot par son contraire. L'accumulation est une énonciation mettant en évidence les limites des mots. L'incohérence du paragraphe rend compte de l'errance de la pensée de l'écrivain qui circule dans l'amoncellement des connaissances sans pouvoir les maîtriser. Les mots sont incapables de nommer les choses. Par ce fait, la totalité se mue en tautologie. La faillite du logos mime la structure du texte qui ne fait que thématiser l'inutilité et l'absurdité. L'écriture souligne la défectuosité du langage. L'échec est manifeste sur le plan formel. Il est suggéré par une scénographie qui disperse beaucoup plus qu'elle n'élabore des connexités entre les composantes thématiques. La cohésion de l'énoncé est mise à mal. C'est la dépossession d'un dire qui s'échappe à lui-même dans l'invasion involontaire de fragments discursifs décousus. L'auteur abandonne la construction pyramidale, la construction du collier qui cimente les sutures entre les divers épisodes et choisit la juxtaposition qui traduit l'illusion de la rationalité.

Sur le plan inter phrastique, il s'agit de la mise en exergue de la ponctuation disloquée. La disjonction fige tous les syntagmes, l'absence du thème et du prédicat d'où l'effet d'un décousu. Ce fragment qui tend à disjoindre bien plus qu'à harmoniser met en évidence l'incapacité de donner un ordre logique à un monde opaque. Les répétitions des mêmes termes, le retour des mêmes situations, la fragmentation sont révélateurs de ce néant. Ce passage assez remarquable par sa scénographie déroutante trouve son écho dans une autre séquence de *L'Extase matérielle* :

> « *Les paroles ne disent rien. Aujourd'hui. Demain. Beau. Laid. Existence. Mort. Pensées. Actes. Souffrances. Plaisir. Esclave. Maître. Riche. Pauvre. Fort. Faible. Ici. Là. Beaucoup. Peu. 10, 000, 1000, 156738429, etc. Les alternances sont rompues. Tout flotte, est fixe, bouge, reste en paix. Plus moyen de parler. Plus moyen de, penser, d'agir. Plus moyen d'être*. » (*E.M*, p. 83)

Comme le fragment précédent, il s'agit de la même scénographie avec un habillage grammatical un peu différent, car l'auteur a substitué la virgule par le point. *Les paroles ne disent rien,* puis survient, en accumulation, une série de mots-phrases successives lapidaires, réduites à leur structure minimale, regroupés par paires antithétiques. Au-delà de la présentation matérielle, ces deux passages participent de l'effet de sens. Ils incarnent le vide de la pensée et « la crise de la vérité[176] » et se transposent sur le plan linguistique. Ainsi, une syntaxe rompue, avortée et symbolisée à l'écrit par l'emploi abusif, soit du point, soit de la virgule. Ces derniers manifestent un trouble mais leur emploi ne relève pas seulement d'une *mimesis* langagière. Ils manifestent le signe visible des tensions qui submergent l'inconscient de l'énonciateur. Ils sont le produit d'une pensée fulgurante qui mime la représentation spontanée des images dans la conscience du narrateur. Ils attirent l'attention du lecteur sur la rupture du discours logique et l'apparition d'un autre illogique, qui n'obéit pas à l'ordre canonique de la phrase. La scénographie de ce passage renvoie, par sa structure décousue, à une esthétique de l'incohérence. C'est la manifestation d'un discours qui cherche sa propre vacuité dans un style corollaire d'une pensée brisée, d'une présence dérobée, d'une voix présente absente :

> « *Trouver, chercher sans cesse à trouver. Trouver. […] Sans bouger, sans penser, mais aussi en bougeant, en pensant, avec les mots, sans les mots, dans la lumière ou dans la nuit, les yeux ouverts, ou bien fermés, en palpant, en tâtant, en écoutant, en glissant, en vivant simplement, tout dans son*

[176] . « La crise de la vérité. Entretien avec Roland Barthes », propos recueillis par Jean Jacques Brochier, *Le Magazine Littéraire*, n°108, Janvier 1976.

> *corps vibrant au paroxysme, et puis aussi muet et froid comme la pierre, chercher dans le cendrier vide ce qui est, ce qui attend peut-être*.» (*E.M*, 187)

Par la reprise de ce dire diffracté, Le Clézio rompt avec la scénographie usuelle de la cohérence en privilégiant une scénographie fondée sur l'invraisemblable. Il éprouve un vif désir de sortir de sa réalité, de retrouver un espace où il peut surmonter les affres du style et inventer une ponctuation originale. Symbole d'un style fragmentaire, d'une déconstruction de la phrase où le fragment échappe à toute contrainte et désobéit à l'échafaudage qui soutient l'agencement de la cohérence. Dans cette perspective, Alphonse CUGIER montre que :

> « *Le Clézio redonne aux mots leur liberté, les arrache à leur usure ; leur rend vie à partir du point d'ensevelissement où ils ont été abandonnés. Des mots qui sont (voilure et sillage). Dire les choses autrement, c'est dire autre chose. Une manière de s'éloigner pour mieux surprendre et entraîner*.[177] »

La mise à mort de l'ordre syntaxique au profit d'une juxtaposition hasardeuse a pour première conséquence d'accroître le rôle du rythme dans la constitution de l'énoncé et dans l'effet qu'il produit sur le lecteur. Dans les différents passages relevés, on sent les apparences typographiques d'une phrase, sans pour autant avoir l'autonomie syntaxique ni sémantique, et le lien qui les rattache à la phrase est de l'ordre de l'intonation plus que du sens. Les courts segments juxtaposés créent un rythme accéléré. Si la virgule permet au lecteur de faire une petite pause, elle intervient ici pour lui couper le souffle.

Ainsi, le style devient l'expression physique de l'être humain. Le rythme est la manifestation pulsionnelle du sujet dans son discours, un signe d'émotivité qui est inhérente aux structures élémentaires de l'énonciation. On dirait que quelque chose retient le sujet dans la formulation d'un dire cohérent ou la conception d'une idée. Les discordances typographiques sont traduites par la voix de l'énonciateur, balloté entre

[177]. Alphonse Cugier, « Le Clézio et le cinéma » *Le Clézio passeur des arts et des cultures,* Thierry LÉGER, Isabelle ROUSSELLE-GILET et Marina SALLES, PUR, 2010, p. 118.

une réalité atroce et les fantasmes de ses recréations. Cette voix est rapportée au premier plan par les poussées éruptives de son inconscience. D'ailleurs Le Clézio évoque cette écriture expérimentale dans son roman : *La Fièvre :*

> « *Je suis comme plongé dans une sphère étanche, je nage parmi les éléments de la pensée et de l'imagination. Ils reviennent toujours…ils sont cercle sans commencement, sans aboutissements…Ils sont ivresse de roue, indéchiffrable mouvement de la vie sans fin qui me fait connaître l'éternité*.[178] »

La ponctuation, conçue traditionnellement comme aide à la compréhension, instaure une scénographie subversive qui malmène le sens. Partant du principe que la ponctuation n'est pas un simple ornement du discours et qu'elle place le sujet écrivant au cœur même de son énoncé, Jacques Anis propose de répartir les signes de ponctuation en deux catégories. La première regroupe les signes dont le fonctionnement de base est d'ordre syntagmatique.

> « *La fonction syntagmatique se définit comme ce qui relève de la syntaxe stricte mais aussi de la syntaxe textuelle : progression thématique et organisation supra-phrastique.*[179] »

Les signes qui font partie de cette classe sont : le point, la virgule, le point virgule et les deux points. Ils segmentent le contenu scriptural, délimite les syntagmes en les séparant et en indiquant la nature de leur relation. Exemple, la virgule oppose l'adverbe d'énoncé et l'adverbe d'énonciation et indique également l'opposition entre relative déterminative et relative explicative. La seconde catégorie regroupe les signes qui ont une fonction polyphonique :

---

[178] . J.M.G.Le Clézio, *La fièvre,* Gallimard, 1965, p. 201.
[179]. Anis. Chiss et Puech. *L'écriture : théories et descriptions,* Éd. Boeck Université, 1988, p. 122.

> « *Nous entendons par là, en nous inspirant de la théorie de Ducrot, non ce qui relève du discours rapporté, mais tout ce qui relève d'un décrochage énonciatif : signalisation des discours- réels ou virtuels-cités insertion de commentaires et de compléments, mise en de segment déterminés ; ainsi que l'analyse de l'interrogation et de l'exclamation*.[180] »

Dans cette catégorie de signes, J. Anis range l'ensemble des signes qui indiquent un décrochage énonciatif, qu'il s'agisse des marques du discours cité, à savoir les guillemets, l'italique, les tirets de dialogue ; signes explicites du discours rapporté, appelés les hiérarchiseurs discursifs ou marqueurs expressifs. La ponctuation polyphonique comprenant les marqueurs expressifs et les marqueurs de décrochage énonciatif fonctionnent de manière désorientante par rapport à l'énoncé, dans la mesure où ces signes, ou bien excèdent le sens donné par l'énoncé par le biais des marqueurs expressifs, ou bien le détournent au moyen des signes indicateurs de modalité. Ces derniers affectent l'énoncé dans la mesure où ils nous obligent à ne pas prendre le dit au pied de la lettre puisqu' ils fonctionnent comme des passerelles pour d'autres sens.

La fonction syntagmatique et polyphonique de la ponctuation revendiquée par Jacques Anis nous renvoie à l'approche proposée par C. Ayer,[181] entre les signes objectifs qui structurent la phrase et les signes subjectifs qui marquent l'intention de l'écrivain, ils deviennent ainsi les signes privilégiés d'une subjectivité et partant, d'une expressivité plus prompt à toucher le lecteur. Il s'agit des signes d'énoncé et des signes d'énonciation. En fait, les différentes théories de la ponctuation s'inscrivent dans l'histoire des idées linguistiques ; elles suivent les mêmes problématiques et montrent qu'elles ont un impact certain sur la lecture et la compréhension des textes.

Nous partons du principe que la ponctuation ne doit pas être conçue comme simple « *expression du message* », mais comme élément de « *la textualisation du message* ». Elle possède une fonction de communication en prenant part aux effets de sens :

---

[180]. *Ibid.,* p. 122.

[181] C. Ayer (1878), est l'un des premiers à placer la ponctuation du côté de la modalisation du dire. Pour lui : « La ponctuation consiste à marquer par des signes convenus les divisions ou la fin des phrases (signes objectifs), et la manière actuelle dont nous considérons telle ou telle proposition (signes subjectifs). *Grammaire comparée de la langue française*, 1878, Paris, Fischbacher, (4ème édition 1900).

> « *Elle peut être considérée comme le lieu de tension entre code et parole vivante, entre norme et liberté d'usage*[182] .»

En effet, l'auteur scripteur peut introduire une entorse aux règles de la disposition linéaire de l'écriture alphabétique. Il s'agit d'une forme de hiatus typographique qui engendre une rupture narrative. Elle produit un effet de brutalité dans l'ordre des mots, ou plus exactement un effet de spontanéité, tel qu'il est définit par Isabelle Roussel-Gillet :

> « *Le Clézio écrit d'une seule traite, comme l'attestent ses brouillons quasi sans ratures, sans retouches. Dans le déséquilibre d'un mouvement, dans la certitude d'une précarité, qui lui fait choisir les bibliothèques, les tables de cuisine ou de café, Le Clézio travaille en quelque sorte in situ loin d'un objet que la société assigne à une fonction bien dévolue pour écrire : le bureau.*[183] »

La scénographie de la discordance, de la brisure, et de la suppression des transitions affectent l'énoncé qui se diffracte en digressions. On est loin ici de l'angoisse Mallarméenne devant la page blanche ou de Céline, l'inventeur d'un mode original de ponctuation. Ces entorses à la norme suivent les caprices de l'auteur qui cherche à trouver une transposition stylistique des désordres immanents de la complexité du réel. Enfin, grâce à la virgule volage l'écrivain se met en quête du sens et d'une expression parfaite. Mais, cette quête du sens ne serait-elle pas interrompue par les points de suspension ? Ces signes traduisent le silence et permettent de signifier l'ineffable de l'émotion.

[182] . Cf Defays (Jean-Marc), Rosier (Laurence) et Tilkin (Françoise), *À qui appartient la ponctuation ?* Éd, Duculot, Paris, Bruxelles, 1998, collection « champs linguistique ».
[183] . Isabelle Roussel-Gillet, J.M.G. *Le Clézio, écrivain de l'incertitude*. Ellipses, 2011, p. 83.

4. Mise en scène du silence par les points de suspension

L'écriture leclézienne se heurte souvent à cette impuissance d'expression, appelée l'aposiopèse[184], dans le sens où elle s'arrête au cœur d'un mutisme là où l'essentiel est sur le point d'être dit. L'analyse de ce procédé est fournie par Frédéric Calas :

> *« Au sein d'un même énoncé, l'aposiopèse fait intervenir un hiatus, un silence, une brisure pouvant jouer à différents niveaux de l'énoncé. Elle sépare deux moments, deux points de vue, deux manières de dire, que seuls des calculs inférentiels peuvent réaménager à défaut de pouvoir les réunir, qu'il s'agisse des manières de dire, du non-dit ou du mal dit, voire des orientations argumentatives supportées par les point de vue.[185]»*

Cette figure assez récurrente dans les textes de Le Clézio, traduit sa volonté de faire disparaître, momentanément, la parole ou l'incapacité de trouver le secours des mots. Or, le silence de ce ponctuant est équivoque, car il peut être tourné vers le lecteur, censé terminer et interpréter. Il est alors présenté sous la forme d'un non-dit révélateur, d'un lieu des multiples inférences ; s'il dit moins, c'est pour dire mieux ou autrement.

En effet, Le Clézio est souvent confronté à ce blocage, ou à la difficulté de trouver les mots qui correspondent le mieux à la réalité qu'il souhaite décrire. Il s'agit d'un moment où le dire se dérobe et ne parvient à se fixer que dans le silence. Comme dans *L'Extase matérielle* où l'énonciateur remet en question les réalités du monde. En témoigne ce fragment :

> « *Mais peut-être qu'après tout le repos de l'homme est moins d'être heureux que de savoir. Moi, je ne puis pas le dire, et pourtant, je voudrais bien….Car je sens que c'est là, caché*

[184] . L'aposiopèse : est une figure de rupture de construction qui consiste à interrompre une phrase ou un vers sans achever sa pensée. L'aposiopèse révèle une émotion, une hésitation ou une allusion.
[185] . Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon, « L'aposiopèse ou la parole du silence », *in Les Figures à l'épreuve du discours,* F. Calas, C. Fromilhague, A.-M. Garagnon, L. Susini (éd), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Linguistique », 2011, pp. 79-80-88.

> *autour de moi, ce que d'autres sauront peut-être un jour.* » (*EM*. 186)

Cet énoncé traduit un dire laissé en suspend, il incarne un paradoxe entre le vouloir et le pouvoir dire. Conscient de ses limites, l'énonciateur affiche sa réticence devant un dit voulu et désiré : « *pourtant, je le voudrais bien* ». Son incapacité de dire, crée en lui une sorte de frustration, qui sera, très vite, rattrapée par le dire des autres. Autrement dit, les mots qui lui échappent sont les mots qui appartiennent aux autres : l'indicible se rapporte aux destinataires. À ce sujet Isabelle Roussel-Gillet évoque dans son étude sur *Le Procès Verbal* que le roman :

> « *...est troué de blanc, construit et déconstruit par les schizes, dans lequel les détails d'un plafond troué de sang, d'une chemise trouée d'un rond, d'un moi-peau épongeant le soleil sont en osmose avec l'origine, en quelque sorte, du texte littéraire puisqu'il n'y a de littérature que trouée selon Michaux. Lire c'est aussi tisser en passant par les trous et dénouer les fils non cousus de « bon sentiments » mais d'une musique particulièrement reconnaissable, avec ses reprises (intratextuelles), ses jeux dans la différance (Derrida).*[186] »

De ce point de vue, les « *trous* » donnent la parole au lecteur et développent une scénographie de connivence. L'auteur fait appel à la participation active du destinataire afin d'atteindre l'au-delà des mots. En effet, dans ses dédales du silence, Le Clézio sollicite la voix du lecteur supposé capable de compléter la phrase tronquée. Il l'invite à une activité complémentaire nécessaire pour la création d'un sens. Ce silence l'appelle à prendre le relais, à faire acte de performance. Le lecteur se trouve donc amené à dire sa part du discours en quittant l'inertie et la passivité qui le caractérisent et assume ainsi sa responsabilité en faisant acte de parole. Il suffit de citer ces comparaisons suspendues pour se rendre compte de la forte implication du lecteur : « *Comme le robinet qui fuit goutte à goutte dans le lavabo taché de bleu. Comme….Comme…* » (*EM*, 184). Les comparatifs suivis des points de suspension, implorent le secours du lecteur et sollicitent sa participation.

[186] . Isabelle Roussel-Gillet, J.M.G. *Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, *op. cit.,* p. 84.

Ainsi, tout écrit lacunaire dans le texte leclézien invite le lecteur à verbaliser un mot qui comble le vide et remplit le trou textuel. L'indicible renvoie alors à cette instance que le lecteur ne voit pas mais qu'il connaît. Le *non-dit* se transforme en *dit* par le lecteur attentif, grâce aux présupposés et à l'implicite textuel. Il devient donc un mode d'accès à l'altérité, d'où la mise en place d'une scénographie coopérative.

En outre, la multiplication des points de suspension crée un effet d'empiétement sur les mots en les dissolvant. Ils installent « *le murmure infini d'une parole blanche*[187] » dont parle Jacques Derrida. Ils surgissent dans l'espace de la page, cassent l'ordre et l'unité de l'énoncé. Ils décrivent la violence faite au langage, creusent son mystère et font taire le superflu : *« je suis à toi…je suis à toi…je suis à toi* » Cette séquence se présente sous la forme d'une parole spontanée qui se déplace sur une ligne brisée entre la raison et la déraison, le sens et le non-sens. Elle se voue à l'espace, appelle une distance et s'affirme dans sa dispersion. Cette scénographie de débâcle discursive :

> *« Dénonce le pli grammatical de nos idées, dissipe les mythes qui animent nos mots, rend à nouveau bruyant et audible la part de silence que tout discours emporte avec soi lorsqu'il s'énonce.* [188]*»*

Ce *non-dit* qui traverse l'énoncé exprime la béance, évoque le manque, reflète l'absence et dit l'effacement. En effet, Le Clézio affiche clairement son impuissance de dire, *« pourtant il le voudrait bien. »* On dirait que les moyens linguistiques mis à la disposition de l'auteur sont inadéquats à énoncer une parole capable de rendre compte de ce qu'il voulait dire, car pour lui :

> *« Jamais le langage ne pourra restituer cette évidence, puisque le langage est une interprétation, une aliénation, une action. Ce qu'il nous faut deviner est caché derrière les mots et les actes, caché derrière les œuvres.* » (*EM*, 173)

[187] . Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale : un hégélianisme sans réserve », *L'Arc*, n° spécial 32, Paris, 1967, p. 42.
[188] . Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 13.

Le Clézio estime que le langage est impuissant en l'absence d'un mot expressif susceptible de dire toutes les émotions d'où la faille entre les mots et les sentiments. On dirait que le langage est voué à la parole, non à l'expression. Le mot, élément constitutif de la littérature, inhérent à la création poétique, moyen d'expression privilégié de la pensée, perd sa valeur expressive. Il devient paradoxalement un obstacle face au déploiement des sensations profondes, des instances hétérogènes de l'être. De ce fait, l'écrivain trouve dans la scénographie du silence un moyen d'expression privilégié. Car, c'est dans le silence qu'il entend mieux le monde :

> *« Les mots des hommes me gênent […] comme s'il dressait un écran devant le monde. Je voudrais retrouver le pays où personne ne parle […] où tout est silencieux dans le vent et la lumière.*[189]»

Ainsi, à la dispersion des mots s'oppose la convergence profonde d'un silence attentif. Le silence, si cher à Le Clézio, a des pouvoirs magiques, il l'enveloppe comme un rêve et s'étend bien loin de lui. Les mots qui l'entourent ne le pénètrent pas, car ils n'ont jamais pu exprimer la vraie souffrance. Ils ne savent non seulement l'exprimer, mais ils l'obscurcissent :

> *« Il y a donc une conscience qui n'est pas celle des mots. » (EM, 172)*

> *« Les mots sont de petites bêtes sombres et brillantes comme des graines, qui volent, qui marchent, qui creusent leurs terriers. Les mots quittent l'ordre du langage, ils sont devenus vivants, ils commencent leur labeur minuscule sur l'étendue déserte et silencieuse de la terre. […] Les mots n'inventent*

[189] . J.M.G.Le Clézio, *L'inconnu sur la terre, op. cit.,* p. 158.

> *plus de légendes, ils ne proclament plus de lois, ils sont libres, ils vont peupler la terre !*[190] »

Pour Le Clézio, les mots s'avèrent faibles et impuissants, en dépit de leur verbiage ostentatoire. Les mots fuient, se soustraient, s'annulent, se tournent le dos, accusant l'inaboutissement du sens. Ils mettent inlassablement en scène la faillite du discours littéraire, qu'il soit poétique ou prosaïque. Ils sont confrontés à une impasse entre le *déjà dit* et le *dire quoi.* Ils sont libres et ils vont peupler la terre dans une sorte de cacophonie discursive. C'est pourquoi, et selon Jacqueline Michel, Le Clézio est :

> « *Un être fasciné par son appartenance première et dernière au silence ; un moi vide qui s'ouvre aux possibilités infinies du réel, qui se perd dans l'extase matérielle.*[191] »

Certes, les points de latence disent moins, mais pour exprimer mieux la beauté du monde, puisque cette dernière « *a peur des gens bruyants qui gesticulent*[192]. » Le désir créateur ne serait-il pas une manière de forcer la hantise de l'unique limite ? De ce fait, l'émergence de la suspension sur la page blanche mime, en quelque sorte, la conception infinie de l'univers, dans la mesure où elle remet en question l'idée des frontières.

Le texte propose donc, une scénographie plurielle ouverte à l'interprétation, à la fuite du sens. Il s'agit de convertir le *non-dit* au *dit* et éclairer les voies obscures dans lesquelles l'auteur avait invité le lecteur à se frayer un chemin. Le sujet parlant se soustrait à la parole possible par le silence et l'interpellation du lecteur :

> *«Je n'ai, pour approcher ma vérité, que les pauvres instruments de l'intuition et du langage. Mais dans une certaine mesure, ces outils me suffisent. Leur pauvreté en certitude est richesse en hasard. Je ne dois pas parler en personne. Je dois laisser parler les autres qui sont en moi, les autres riens, les autres-objets. Si mes outils ne sont pas*

[190]. *Ibid.,* p. 50.
[191]. Jacqueline Michel, *une mise en récit du silence*, Librairie José Corti, 1986, p. 83.
[192] . Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op. cit.,* p. 181.

> *rationnels, du moins les émotions qu'ils me procurent me permettent de zigzaguer, mi-plaisir, mi-peine, dans le territoire inconnu de ma conscience. »* (*EM*, 108)

Devant la vacuité de la parole, l'énonciateur se réfugie dans le « *territoire inconnu de sa conscience* », laissant parler « les autres qui sont en lui ». Il « zigzague » dans son for intérieur au point que le discours devient contingent, incertain, offrant au lecteur plusieurs décodages. Le silence devient l'exil heureux de la métaphore errante, *voire délirante*[193], d'un mot, au début, impuissant simplement parce qu'il ne parvient pas à donner une forme à l'informe. La voix du texte prend toute son autorité où l'écriture se transforme en :

> « *Une parole qui nomme à la dérive, tel un son fluide, un objet déjà là et que le locuteur sait innommable.* [194]»

Il s'avère que le silence leclézien n'est pas sans sens, il est complice et révélateur. L'impuissance à dire conduit le dire à prendre forme et à exister. Les « trous » parsemés dans ses écrits, se cherchent au moyen d'une scénographie de connivence. Ils invitent le lecteur à une activité complémentaire pour reconstruire le sens. L'aposiopèse marque la passation de la parole au lecteur supposé capable de compléter tout seul la phrase tronquée. Le silence leclézien est loin d'étouffer sa parole, il se veut puissant et prometteur dans le sens où il s'insurge contre les limites verbales.

En définitive, nous pouvons dire que la mise en texte de Le Clézio instaure une typographie qui, d'une part, déjoue l'attente du lecteur , et de l'autre, fait appel à son intelligence, à ses connaissances et à ses affinités avec le texte. En effet, l'intrusion de la parenthèse au cœur de la phrase remplit, le plus souvent, une fonction phatique[195] dans

[193] . Nous empruntons cette terminologie à J. Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, p. 508.
[194] . Julia Kristeva, *Le Texte du roman, approche sémiotique d'une structure sémiotique transformationnelle*, The Hague, Mouton, 1970, p. 103.
[195] . Dans son ouvrage *Linguistique et poétique*, le linguiste russo-américain Roman. Jakobson donne six fonctions du langage :

- La fonction référentielle : le message est centré sur le référent, le sujet même du message. Le langage décrit le monde. C'est la fonction primordiale du langage.
- La fonction expressive : le message est centré sur l'émetteur, qui exprime ses opinions et ses sentiments.

la mesure où elle traduit le besoin d'immédiateté physique et spatio-temporelle. De même, l'emploi délibéré de l'italique se rapporte à l'oralité du discours et fait apparaître une modalité d'écriture qu'on pourrait nommer : l'intonation typographique. Car l'auteur choisit des mots qui sonnent le mieux à l'oreille du lecteur. Cette mise en scène de l'oral à l'intérieur de l'écrit est également exprimée par une mise à mort de l'ordre syntaxique, exprimée à travers l'usage massif de la virgule. Ce signe ponctue l'énoncé mais en détruisant le sens et en faisant appel à l'esthétique de l'incohérence. Il constitue l'expression d'un discours diffracté qui rompt avec la scénographie usuelle de la cohérence. Tout comme les points de suspension qui, mettent l'écriture de Le Clézio devant une impuissance d'expression où le dire se dérobe et ne parvient à se fixer que dans le mutisme. Or, les mots qui lui échappent sont les mots qui appartiennent à l'autre : le *non dit* se rapporte au destinataire.

Cependant, cette interpellation constante du lecteur est souvent doublée d'une transgression qui déjoue ses attentes. Le lecteur est, certes, invité à une activité complémentaire, nécessaire pour la création du sens, mais, il est souvent confronté à des modalités énonciatives qui bouleversent ses habitudes. Cette double scénographie produit inévitablement ses propres formes et moyens de lecture. À la scénographie subversive de la virgule, s'ajoute la scénographie coopérative de l'aposiopèse. Cette typographie singulière traduit la conviction de Le Clézio, que le langage demeure souvent incapable de jouer son vrai rôle. C'est ainsi qu'il fait appel à un discours aphoristique, méditatif présenté sous formes d'énoncés fragmentaires, plaquant le schéma classique de la continuité et de l'enchaînement. L'énoncé aphoristique montre de manière ostentatoire sa nature différente par rapport à l'énoncé narratif. Il introduit dans la chaîne discursive des foyers de sens, qui semblent fermés sur eux-mêmes. Ils constituent de véritables fragments de « savoir » affichés dans la discontinuité.

- La fonction conative : permet de centrer la portée du message sur les effets produits chez le destinataire. Tels que ; les conseils, les ordres et les défenses. Exemple : « Formez des équipes de travail », « Entrez », « Ne vous inquiétez pas trop. »
- La fonction métalinguistique : le langage sert à parler de lui-même ; le code lui-même devient objet du message.
- La fonction phatique correspond à la mise en place et le maintien de la communication avec le récepteur.
- La fonction poétique : la forme du texte devient l'essentiel du message. L'émetteur cherche à soigner l'esthétique de sa signification. Cette fonction ne se rapporte pas uniquement à la poésie, mais aussi aux proverbes, jeux de mots, slogans publicitaires, etc. R. Jakobson, *Linguistique et poétique*, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil. 1970, p. 216-217.

Troisième chapitre

Aphorisme et scénographie fragmentaire

1. L'aphorisme : une mise en scène de la discontinuité

Le discours de *L'Extase matérielle* s'appuie fondamentalement sur des vérités d'expériences personnelles. Avec ce texte, Le Clézio a abandonné le monde de la fiction pour se lancer dans l'expression de sa propre philosophie. Il fait apparaître sa vision sur le monde, la vie, les hommes, le bonheur, etc. Il dévoile ses soucis existentiels, son état d'esprit, ses observations du quotidien, ses révoltes, ses modèles littéraires et artistiques. Le ton sentencieux du texte affiche un savoir universel qui émane d'une voix auctoriale supérieure bénéficiant d'une certaine extériorité, donnant des ordres, des conseils, formulant des vérités et des préceptes pour la société. Il s'agit d'une écriture fragmentaire abolissant tous les procédés de cohésion textuelle.

La scénographie fragmentaire des énoncés sentencieux est marquée par la solennité dont elle est empreinte. Cette solennité est présente à deux niveaux : dans la tonalité et dans la forme. La gravité du ton s'inspire de la profondeur du contenu tout comme le contenu influe sur la tonalité. Entre les deux existe une forme d'interdépendance. Le recours à la sentence solennelle a pour objectif d'impressionner l'auditoire ou le récepteur afin d'emporter son adhésion. Il s'agit de l'une des formes de la théâtralisation du discours. La mise en scène est forcément un moyen empirique d'agir sur l'autre. Comme dans tout énoncé existe un co-énonciateur, au fond de tout metteur en scène sommeille un spectateur dont la réaction doit nécessairement être prise en compte.

Mouvantes et complexes, les pensées gnomiques se donnent à lire comme autonomes et discontinues, tout à la fois liées au discours de l'essayiste. La forme brève

apparait comme une réflexion échappée à l'auteur. Elle dit l'évaporation, la fuite, voire la consumation du sens et de la forme qui lui est consubstantielle. Elles semblent provenir d'un hors texte possédant les caractéristiques des énoncés proverbiaux, mais ils n'appartiennent pas à la totalité des proverbes reconnus. Ils oscillent entre doute et certitude, entre ordre et assertion, entre éthique et poétique. L'émergence de la parole aphoristique apparaît comme une stratégie discursive qui introduit tout un système de valeurs en faisant apparaître des régularités et des faits de structure constants.

Les citations parsemées dans le discours méditatif de *L'Extase matérielle* affichent une scénographie de dispersion plutôt qu'un regroupement, elles participent à un processus créatif qui refuse l'achèvement et la mise en forme. À travers elles, l'artiste exprime son pouvoir de contester le réel sans s'y dérober, et met en crise la cohérence de l'énoncé. Cette écriture semble incapable de prendre corps, de trouver son souffle, ses pulsations ; le seul tempo possible s'avère être de la fragmentation, de la discontinuité et de la représentation raréfiée. Comme l'écrit Maurice Blanchot :

> « *Le fragment est une forme réflexive, un miroir dans lequel la pensée dans sa discontinuité peut espérer se saisir du signe d'un autre ordre*. [196]»

Il s'agit d'une esthétique qui privilégie l'insularité et la dissémination, ne cherchant pas à unifier le texte en le ramenant à une intention, mais à « *le faire éclater en le déconstruisant.* [197]» L'écrivain tente de trouver une forme d'expression susceptible de transcender les limites inhérentes à l'homme et au langage pour rejoindre le monde inconditionnel. C'est ici qu'intervient la discontinuité sentencieuse qui correspond à la stratégie carnavalesque et à son aspect subversif. Cette écriture est liée à l'errance de la pensée et du sens, et semble menacée de sombrer dans le silence ou dans le non-sens, elle propose un vagabondage parmi les mots. L'écriture n'est pas une simple expérience du corps mais aussi de l'errance à l'instar de son mode de vie nomade. Elle rend compte d'une réalité « *par essence décousue, discontinue, sporadique. Cette réalité ressemble,*

[196] . Maurice Blanchot, *L'Entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, p. 229.
[197] . Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 72.

selon Jankélévitch, à un mendiant en guenilles, à un pauvre vagabond. Il ne faut pas y chercher une cohérence qui ne s'y trouve pas.[198] »

L'énoncé sentencieux de Le Clézio mime le caractère mouvant de la vie. Le mouvement, cependant, ne se dit pas en termes de versatilité, mais dans les termes d'une discontinuité essentielle à l'âme. L'aphorisme lance des vérités instantanées comme on lance « une gifle ». Chaque fragment est issu d'une nouvelle expérience qui témoigne d'une lecture du monde dans la conjonction de la diversité. Ces fragments correspondent à la recherche de ruptures, de fractures au sein de la langue elle-même. Lieu de décomposition, l'écriture « s'exerce à la vacuité ». L'énoncé aphoristique établit un lien entre le cri et le silence. Il constitue le moment où la parole oublie sa voie quand, parvenant à l'angle le plus étroit, elle annule les fondements qui la soutiennent. Il parle comme le premier et le dernier énoncé au monde, se tenant strictement dans les limites qui ne le séparent de rien, tout comme l'a bien souligné Didier Maleuvre :

> « *Sa venue est une fin sans aboutissement, chute sans préliminaire et pointe sans fondement, l'alpha et l'oméga de la parole qui arrête le silence sans l'écorcher, en le soulignant tout juste*. [199]»

L'aphorisme leclézien habite le silence qui crée la communication. Puisqu'il dit tout ce qu'il faut dire, il n'a besoin ni de démonstration, ni d'explication. L'énoncé aphoristique apporte le silence ou plutôt il assume pleinement le silence qui parle en lui. Or ce silence est chargé d'un dire qui contient le secret de la pensée gnomique. Si l'aphorisme installe autour de lui le silence, c'est qu'il tient à la force de son illocution. Il finalise le discours en disant la fin du dire par une vérité indiscutable. Cela semble se confirmer dans la dernière section de *L'Extase matérielle*, intitulée « Le silence » :

[198] . V. Jankévélitch, cité par Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 9.
[199] . Didier MALEUVRE. « Eluard, Lautréamont, Heidegger : l'aphorisme dans le silence. » *Désir d'aphorismes,* Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand. France, 1998, p. 28.

> « *…Le silence est l'aboutissement suprême du langage et de la conscience. Tout ce que l'on dit ou écrit, tout ce que l'on sait, c'est pour cela, pour cela vraiment* : *Le silence*. » (*EM*, 270)

Pour essayer de dire l'extrême, Le Clézio se livre à une quête haletante des mots capables d'introduire le silence souverain. Il tente de laisser le temps à la parole d'agir, notamment par le silence. Aller au-delà des mots, leur redonner un sens, passe nécessairement par cette interrogation sur le silence. Ce qui parle c'est le silence durable qui sépare la parole de l'être humain. L'écriture se met à penser en embrassant totalement son impossibilité de dire ce qui ne doit pas être dit. Quand la voix de l'énonciateur se tait, alors l'aphorisme commence dans cet arrêt qui apporte le silence. En tant qu'elle est discontinue, la pensée aphoristique ne cesse de se mesurer au silence. Elle est l'écho tremblant du sens que le lecteur a pour tâche de recueillir et de prolonger. L'on peut citer la formule de B. Pelegrin, qui parle d'une « *rhétorique du silence* », puisque, dans l'aphorisme, « *tout ou presque est ailleurs*.[200] » Le choix de la pensée aphoristique implique à la fois une mise en scène du sens et du silence. Savoir se taire, c'est en effet reconnaître, dans le fonctionnement cognitif, la place primordiale de l'indicible.

Ce silence va parfois plus loin que la parole et peut compter autant que les courtes phrases aphoristiques. Même si le signifiant et le signifié de ce silence sont de *degré zéro* : (l'état le plus inférieur), il n'est plus un rien puisque « *le silence est un moment du langage*[201] », et ce moment du langage ne peut jamais exister seul, il est consubstantiel aux éléments du texte, intégré entre les mots. Cette spécificité lui a donné une valeur emblématique renouvelable de sorte que son déchiffrement ne sera jamais achevé et son sens ne peut plus être épuisé. Le silence chez Le Clézio est donc un silence qui parle, il s'agit d'une voix qui perfore la profondeur de l'insensibilité et démolit encore les mécanismes des actes fréquents et réitératifs. C'est une voix qui défigure la pensée et déconcerte le lecteur en le laissant en même temps dans une situation d'anxiété et d'espoir.

[200]. B. Pelegrin, «Rhétorique du silence ; X= S+Z », *Les formes brèves*, Études Hispaniques 6, Publication de l'Université de Provence, 1984, p. 89.
[201]. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1966, p. 64.

Pour ce faire, Le Clézio n'a cessé de s'acharner contre un langage incapable d'aller jusqu'à l'autre ou jusqu'à la chose dite. Il est bien conscient que le langage n'est qu'un pauvre instrument pour approcher sa vérité. Sa lucidité devant ce hiatus qui sépare les mots et les choses, l'a poussé à soupçonner le langage d'être un outil imparfait, à dénoncer son incapacité à atteindre la densité des objets ou à rendre compte de la complexité du réel. Il rejoint de ce fait l'opinion de Nietzsche et de Bergson qui voient que le langage, système sémantique dont la validité repose sur un commun accord, n'est capable de saisir ni la diversité du monde, ni ce que les sentiments et les pensées ont de singulier et d'incommunicable. Dès lors, le langage se révèle comme une machine qui tourne à vide, il pétrifie l'éphémère et cristallise le flou. Son dynamisme et sa vigueur qui font le champ des linguistes deviennent un griffon de pénitence. L'utopie, l'abstraction et le penchant chimérique du verbe ne peuvent qu'induire en erreur et tromper le lecteur, car le contenu de chaque mot change selon le contexte épistémologique et selon la mentalité de réception du lecteur. La surabondance de l'usage des mots n'aboutit qu'à la précarité et à l'incertitude. Au lieu d'être une arme qui défend la connaissance, le verbe développe une scénographie de confusion et d'enchevêtrement qui fait apparaitre les conflagrations. De cette mort du langage naît une écriture en souffrance d'elle-même, morcelée, contradictoire en sa forme comme en son propos :

> « *Je sens au fond de moi cette musique, je voudrais tant savoir la rendre libre ! Elle hésite au bord de ma bouche, parce que je ne sais pas encore lui donner le passage.* [202]»

Le Clézio s'est souvent livré à une lutte contre le langage abstrait qui l'a déçu. Il a toujours rêvé d'une langue capable d'inventer de nouvelles formes d'écriture et de faire surgir magiquement les choses. Cette tentative désespérée rejoint celle des poètes depuis Rimbaud et Mallarmé, qui ont essayé par l'écriture, en la tordant sur elle-même, de rejoindre une réalité dont le langage commun et la civilisation du travail les écartaient. Cependant, tout en reconnaissant la pauvreté de la langue, l'écrivain déclare son attachement aux mots :

[202] . J.M.G Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, *op. cit.,* p. 210.

> « *Ces mots que j'aime ainsi : quand dépouillés de toute fantaisie, ils n'ont de signification que dans le système lexical, par rapport à d'autres mots. Souple : flexible, qui peut se plier. Contraire : rigide. […]. C'est ce langage-là, élémentaire, véridique, que je voudrais parler. C'est quand ils sont si près de la mort que les mots sont profondément dans la vie. Ils sont le commencement. C'est à cet instant que peut naître le sentiment de vraiment vivre*.» (*EM*, 42)

Quoique la communication langagière soit loin de la communication immédiate et absolue avec autrui, le langage demeure le seul moyen grâce auquel l'écrivain puisse rester en adhésion avec le monde extérieur pour vaincre les remparts de sa solitude. Il se méfie des excès et des dangers d'un langage intransitif, de l'enfermement de l'artiste dans le solipsisme ou dans les recherches hermétiques. Marina Salles écrit à ce propos :

> « *Il refuse avec force une imagination « qui s'enivre d'elle-même » et un divorce mutilant d'avec la réalité. Sa foi dans les mots, nourrie de la conviction que le langage et le réel sont faits de la même substance, repose non sur leur éventuelle capacité à construire un monde alternatif, imaginaire, mais à « interpréter », au sens musical du terme, les sensations, les émotions que procurent ce monde-ci*.[203] »

Pour lui, ce qui compte n'est pas la « réalité brute » existant *a priori* mais la « réalité pure ». Et son écriture lui permet de posséder la réalité en rendant l'insaisissable saisissable et d'inscrire dans l'éternité le présent fugitif du caractère unique de son expérience personnelle. À travers l'écriture seule, l'écrivain est capable de faire surgir la réalité, embrassant toutes les dimensions de son existence, qui résistera aux usures infligées par le cours du temps. L'écriture n'est-elle pas avant tout la mise en scène de la liberté absolue où l'écrivain peut déjouer la surveillance rigoureuse des normes auxquelles il fait semblant de se conformer ?

[203] . Marina Salles, *Le Clézio Notre contemporain*, *op. cit.,* p. 231.

2. Aphorisme et enjeux stylistiques

La scénographie fragmentaire offre aux énoncés aphoristiques de Le Clézio des structures sémantico-stylistiques remarquables. Elle est fondée sur des procédés de mise en valeur susceptibles de leur donner force et vigueur. Le caractère stéréotypé de l'énoncé gnomique suppose qu'on retient ce que lui ajoute la structure phrastique ou ce que la forme apporte au fond. Ainsi, identifions-nous le fonctionnement syntaxique et stylistique qui donne à l'aphorisme son autonomie.

En effet, sans prétendre à l'exhaustivité nous avons essayé de repérer les principaux aspects syntaxiques et stylistiques des aphorismes lecléziens.

a) Le verbe « être » au présent gnomique

L'apparition du fragment aphoristique passe par l'emploi fréquent du verbe « être » au présent gnomique qui confère à l'énoncé un caractère universel :

> « *Le silence est l'aboutissement suprême du langage et de la conscience* » (*EM*, 270)

> « *L'écrivain est un faiseur de paraboles. Son univers ne naît pas de l'illusion de la réalité, mais de la réalité de la fiction*. » (*EM*, 106)

> « *L'être est une vertu morale* » (*EM*, 56)

L'universalité du discours aphoristique est perceptible à des traits stylistiques typiques comme l'emploi du présent proverbial. Dans l'énoncé : « *L'être est une vertu morale* » (*EM*, 56)**,** la formule est volontairement frappante : lapidaire, solennelle, catégorique. Le présent gnomique lui donne en plus l'alibi d'une vérité à portée universelle. À la fois solennité et pathos se rejoignent dans cette formule définitoire de l'essence de l'être. D'ailleurs la généralisation du propos, touchant l'être humain dans son universalité, ne laisse pas de rappeler d'autres textes empreints de la même verve humaniste. Le discours leclézien est traversé d'autres textes dont il est l'écho et le prolongement. L'intérêt à l'essence humaine est un souci qui a toujours habité de nombreux philosophes et écrivains.

En outre, dans ces expressions, l'emploi du présent produit un aspect péremptoire. Ce procédé rappelle celui de la maxime permettant la mise en scène d'un savoir afin d'agir sur le lecteur. Le groupe nominal sujet ; « *silence* » est donné comme l'équivalent d'un segment attribut ; « *aboutissement suprême du langage* ». La copule « être » conjuguée au présent gnomique permet de mettre en parallèle deux entités foncièrement distinctes. Employé au présent, le verbe être permet de figer voire éterniser cette relation de similarité. Le premier groupe nominal reprend le deuxième dans un rapport d'identification. Il s'agit d'un rapprochement entre les deux ; c'est la définition du *silence* telle qu'elle est présentée par Le Clézio. En formulant de tels énoncés, le locuteur développe un discours éthique qui affleure partout. Ces phrases au présent se donnent à lire comme une représentation du point de vue de l'énonciateur, qui fait appel à l'intellection du lecteur. L'aphorisme énonce des définitions en leur donnant un caractère incontestable.

Ainsi, l'énonciateur se trouve crédité d'une autorité discursive qui transforme l'essai de *l'Extase matérielle* en discours de moraliste.

b) Les présentatifs et la mise en relief :

La formule brève se manifeste dans le discours leclézien au moyen d'une segmentation avec un présentatif :

> « *Le goût de l'argent, c'est le goût des choses futiles, des objets qu'on achète, de la gloire limitée. C'est le trompe-la-mort, la réalité qu'on dit pratique, le mensonge*. » (*EM*, 74)

> « *Ce que je crains, c'est moins la mort comme événement, celle qui viendra me prendre avec un peu de souffrance, un peu de suffocation, que la mort dans la vie* » (*EM*, 79)

La structure du présentatif suivi du groupe nominal constitue une forme irréductible au modèle canonique. L'ensemble du présentatif détache un groupe de mots pour le mettre en relief. Il s'agit d'un procédé de juxtaposition qui s'éloigne du lien logique. Il constitue donc une sorte de forme brève liée à la valeur suggestive de l'aphorisme. La première partie de la phrase introduit une assertion ferme et catégorique. La deuxième, énonce le complément sous forme de jugement ou de justification. Cette structure appartient à l'énonciation gnomique et confère à la forme brève un caractère oratoire. De plus, le présentatif « ce » de la séquence : « ce que je crains », est une anaphore du sujet ou de la proposition placés en tête de phrase et de ce fait, il fonctionne comme un procédé emphatique. Ce qui ramènerait cette tournure à une simple variante de la formule définitoire étudiée plus haut affublée de la tournure emphatique.

Le présentatif « c'est » possède à lui seul une référence intratextuelle sans aucun lien avec l'instance discursive. Il a pour rôle de poser un fait ou une identité comme dans une scène où soudain tout s'immobilise en un tableau figé. Le présentatif « *c'est* » intervient très souvent et constitue pour l'auteur un moyen à travers lequel il détache sa phrase en lui conférant l'allure d'une phrase parlée doublée d'une représentativité[204]. Son emploi engendre une rupture dans la trame discursive, afin d'asserter une valeur ou une idée :

> « *C'est de la réalité que vous êtes nées, figures de mystère, et c'est vers la réalité que vous retournez quand on vous interroge. Vous êtes sorties* de ce monde brutal et incohérent

[204]. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1982, p. 20.

pour donner les mensonges et les vérités du langage. » (*EM*, 250)

« *Celui qui a su s'accepter comme tragique, celui qui a su être le héros de sa vie, a des chances de comprendre le monde*. » (*EM*, 257)

Tout en étant un procédé de type intellectuel, les présentatifs confèrent à la phrase un caractère oral. Ils introduisent l'équivalence d'une segmentation avec anticipation en ajoutant à l'énoncé une force affective. Ce procédé d'oralisation de l'écrit s'inscrit en plein dans la stratégie scénographique. L'oralisation de l'écrit est un procédé de théâtralisation du discours qui crée l'illusion d'un dialogue où le discours produit ses propres partenaires.

En outre, la pause syntaxique arrête le débit et permet au lecteur, non seulement de bénéficier d'une halte, mais aussi d'apprécier l'élément mis en relief. Ce procédé contribue également à l'effet de laconisme et de soudaineté que recherche l'aphorisme.

c) La négation et l'empreinte d'un dialogue

Si l'énonciateur attribue une valeur négative à un contenu propositionnel, c'est qu'il atteste la non-correspondance de celui-ci à la réalité.

« *La culture n'est pas une fin. La culture est une nourriture, parmi d'autres, une richesse malléable qui n'existe qu'à travers l'homme*. » (*EM*, 45)

« *On ne se suicide pas parce que la vie est absurde, ou parce qu'on est abandonné. Ces raisons-là viennent après*. » (*EM*, 134)

> « *Les hommes ne sont pas des vecteurs. Ils ne sont pas ouverts à l'infini. Ils ne sont qu'une parcelle infime, image exacte du tout qu'ils forment et qui les englobe*. » (*EM*, 66)

L'emploi de la négation permet à l'énonciateur de se positionner contre l'opinion d'un autre locuteur, comme l'on se réfère à la fameuse définition de Ducrot :

> « *Tout énoncé de la forme non-p, comme accomplissement de deux actes illocutionnaires : l'un est l'affirmation de P par un énonciateur E 1 s'adressant à un destinataire D 1, l'autre est le rejet de cette affirmation, rejet attribué à un énonciateur E 2 s'adressant à D 2* ».[205]

La forme négative suppose, selon la formule ducrotienne, la trace d'un autre discours situé dans le hors texte :

> « *Il faut voir dans tout énoncé négatif une sorte de dialogue cristallisé* ».[206]

Ducrot voit que dans tout énoncé négatif la possibilité de se référer à une énonciation extérieure à celle du locuteur. L'énoncé négatif « La culture n'est pas une fin » montre que l'auteur du discours n'est pas l'énonciateur de la vérité déniée ; il faut essayer de déterminer à qui l'on peut attribuer l'énoncé affirmatif qui est ainsi rejeté dans l'espace extra-discursif. Il s'agit de la *vox populi* que l'énonciateur introduit dans son discours pour la réfuter. À travers la négation, l'instance énonciative refuse et s'oppose à l'opinion d'un autre locuteur indéterminé.

En outre, dans plusieurs cas, l'essayiste renforce la négation par la restriction.

> « *Toute littérature n'est que pastiche d'une autre littérature.* » (*EM*, 126)

[205] . Oswald Ducrot, *Les mots du discours,* « Texte et énonciation », Minuit, 1980, p. 50.
[206]. *Ibid.,* p. 50.

> « *La notion de temps, en réalité notion d'acte, n'est qu'un cadre. Mais il ne nous est pas donné de sortir volontairement de ce cadre*. » (*EM*, 51)

En ayant recours à la double particule restrictive « ne….que », l'énonciateur a su exploiter un procédé de rhétorique plus convaincant que l'énoncé d'une simple affirmation tel que ; « *le temps est un cadre* » ou « *la littérature est le pastiche d'une autre* ». La tournure restrictive est stylistiquement un moyen de mise en évidence. Le choix de ce procédé est fortement significatif car il vise à fournir au lecteur un argument de poids. Ceci est prouvé par Ducrot dans son article : « Les échelles argumentatives » : « *L'énoncé restrictif est plus convaincant que l'énoncé déclaratif* ».[207]

La négation restriction introduit l'*ultima sermo*[208], le dernier mot d'une affaire, le jugement par excellence, l'opinion définitive contre laquelle il n'y a plus de recours. C'est la voix qui tranche après toutes les autres. Elle résume en elle toutes celles qui précèdent, englobe leur discours et leurs arguments et tranche sans appel.

d) L'infinitif comme expression de l'absolu

> « *Être vivant, c'est exclusivement être conscient* » (*EM*, 91)

> « *Vivre en soi, ou bien en soi dans les autres, c'est vivre moralement* » (*EM*, 56)

Il s'agit d'un aphorisme, dont l'auteur tente de faire une vérité générale. Le foyer assertif repose sur une structure à présentatif : « *c'est* ». Il y a une synonymie contextuelle établie par le locuteur entre « *vivant et conscient* », entre « *vivre en soi et vivre moralement* ». L'écriture de ces citations rejoint encore une fois celle des

[207] . Oswald Ducrot, Anscombre, *L'argumentation dans la langue.* Minuit, 1978-1983, p. 74.
[208]. *Ultimus* : Le plus éloigné, le plus reculé, extrême, qui est tout à fait au bout, tout à fait le dernier. *Sermo* : causerie ; conversation entre deux ou plusieurs personnes. https://books.google.fr

maximes. Elle traduit la volonté de l'énonciateur de s'inscrire par rapport à une tradition, mais pour décrire une réflexion personnelle dominante. L'emploi de l'infinitif dans l'énoncé aphoristique empêche l'actualisation du procès car il ne l'inscrit pas dans une temporalité précise. Il marque une tension vers quelque chose d'inachevé qui reste dans un état d'incomplétude. De même, en l'absence de marques personnelles, l'infinitif supprime la dualité « je / tu » pour augmenter le champ d'applicabilité à l'ensemble des actants. Cette absence des marques de personne, de nombre et de temps permet à l'énonciateur d'insister sur la signification du terme verbal. Le locuteur de l'infinitif est lui-même sujet de l'énonciation ; il ne figure pas comme actant dans l'énoncé.

La structure infinitive permet à l'énonciateur de porter un jugement sur ce qu'il va dire. Elle définit un moment de la réalité de soi de manière incontestable au point de devenir l'expression d'autrui. D'ailleurs, les procédés de l'absolu traversent massivement les énoncés aphoristiques. Il suffit de souligner l'omniprésence des adverbes d'intemporalité « toujours, jamais », des pronoms de la totalité incluse: « tous » ou exclue « aucun, rien ». De nombreux procédés de modalisation : « souvent », « d'ordinaire », « parfois » ; autant d'adverbes ou locutions qui permettent de restreindre la portée de l'axiome, de même que des verbes comme « pouvoir », « devoir » avec leur valeur épistémique. Par ces procédés de généralisation, l'auteur se fait une image d'autorité, voire autoritaire.

e) La formulation en oxymore à l'épreuve de la fantaisie

Chez Le Clézio, l'aphorisme est fondé sur des contrastes et des rapports inédits. Ce procédé permet d'opposer deux jugements, dont le premier est nié en mettant en valeur le contraste véhiculé par le deuxième élément, comme le laissent entendre les extraits suivants :

> « *Et la compréhension ne se fait que dans la mesure où elle est fondée sur une incompréhension initiale de même que la communication naît de l'incommunicable*. » (*EM*, 70)

> « *La culture n'est rien c'est l'homme qui est tout. Dans sa vérité contradictoire, dans sa vérité multiforme et changeante.* » (*EM*, 44)

> « *L'homme défait pour refaire selon sa loi. Il détruit pour reconstruire, il détache et sépare pour réunir, il rejette pour prendre tous les univers joints en gerbe et offerts à sa consommation*. » (*EM*, 248)

La force de ces aphorismes provient de la relation inédite établie entre des termes antithétiques. Exemple ; la reprise en chiasme des mots contraires « *compréhension* » et « *incompréhension* », « *communication* » et « *incommunicable* » révèle la réversibilité des catégories, refusant à la compréhension sa valeur traditionnelle de qualité plénière pour en souligner la relativité en rappelant son origine ; « l'incompréhension ».

L'aphorisme leclézien est basé sur des contrastes joués souvent sur deux éléments constitutifs de manière à produire un énoncé déceptif. Elle introduit l'expression d'une réalité et la démonstration de son paradoxe : « *La culture n'est rien c'est l'homme qui est tout*. » La structure binaire de cet énoncé oppose deux jugements, dont le premier est nié. Le contraste est réalisé par les deux pronoms « rien » *vs* « tout », qui prend en charge une autre opposition plus générale à savoir ; l'opposition entre la valeur de l'homme et celle de la culture. Le discours formulaire bouleverse les paradigmes et transgresse les idées reçues. La culture, qui traditionnellement fait l'homme, se trouve dépourvue de toute fonction et réduite à rien. Cet énoncé assertif construit une vision du monde de portée humaniste

De plus, au-delà de l'effet de contraste produit par l'antithèse, l'effet immédiatement perceptible est celui du jeu de mot, relatif au théâtre et servant d'exercice d'élocution. Il semble bien que le contraste recherche précisément ce jeu de mot : « *défait pour refaire* », « *sépare pour réunir* », « *rejette pour prendre* ». Le discours qui sermonne est en même temps celui qui « amuse » en s'amusant avec les mots. C'est un discours à deux vitesses : le deuxième élément du couple antithétique renvoie au premier et le rappelle, comme un écho. Rompant avec la linéarité, le discours se renouvelle en se livrant.

L'aphorisme tire son originalité des contrastes, car il va à l'encontre des stéréotypes. Il crée de ce fait sa propre scénographie, qui est une contestation de la norme. Contrairement à l'opinion courante, Le Clézio établit de nouveaux rapports entre « *l'homme et la culture* », entre « *la compréhension et l'incompréhension*. » Le refus de la logique admise et la création de nouveaux rapports accentuent l'ambiguïté de l'aphorisme. L'association des contrastes est un procédé privilégié qui exprime la liberté créatrice de l'essayiste, débarrassé des artifices. Bouleverser les idées communes est un jeu d'autant plus attrayant qu'il conduit à des pensées profondes.

Si l'énonciateur dit : « *ce que je crains, c'est moins la mort comme événement, […], que la mort dans la vie* », c'est qu'il passe de la simple observation à un véritable jugement de valeur. Cet énoncé ne provient pas seulement d'une subjectivité favorisant le paradoxe, mais il appelle aussi le lecteur à une vérité ontologique. Ces oppositions lexicales suscitent l'attention du lecteur en l'invitant à déchiffrer le sens préconisé.

Attentif à un monde changeant et multiforme, Le Clézio exprime, à travers les aphorismes, une vive sensibilité face à la complexité de la vie. Les paradoxes sont le lieu privilégié d'une scénographie de la surprise, de l'émotion, voire du non-conformisme. Les ruptures syntaxiques, les structures en chiasme, la fréquence des antithèses et les formes brèves témoignent de la pensée libre. Il s'agit d'une scénographie qui déjoue les attentes du lecteur, une autre vie des mots en liberté quittant l'ordre du langage dans le plaisir des sons et des oppositions. La formulation en oxymore donne à imaginer « *le silence qui vaque* » (*EM,* 22), « *le temps à la fois très long et très rapide* » (*EM*, 27), la coexistence du chaud et du froid, de l'immobilité et du mouvement. Elle donne une image foisonnante du monde qui défie la logique courante, une vision fantaisiste carnavalesque. À l'instar de Marina Salles :

> « *L'approche contradictoire permet seule d'appréhender l'essence du vivant : « Je sens que c'est là que ça vit intensément, que ça grouille, que ça dilate », écrit l'auteur qui, par cette formulation imagée, lie l'authenticité d'une pensée dynamique, exempte de dogmatisme, et la rêverie de l'infiniment petit.*[209] »

[209] . Marina Salles. *Le Clézio Notre contemporain*, *op. cit.,* p. 181.

La pensée leclézienne déjoue les attentes du lecteur en l'introduisant dans une nouvelle logique qui, n'appréhende la vérité que par la fusion des contraires. Le rapprochement maximal des notions antonymiques constitue pour l'auteur une forme-sens capable d'inscrire dans le texte son regard critique et de répondre à son ambition « *para-doxale* ». L'énoncé leclézien s'affranchit de la *doxa* des Belles Lettres. Écrire tout en rejetant les mécanismes de la cohésion, cela suppose d'enfreindre les principes rhétoriques sur lesquels repose la conception d'une littérarité[210] tenue pour légitime. Les frontières entre le statut linguistique et ontologique du référent semblent ainsi s'abolir. Ainsi que l'énonce Claude Cavallero :

> « *Le mot n'est pas pour Le Clézio une coquille vide, un contenant, un véhicule de la pensée. Par-delà les catégories saussuriennes, note Ruth Holzberg, « le signifiant embrasse le signifié » tout comme le cogito se fond à la parole. Il ne s'agit donc pas d'imiter en cherchant à utiliser de vieilles recettes, mais, par une démarche qui peut paraitre utopique, de concevoir une écriture transitive réellement capable de déchiffrer et d'exprimer le monde*.[211]»

Définir la réalité par des termes brefs et antinomiques témoigne d'une stratégie de la persuasion qui surprend l'auditoire et le met devant des vérités incontestables. L'aphorisme naît de cette rencontre insolite qui invite le lecteur à construire mentalement tout un commentaire. L'aphorisme leclézien est alors lié à l'immédiateté et au momentané, il est le lieu concret où l'écrivain accumule des impressions issues de son contact direct avec la réalité. Cette écriture de la fugacité ouvre un dialogue entre l'image et le réel, entre l'auteur et son lecteur. Elle crée des inclusions surprenantes et inattendues qui remettent en question les classifications strictes et traditionnelles.

Outre la modalisation par antithèse, nous ajoutons le recours massif à l'amplification qui fonctionne parfois de la même manière. Ainsi, en témoignent ces exemples :

[210]. Littérarité : théorie sémiotique de la littérature qui doit permettre de caractériser tout texte littéraire par rapport à ceux qui ne le sont pas.
[211] . Claude Cavallero. *Le Clézio témoin du monde*. Calliopées. 2009, p. 39.

> « *Surtout l'homme ne doit jamais perdre de vue que, bien plus important que l'art et la philosophie, il y a le monde où il vit. Un monde précis, ingénieux, infini lui aussi […] où la rue, avec ses mouvements, ses visages familiers, hostiles, ses séries de petits drames rapides et burlesques, a mille fois plus de secret et de pénétrabilité que l'art qui pourrait l'exprimer*. » (*EM*, 46)

> « *Il faut se dire tous les jours, sans répit, qu'en apportant sa miette à la communauté, sa pauvre miette sans nécessité …* » (*EM*, 66)

Le mot « miette » est repris avec amplification dans le groupe nominal juxtaposé qui le suit immédiatement. C'est une autre forme de retour du discours sur lui-même, sur ses propres traces. La répétition par amplification et adjonction d'une qualification nouvelle : « *jamais, bien plus, infini, mille fois* » produit elle aussi un énoncé à deux vitesses comme dans le cas de la modalisation par antithèse. Elle donne en outre l'impression de la capacité du discours d'être conscient de lui-même et d'agir sur ses propres constituants. Cette capacité est également visible dans sa propension à l'auto-évaluation que l'on peut déduire de la séquence suivante :

> « *En vérité, et cela, c'est la dure vérité qu'il faut se dire une bonne fois pour toutes, nous ne sommes rien. Rien n'est nous, rien n'est à nous. Nous ne sommes que des passages. De fugitives figures, écrans de fumée où se projettent des lumières de vraie vie*. » (*EM,* 40)

L'énoncé ne se limite pas au commentaire des réalités qu'il évoque, il porte un jugement sur lui-même. La modalité aléthique apparait dans la répétition du mot « vérité » au début de la phrase. À travers elle, l'énoncé transmet des réalités que non seulement il présente comme telles, mais dont il reconnait et souligne également l'authenticité. Encore une fois, le discours témoigne de sa conscience de lui-même et de sa capacité à se produire, se reproduire et se transcender. La polyphonie de l'énoncé

peut se définir à travers sa pluralité d'existences. L'énoncé ne vit pas seulement de son moment d'énonciation car même ce moment est pluriel.

Il clair que le discours aphoristique chez Le Clézio est marqué par le foisonnement des procédés d'intensification et la prédominance de la modalité antithétique. L'auteur emploie différentes ressources stylistiques et oratoires pour rendre compte d'une écriture polymorphe qui explore toutes les possibilités. Le discours leclézien, de ce fait, est fortement modalisé comme tout discours plurimodal. Ainsi, dans cette phrase coexistent plusieurs modalités :

> « *Le pauvre par son existence même met en cause notre organisation sociale : « un aveu ». Il est un déni des choix faits : « une critique ». Il renvoie une image dévalorisée de cette société de consommation qui se veut au service de tous « une dénonciation* ». (EM, 79)

La voix qui énonce ne fait pas qu'énoncer. L'aveu, la critique et la dénonciation sont associés à cette énonciation. L'énonciateur campe plusieurs positions dans le même énoncé. Et c'est la même voix en charge du discours qui se dédouble pour lui insuffler d'autres valeurs. La modalisation crée des rôles à l'intérieur du discours et le voue à la polyphonie. D'ailleurs si la voix qui énonce entérine, dans les deux premiers rôles, son appartenance commune avec son auditoire, elle insinue une légère démarcation dans le troisième rôle, matérialisée par le ton satirique de l'expression « *qui se veut* ». Le troisième rôle se lit en deux temps, la dénonciation ensuite la démystification.

Dès lors, l'agencement stylistique du discours aphoristique leclézien est une forme de polyphonie. Par le biais des différentes configurations de persuasion, le discours traduit une volonté perceptible de séduire, frapper et convaincre. L'autre est constamment présent dans la manière de faire usage de la langue et dans les inflexions du discours. En plus de l'emploi fréquent du présent gnomique, la phraséologie du discours leclézien est marquée par le recours intensif aux formules définitoires « *La culture n'est pas une fin. La culture est une nourriture* » « *Être vivant, c'est exclusivement être conscient.* » (*EM*, 91) « *Vivre en soi, ou bien en soi dans les autres,*

c'est vivre moralement. » (*EM*, 56) « *Le silence est l'aboutissement suprême du langage et de la conscience.* » (*EM*, 270)

Les phrases interpellent par leur ton catégorique aussi bien que par leur signification. Elles influencent le lecteur en vue d'emporter son adhésion ; c'est la théâtralisation du discours ; un moyen efficace pour agir sur l'autre. La recherche de la formule est sans équivoque. Le texte se veut plus qu'une simple assertion ou une idée, il se veut une trace, un slogan, une devise, une formule mystique retransmise de génération en génération, la parole qu'on retient lorsque tout le reste aura disparu, une barrière contre l'effritement et la déliquescence du sens. Lorsque le sens sera battu en brèche, c'est la formule qui maintiendra l'effet du discours. La formule est donc le maillon charnière qui maintient en vie des siècles de pensée humaine, de discours et de civilisation. Autrement dit, le soin mis à l'élaboration stylistique de la formule fait que la pensée, gravée dans un matériau aussi impérissable, est prémunie contre le délitement et l'anéantissement. De ce fait, la formule devient dépositaire du legs culturel de l'humanité qu'elle doit préserver et transmettre, devenant du coup un outil de jonction entre les cultures et les temps.

La scénographie de la phraséologie définitoire est essentiellement didactique. Elle relève de la modalité épistémique. Elle ne cache nullement son intention de transmettre un savoir, donc de communiquer. Dans un discours didactique s'expriment plus d'une voix. Outre la voix qui énonce, simple vecteur de transmission, il y a également la voix de l'instance qui surveille l'authenticité du discours et veille à sa cohérence en plus de la voix intemporelle de la matière du discours, héritage séculaire érigé en patrimoine. Il y a donc l'entité qui reprend, celle qui coordonne et agence et enfin celle qui énonce. Or, aucune de ces instances n'est unique. Au fond de chacune s'expriment d'autres entités, d'autres voix sans pour autant affleurer à la surface. L'entité dépositaire du legs culturel est polyphonique à l'image du patrimoine qu'elle ressuscite. L'entité qui agence le discours subit outre l'influence du code dont elle se sert, celle des fantaisies stylistiques possibles et autorisés et celle des autres textes d'auteurs différents qui constituent le vivier dans lequel elle puise. L'entité qui énonce subit, elle, l'influence de l'attente de l'auditoire, de la connaissance de ses convictions et l'anticipation de sa réaction. Cela fait qu'un discours en apparence monovocal se révèle, non seulement à cause de son aspect didactique mais surtout grâce à lui, un discours franchement polyphonique.

À la prédilection pour les formules on attribue l'emploi fréquent du présent gnomique, la modalité définitoire et épistémique du discours, qui sont autant de repères stylistiques formant le caractère polysémique du texte. D'autres tournures syntaxiques relèvent du même principe. En prenant certains exemples de constructions phrastiques on se rend compte que tout est mis en œuvre au service d'une stratégie argumentative. Que ce soit par le biais du présentatif « *Ce que je crains, c'est moins la mort comme événement, celle qui viendra me prendre avec un peu de souffrance, un peu de suffocation, que la mort dans la vie* » (*EM*, 79), de la restriction « *Toute littérature n'est que pastiche d'une autre littérature.* » (*EM*, 126), de l'antithèse « *L'homme défait pour refaire selon sa loi. Il détruit pour reconstruire, il détache et sépare pour réunir, il rejette pour prendre tous les univers joints en gerbe et offerts à sa consommation*. » (*EM*, 248), ou des propositions infinitives :

> « *Être vivant, c'est exclusivement être conscient* » (*EM*, 91)

> « *Vivre en soi, ou bien en soi dans les autres, c'est vivre moralement* » (*EM*, 56)

Toutes ces tournures qui sont marquées par l'emphase sont destinées à interpeller l'auditoire et à produire un effet escompté ; c'est l'expression de la voix auctoriale. La mise en exergue renforce le pathos de l'auteur qui doit agir sur l'auditoire. Tout agencement, par n'importe quelle utilisation des ressources de la langue, est révélateur de l'anticipation, en amont de la parole, de la réaction d'autrui. L'organisation stylistique de la parole, par le fait-même qu'elle est une stratégie d'argumentation, est la preuve concrète de l'écho de la voix de l'autre qui se prolonge dans l'éloignement. Si le discours aphoristique est polyphonique, c'est, comme pour d'autres formes de l'expression, dans la mesure où il s'agit d'abord d'un langage habité marqué par l'influence d'autres discours, et aussi dans la mesure où, comme pour tout discours, il est également influencé par le récepteur devenu lui-même co-énonciateur.

En définitive, par le recours à la forme de la définition, l'auteur multiplie les procédés syntaxiques. Mais il ne s'agit pas d'une syntaxe qui présente l'unité, c'est

une syntaxe de la disparité qui développe la scénographie du mystère. Cependant, il faut reconnaître que ces schèmes classificatoires n'appartiennent pas seulement à Le Clézio. Ainsi, « *dans les maximes de Chamfort, les indéfinis abondent ; La Rochefoucauld se plaît à employer la phrase négative, Chateaubriand privilégie les jugements impérieux dans Les Mémoires d'Outre tombe et l'accumulation paratactique des Pensées de Blaise Pascal,* etc. ». Or dans l'œuvre de ces auteurs, l'énoncé aphoristique n'est pas trop lié à une stylistique personnelle.

Chez Le Clézio, la sentence surgit comme une pulsation dans son écriture, elle dit peu, marquant l'autorité du verbe et laissant des traces indissociables de l'artiste. Elle est intonative car elle porte la marque d'une orientation du sens dans la pensée leclézienne. Elle traduit son sentiment vis-à-vis du monde qui l'entoure où « *la réalité apparaît toujours parcellaire*.[212] » Elle produit un indubitable effet de dissonance, un clair-obscur de la forme qui émane d'un degré de conscience affiné, exacerbé. Par l'aphorisme, l'écrivain tente de transcender le manque du réel ou l'incarner en ses élans brisés, telles sont les caractéristiques de la scénographie fragmentaire qui renverse l'ordre habituel des mots, mais qui témoigne d'une volonté d'action affective et émotionnelle sur le lecteur.

3. Aphorisme et enjeu éthique

Comme les énoncés aphoristiques sont la marque tangible de la voix auctoriale, ils ne sont jamais fortuits, ils développent une profonde sensibilité doublée d'une générosité éthique. À l'instar des travaux de Ruth Amossy :

> « *Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et*

[212]. Marina Salles, *Le Clézio*, *Peintre de la vie moderne*. L'Harmattan, 2007, p. 296.

encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne.[213] »

La notion «d'image de soi » est empruntée à la notion d'*ethos*, qui appartient à la rhétorique aristotélicienne. Il s'agit de la représentation de l'image du locuteur qui se dégage, non seulement de ce qu'il énonce, mais aussi des modalités de son énonciation, de son style et des postures qu'il adopte. C'est-à-dire lorsqu'un orateur montre certaines qualités et caractéristiques personnelles à travers son énonciation. Le lieu qui détermine l'*ethos* est donc le discours énonciatif ; comme l'a bien défini Dominique Maingueneau :

« *Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple ou honnête, il le montre à sa manière de s'exprimer. L'ethos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l'individu « réel », indépendamment de sa prestation oratoire : c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu*. [214]»

L'*ethos* est le résultat de l'énonciation, dans le moment de son occurrence. Il ne se « dit » pas explicitement mais il « se montre » à travers le choix des procédés discursifs effectués par le sujet parlant. Dans le cas de l'énonciation littéraire, le texte configure un type particulier de discours, lequel est naturellement dépendant de plusieurs règles et des conventions qui s'appliquent d'une manière générale à l'exercice de la parole. L'auteur est une instance abstraite inscrite dans le texte. Il s'agit d'une personne, une origine énonciative ou une présence réelle fantasmée qui assume ce qui est dit et, s'adresse à un lecteur. C'est donc au lecteur de reconstituer l'*ethos* de l'auteur à partir des marques de sa présence et de son processus de création dans l'œuvre. Dés lors, la compréhension de l'œuvre dépend de la coopération du lecteur, qui se réfère à l'instance stylistique et idéologique qui commande le dire. Même si l'écrivain ne se donne pas à voir, il se montre dans son texte à travers « *son doublet fictionnel et fonctionnel*. [215]»

[213] . Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos*. Delachaux et niestlé. Paris 1999, p. 9.
[214] . D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société* (Paris : Dunod), 1993, p. 138.
[215]. Bergez, Daniel. *L'explication du texte littéraire* (Paris : Bordas), 1989, p. 28.

L'*ethos* suppose la voix de la source discursive qui habite l'espace du texte. Pour l'identifier, il suffit d'élaborer une transaction entre l'objet-texte et le sujet-lecteur.

Dans *L'Extase matérielle*, l'aphorisme de Le Clézio se situe à la confluence de la rhétorique et du discours éthique. Il confronte son expérience intime à celle des autres. Il cherche à se découvrir dans sa complexité d'individu tout en affichant son propre *ethos* ou sa propre image en essayant de transformer une expérience personnelle en vérité universelle. Il devient, de ce fait, le prédicateur, le philosophe, l'intellectuel, le scientifique, etc. L'aphoriste se positionne au-dessus des autres locuteurs :

> « *L'aphoriste est un énonciateur qui prend de la hauteur ; avec l'ethos d'un homme autorisé, il affirme des valeurs pour la collectivité. Non seulement il dit, mais encore il montre qu'il dit*.[216]»

Cette image de soi que nous définissons en *ethos* est toujours rattachée au locuteur. Ce dernier « se voit affubler de certains caractères qui rendent son énonciation acceptable ou rebutante. [217]» En effet, Devant la misère des plus démunis, Le Clézio lance un discours accusateur et sa conscience éthique affleure dans les différentes situations. Le narrateur glisse son point de vue, faisant entendre la voix de l'écrivain qui conteste la condition misérable des pauvres :

> « *Les pauvres m'émeuvent. Quand je vois un de ces groupes de miséreux, enfoncés dans un recoin de porte, ou bien entassés sous une charrette, en haillons, la figure sale, les mains gercées, avec cet air inquiet et avide, avec ces yeux charbonneux, j'ai peur. […] Je voudrais qu'ils n'existent pas, ou qu'ils se lèvent soudain et se mettent à marcher joyeusement, comme si tout ça n'était qu'une farce. Mais ils ne se relèvent jamais. Ils restent eux-mêmes*. » (*EM*, 77)

[216] . D. Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, *op. cit.,* p. 23.
[217]. O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 201.

Le discours aphoristique chez Le Clézio accompagne le plus souvent la modalité éthique. Le locuteur s'attache à exalter des principes et des valeurs marqués par leur universalité. Comme tout discours humaniste il n'échappe pas à l'influence d'autres discours antérieurs. C'est le propre du discours habité. La dimension éthique du discours tire de son aspect didactique une part de son caractère polyphonique. L'*éthos* du locuteur se veut contagieux, la recherche de l'interaction vise à convaincre et créer un modèle de conduite. L'*éthos* devient une voix qui tire parti des différentes ressources de la parole pour influencer, tout comme elle tire profit de l'*éthos* condensé dans une parole antérieure qui lui a en quelque sorte transmis le flambeau. En effet, d'un livre à l'autre, Le Clézio met en scène la situation révoltante des pauvres, il se préoccupe du sort des démunis et lutte contre toutes les formes de l'injustice sociale. Il peut aller, dans certains textes, jusqu'à l'exaltation de « *la beauté des peuples pauvres*[218]». Il préfère la misère partagée du bidonville marocain et celle des quartiers déshérités de Marseille, que sa proximité avec une richesse insolente qui rend plus dure et plus odieuse. *Désert* et *L'Inconnu sur la terre* rappellent la fonction de miroir que jouent les pauvres dans la société contemporaine :

> « *Le pauvre par son existence même met en cause notre organisation sociale. Il est un déni des choix faits. Il renvoie une image dévalorisée de cette société de consommation qui se veut au service de tous* [219]».

Dans ses fictions, Le Clézio rend hommage aux défavorisés en choisissant comme protagonistes des marginaux : (des immigrés, des handicapés mentaux, des fous, des travailleurs clandestins, etc.) Ces exilés connaissent les souffrances du déracinement, ils manifestent une exigence de dignité qui les conduit à la révolte, à la fuite, à la résistance, en un mot, contre toutes les formes d'aliénation. Il combat les préjugés racistes selon lesquels tous les habitants d'Afrique du Nord se ressemblent[220]. Il valorise, à travers les options des personnages, des comportements oubliés ou dévalués dans la vie de tous les jours. Puisant dans la réalité pour écrire ses textes, Le Clézio se

[218]. J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, *op. cit.,* p. 227.
[219]. Michel Techau, Revue *Économie et Humanisme*, juillet-août 1980, p. 4, cité par Eliane Massé.
[220] . Il s'agit d'un préjugé relevé dans *Poisson d'or* à propos des Africains : « [….] tu sais bien que pour les Français, tous les noirs se ressemblent », p. 184.

contente d'orienter l'émotion du lecteur vers la souffrance des plus faibles. Il combat en profondeur bon nombre de préjugés et répond au souhait de l'auteur « d'offrir à la société où il vit l'occasion de réfléchir sur elle-même.[221] » Ceci révèle l'*ethos* de l'écrivain qui écrit souvent « pour la gloire des vaincus, non pour le profit des vainqueurs.[222] » À travers son combat pour le respect de la personne humaine, l'écrivain instaure son éthique humaniste qui fonde toute son œuvre.

En effet cette parole humaniste traverse massivement l'œuvre de Le Clézio, elle exprime la quête d'un rapport essentiel à l'Autre et au monde. Il fait le procès sans concession d'un mode de vie qui conduit à la perte, l'appauvrissement des ressources qui accentuent le déclin des valeurs de sociabilité et de convivialité. Dans son étude : *Le Clézio, peintre de la vie moderne*, Marina salles décrit longuement le thème de la solitude de l'homme moderne :

> « *Le procès de la ville moderne est celui d'un mode surdimensionné où le surplus de tout s'inverse en un néant. Trop de lumières et de bruits ne favorisent pas la maîtrise de l'espace, mais abolissent les repères et conduisent les individus à la perplexité. Dans un univers gangrené par l'indifférence, la solitude et le conformisme, les rapports de l'homme et de son environnement se développent sur le mode de l'étrangeté, voire de la « guerre* »[223]. »

Le thème de l'irréductible solitude est omniprésent dans son œuvre : « *personne n'attend personne*[224] », « *personne ne regarde personne*[225]», « *personne ne voyait personne*[226] ». Dans cette jungle de solitudes juxtaposées, l'auteur dénonce l'absence de communication qui s'installe au sein des familles et entre les générations, l'auteur discrédite la société dont il hait les valeurs. Dans *L'Extase matérielle*, Le Clézio fait état de l'érosion de la sensibilité, de « l'épaississement progressif de l'épiderme » qui consiste en l'effritement du tissu social dans la société contemporaine. Il appelle donc

[221] . J. M. G. Le Clézio, *in La Vie*, numéro 2330, 26 Avril 1990, p. 54.
[222] . Entretien avec Pierre Lhoste : « Je fuis L'Europe des esclaves », *Nouvelles littéraires*, 29 octobre 1970, p. 1-7.
[223] . Marina Salles, *Le Clézio peintre de la vie moderne*, *op. cit.,* p. 70.
[224] . J. M. G. Le Clézio, *Le Procès verbal*, Paris, Gallimard, 1963.
[225] . J.M.G. Le Clézio, *La Guerre*, Gallimard, Collection L'imaginaire, 1970, p. 93.
[226] .J.M.G. Le Clézio, *Les Géants*, Paris, Gallimard, 1973, p. 59.

aux valeurs d'entraide et d'attention à autrui. Ce qui révèle l'*ethos* de l'essayiste et sa forte implication éthique. L'auteur affiche une intention moralisatrice, il véhicule l'image du savant, du didacticien au profit d'une image d'auteur modeste, car les aphorismes sont le plus souvent rattachés à une modalité injonctive :

> « *Il faut se dire tous les jours, sans répit, qu'en apportant sa miette à la communauté, sa pauvre miette sans nécessité, on reçoit plus qu'on donne. Que la satisfaction de servir est plus grande que le bien de ceux qui sont servis*. » (*EM*, 66)

Pour lui, l'aphorisme est une forme brillante et didactique, celle dont use un directeur de conscience ou un professeur. Au moyen de ce procédé, l'écrivain tente d'instaurer un autre mode de relations, plus convivial et plus humain entre les êtres. Son œuvre traduit subtilement l'écho des mutations et intermittences idéologiques, sociologiques propres aux premières décennies du XXIème siècle:

> « *Tôt ou tard, l'homme sent qu'il vit au sein d'une société. Il en comprend les responsabilités et les obligations. Il lui faut alors une idéologie. Il laisse croître en lui, au contact de ces réalités, une sorte d'humanisme diffus qui le pousse à aimer son prochain, à rechercher la chaleur fraternelle. S'il considère cet humanisme avec sérieux, il lui apparaît que les sentiments ne sont pas suffisants, et qu'il faut construire un système éthique*. » (*EM,* 87)

Sa foi profonde dans les valeurs humanitaires le pousse à haïr l'argent et le culte des apparences. Pour lui, l'argent est une fausse valeur, une arme redoutable contre la dignité et la liberté de l'homme. Il exalte le dénuement et attribue à la plupart de ses personnages le mépris des richesses dérisoires : Lalla (*Déser*t), Libbie, Gaby, (*Pawana*), Laïla (*Poisson D'or*), etc. Ces personnages retournent à leur pauvreté originelle après un détour plus ou moins long du côté de la vie facile et luxueuse. L'auteur du *chercheur d'or* découvre que le seul trésor qui vaille la peine d'être recherché est la part de pureté et d'enfance qui reste en chacun de nous. Son désir de ne pas perdre contact avec le

concret, d'être tout près du monde naturel et humain, reste la base de ses convictions éthiques.

Sa formule : « Être vivant, c'est exclusivement être conscient. » (*EM*, 91), peut résumer toute son œuvre et toute sa vie. Conscience des événements qui ne cessent de faire vibrer l'âme de son temps, de ses tourments, de ses espoirs mais aussi de la beauté et de la laideur de la nature humaine. L'écrivain du rêve et de l'évasion est attentif à son temps :

> « *Je pense être de mon temps […]. Contrairement à ce que l'on semble croire, je suis très attentif à ce qui se passe autour de moi*.[227] »

Indissociable de son temps, l'œuvre de Le Clézio jette un regard lucide sur l'époque dans sa diversité et sa contradiction. Dans un entretien donné en 2002, l'écrivain revendique sa filiation avec les auteurs engagés :

> « *En France, nous sommes tous enfants de la littérature engagée, de Sartre et de Camus. Nous avons hérité de leur besoin, de leur passion.*[228] »

Certes, Le Clézio n'échappe pas à la règle de la « situation[229] » de l'écrivain. Face à la mouvance de l'Histoire, l'auteur ne peut qu'impliquer son œuvre dans son moment historique. L'artiste est moins un créateur qu'un « regardeur » ou un indicateur : « *L'artiste est celui qui nous montre une parcelle du monde »* (*EM*, 170). Pour lui, les critères du beau et du laid cessent d'être définis. « Être vivant c'est d'abord savoir regarder. » (*EM*, 113) Telle est la conviction de l'auteur qui propose de « changer de regard ». La beauté est moins dans les choses que dans le regard qu'on porte sur elles. Il lance une contestation vigoureuse de la hiérarchie entre la haute culture et la culture populaire, entre les produits artistiques et les choses de la vie :

---

[227] . « Voyageur immobile », par Guillaume Cherel, Entretien avec J. M. G. Le Clézio, *http/www. Regard. Fr/archives/1999707sup04. html.*

[228] . Entretien de Simon Kim avec Le Clézio, « La littérature comme alternative à la mondialisation », *Le Courrier de la Corée*, 9-2-2002.

[229]. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, « l'auteur est en situation comme les autres hommes », Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 184.

> « *Surtout l'homme ne doit jamais perdre de vue que, bien plus important que l'art et la philosophie, il y a le monde où il vit. Un monde précis, ingénieux, infini lui aussi […] où la rue, avec ses mouvements, ses visages familiers, hostiles, ses séries de petits drames rapides et burlesques, a mille fois plus de secret et de pénétrabilité que l'art qui pourrait l'exprimer*. » (*EM*, 46)

De ce point de vue, tout lyrisme ou expressionnisme sont écartés, l'ego de l'artiste est mis à mal, l'accent est mis sur le processus créatif plus que sur l'œuvre peaufinée. La personnalité de l'artiste disparait, l'art se confond avec la vie. Rejetant l'épanchement lyrique et le formalisme abstrait, il revendique l'aventure du réel :

> « *Celui qui fabrique de l'art, celui qui écrit, ne devrait jamais oublier qu'il renforce la collectivité. Son individualité n'est qu'une forme du collectif. Il faut qu'il sache que son expression, comme celle du langage, est toujours, quoi qu'il fasse, une démarche en vue de l'assentiment, et non de la révolte. Et que tout ce qu'il pense ou dit engage totalement la communauté, sa communauté*. » (*EM*, 205).

Pour Le Clézio, « l'artiste a tort de vouloir être seul ». La collectivité nourrit sa création et sa source d'inspiration. Cette collectivité n'exclut pas son individualisme, au contraire, elle le développe et le consolide. L'expression artistique est loin d'être une manifestation ou un cri de révolte, c'est une contribution à la société.

De plus, l'essayiste prend position contre la réduction de la culture à la seule connaissance de « la mythologie grecque », « la botanique », ou « la poésie lyrique. Il s'insurge contre les hiérarchies établies par la société aristocratique, entre les arts dits mineurs, tel que l'art de conter ou les arts populaires ; chanson, cinéma, et les chefs d'œuvre consacrés par les Académies. Le Clézio montre le primat de la vie sur la culture savante : « savoir ce qu'un homme comprend de misère, de faiblesse, de banalité, voilà la vraie culture ». Il suffit d'interroger le mystère de la vie humaine pour se rendre compte de sa richesse et de l'importance de sa réalité matérielle :

> « *La culture n'est rien c'est l'homme qui est tout. Dans sa vérité contradictoire, dans sa vérité multiforme et changeante. Ceux qui se croient cultivés parce qu'ils connaissent la mythologie grecque, la botanique, ou la poésie portugaise, se dupent eux-mêmes. Méconnaissant le domaine infini de la culture, ils ne savent pas ce qu'ils portent de vraiment grand en eux : la vie*. » (*EM*, 44)

Le Clézio n'hésite pas à montrer sa révolte contre l'encombrement d'une culture livresque. Il conteste le savoir savant au profit d'un mode de connaissance qui privilégie les sens et l'intuition. Pour lui, ce qui compte, c'est la reconnaissance de la complexité de la vie, de l'incertitude de la connaissance vouée à la péremption et à l'inachèvement, des dangers d'une culture déconnectée des valeurs éthiques. Il démystifie la conception classique et livresque de la culture, le paradigme de « *l'homme cultivé, l'homme civilisé, de l'homme du monde, de l'« honnête homme* ». » (*EM*, 45). Car la culture change de visage selon que, dogmatique et puissante, elle se met au service d'une mythologie erronée du progrès ou qu'elle fournit des allégements à l'égoïsme complaisant de l'homme et à son désir de domination. Il se lance dans une évasion hors de la sphère d'un écrivain qui tente d'échapper au « *conditionnement désespérant de toute littérature* [230]» par la découverte d'autres réalités dans le vaste monde.

Il est indubitable que Le Clézio n'a cessé de révéler son fort attachement à la mystérieuse beauté de la nature tout en bannissant la brutalité de la civilisation industrielle. Il désapprouve la gloire de la modernité et la victoire des objets sur la volonté des hommes. La production des objets innommables par la société capitaliste a séparé radicalement la notion de consommation à celle de besoin. L'ère de la modernité a instauré « *le règne de la quantité* », et « l'empire de l'éphémère[231] » :

[230]. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? op. cit.,* p. 32.
[231] . Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère, La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987, p. 187.

> « *Ici est le règne de la quantité. Pas de pensées individuelles, plus de désirs. Il n'est plus question de qui que ce soit. Le règne de la pluralité des choses.*[232] »

Le Clézio lance un procès contre les sociétés de gaspillage qui ne peuvent s'accomplir qu'en créant de nouveaux besoins. Elles connaissent tous le même destin ; la production massive, la commercialisation et la destruction de l'espace. L'œuvre de Le Clézio met en scène l'ère de l'abondance qui inspire chez ses personnages plus d'horreur que de fascination. Ses deux grands romans *La Guerre* et *Les Géants* décrivent une société incapable d'échapper aux divers pièges tendus par un système économique basé sur le renouvellement des besoins : « *Folie d'acheter, les années vont si vite accrochées aux objets*.[233] » Dans une perspective ontologique, l'écriture de Le Clézio montre le triomphe des objets manufacturés sur la valeur de l'homme. Comme les tableaux de vanités, les produits de consommation courante exposent chaque jour la fragilité de l'homme et lui rappellent sa finitude, telle est également la leçon qui résulte de la confrontation entre l'homme et la machine. À la manière des penseurs de la postmodernité Le Clézio déclare l'entrée de la société moderne dans « l'ère du vide » : « *Nous sommes régis par le vide pourtant sans tragique ni apocalypse*[234]. » Face à cette aliénation, l'auteur n'hésite pas à devenir non seulement le défenseur de l'humanité mais aussi de l'écologie. Il place souvent ses personnages dans des cadres intemporels et relativement universels, ils vivent en toute liberté, affranchis du poids de la famille restreinte. Chercheurs d'origines diverses, ils incarnent davantage la condition humaine qu'un statut social particulier. Son écriture laisse affleurer l'idéologie du texte en introduisant l'*ethos* de l'auteur. Toute son œuvre milite en faveur d'une authentique réhabilitation de l'homme que la société moderne a détruit au profit du déploiement de l'individualisme, comme le dit Alain Touraine :

> « *En remplaçant le sens par le signe, la profondeur de la vie psychique par la surface de l'objet, le sérieux de l'amour par les jeux de la séduction*.[235] »

[232] . J.M.G. Le Clézio, *La Guerre*, *op. cit.,* p. 92.
[233] . J.M.G. le Clézio. *Les Géants*, *op. cit.,* p. 316.
[234]. George Perec, *Les Choses*, Paris, Flammarion, col J'ai lu, 1973, p. 102.
[235]. Alain Touraine, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Fayard, col. Biblio-Essais, 1992, p. 283.

Dans ce contexte dépourvus de signification, l'auteur poursuit sa quête des valeurs humaines négligées par les abus de la modernité, il invite le lecteur à être « passionnément attentif[236] » pour résister au désenchantement du monde. Il affirme la supériorité de l'être sur l'avoir, la réhabilitation des sentiments et la « *préservation d'un rapport plus essentiel au temps*.[237] » Il met en scène dans son œuvre toutes les formes de déshumanisation : l'exploitation des enfants, des immigrés, la multiplication de tâches qui, loin d'épanouir toutes les richesses de l'individu, en appauvrissent la conscience et la sensibilité. Le romancier/philosophe est incapable de se détacher de la réalité, son engagement se résume en cette observation vigilante des maux et des faiblesses de l'homme. Le réel est fréquemment soumis à la médiation du point de vue du romancier et de l'*ethos* de l'auteur qui, « *se trouve déplacé, recrée jusqu'à produire un autre monde, dont une des fonctions est d'interroger celui-ci*.[238] »

Qu'il soit aphoristique ou romanesque, son discours est souvent accompagné d'une modalité éthique. Par le glissement d'un point de vue, la conscience éthique émerge dans certaines situations des personnages. L'auteur devient un moraliste où le « je », le « il » et le « on » apparaissent dans des réflexions de portée universelle. La dimension morale constitue une intersection entre l'analyse objective de l'histoire du monde et son histoire personnelle. Le Clézio explique les différents malaises de l'Occident en rapport avec ses propres crises individuelles. Ainsi on pourrait lire l'univers leclézien comme une série d'aphorisme amplifiée au milieu de la quelle le « je » affiche sur la scène énonciative sa propre éthique tout en parlant du monde et des autres.

Il crée avec son partenaire l'illusion d'un dialogue en essayant d'oraliser l'écrit. Il s'empare de ce fait, de la vie dans sa diversité, il embrasse la matière la plus abondante, il fait entendre la voix de l'autre et le retentissement de la parole extérieure et intérieure. Cette voix autre peut être le masque d'une parole différente, mais qui l'habite silencieusement. Elle est l'écho et le prolongement d'autres textes empreints de la même verve humaniste. La présence dédoublée de l'énoncé auctorial lui permet d'entrer en interaction directe avec son destinataire. Car, ces « éclairs de pensée » apparaissent

[236]. J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, *op. cit.,* p. 273.
[237] . Marina Salles, *Le Clézio, peintre de la vie moderne, op. cit.,* p. 299.
[238]. *Ibid*, p. 298.

comme un trait d'union entre l'expérience de « *on* » et celle du « *je* ». Il s'agit d'une marque d'auteur, que ce dernier cherche à imposer à son co-énonciateur, en mettant en exergue le pouvoir du sens. Le Clézio déchiffre les crises de la condition humaine à la lumière de ses propres crises. Le « je » interroge le passé, le présent et le future, parle de sa propre expérience dans son rapport avec le monde et les autres. Mais, en cherchant constamment, à emporter l'adhésion de son destinataire.

Le discours aphoristique favorise une scénographie qui privilégie la domination de l'auteur grâce à des techniques stylistiques insolites, voire fantaisistes. Fragmentaire, touffue et complexe, la réflexion aphoristique est porteuse de signification essentielle d'une œuvre qui, ne cesse de conquérir l'universalité. Ainsi, le discours du texte est consolidé par le point de vue de l'énonciateur, riche en sagesse et en promesse. Par l'assertion de vérités, le sujet parlant met en scène un discours moral soumis à la circonstance d'un « *je* », dans une temporalité particulière, mais sans marques énonciatives.

Le recours à la poétique du fragmentaire, permet à l'auteur de mettre en question le sens et la conception analogique du monde. L'aphorisme se lit comme une forme de singularité qui se dresse contre les idées reçues et qui se méfie de toute pensée systématique. Au moyen d'une scénographie subversive, l'aphorisme traduit une forme de résistance au sens commun et le rejet du rationalisme mortel qui anéantit le dynamisme et l'effervescence de la vie. La diversité des structures sémantiques, stylistiques et syntaxiques, en plus de la variété des codes figurés dans le discours aphoristique. Tous ces procédés sont porteurs de cette écriture polymorphe, voire carnavalesque qui, se comprend comme un choix visant à mettre au défaut les routines de lecture et à bouleverser l'élaboration du sens dans le sillage de l'ère des nouveaux soupçons.[239]

En conclusion de l'analyse de cette partie, on peut affirmer que l'intervention explicite de l'énonciateur ne s'effectue pas uniquement au moyen de la scénographie fragmentaire de l'énoncé sentencieux, elle se réalise également par une mise en texte

[239]. « *L'ère du soupçon* » est une expression empruntée au recueil de Nathalie Sarraute, publié entre 1947 et 1956. Il est généralement considéré comme le premier manifeste de l'école du « nouveau roman ». Il constitue un témoignage sur les débats littéraires pendant les années de l'après guerre et marque le début d'une ère nouvelle dans le monde de la littérature.

carnavalesque à plus d'un niveau. Le trait principal de cette scénographie se développe dans le phénomène de la sur-signifiance matérialisée par l'emploi de formes graphiques ou l'iconotexte qui constituent une langue subsidiaire fonctionnant comme une seconde source de signification. Que ce soit au travers la mise entre parenthèses de ses dires, la mise en italique, l'insertion des images ou des formes géométriques, le texte parle un langage polymorphe. C'est un langage conventionnel ayant comme support les ressources connues de la langue et d'autres formes d'expression plus allusives, parfois spontanées, faisant appel à l'intelligence du lecteur, à ses connaissances et à ses affinités avec le texte. Et ce discours pluriel exprime inévitablement ses propres formes et moyens de lecture. Le texte, tout comme le mot, se prend à signifier en amont et en aval, en profondeur et en périphérie. On dirait que Le Clézio cherche à faire croire en faisant « voir ».

La particularité de l'esthétique leclézienne se définit par la variété des procédés, qui donne à son écriture un aspect polymorphe et carnavalesque. Pour lui, écrire, c'est briser les chaînes et les jougs de l'autorité stylistiques. Sa règle d'or, c'est manquer aux règles de l'art et mettre en scène son plaisir du texte.[240] L'auteur met au service du texte un foisonnement des formes et procédés, il crée de ce fait une littérature extravagante qui supprime les frontières et les codes qui la régissent. Ce caractère fantaisiste nous mène à nous pencher sur le fonctionnement des instances énonciatives qui régissent le discours leclézien. Il sera question dans la partie suivante des différentes postures narratoriales et de leur rôle dans les configurations textuelles.

[240] . Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Troisième partie

Postures narratoriales à la croisée des représentations hétérogènes

Premier chapitre

Fluctuation de l'instance narratrice

1. Le « je » du discours rapporté : une figure d'enfance

Dans la plupart des récits, le narrateur délègue sa parole à ses personnages en leur faisant assumer la responsabilité de l'énoncé. Dans *Onitsha*, roman imprégné des souvenirs d'enfance de Le Clézio, on entend la voix d'un personnage qui devient pour quelques moments narrateur diégétique :

> « *Fintan ferma les yeux. Il y avait le roulement de la pluie sur la tôle. L'odeur du ciment frais était plus forte que tout. Il pensa : demain, j'irai à Omerun, chez la grand-mère de Bony. Je ne reviendrai jamais. Je n'irai jamais en Angleterre. Avec une pierre, il grava sur le mur de ciment POKO INGEZI.*» (*O*, 200)

On voit bien que la première instance du discours est donnée à Fintan, considéré comme une figure du narrateur, et le récit extra diégétique devient à la fin intra diégétique. La différence entre les deux types de récit est signalée par un changement de ton. Considéré comme un élément autobiographique, le personnage de Fintan raconte l'histoire tendre de l'enfance de Le Clézio sur le bateau qui l'emmène vers l'Afrique pour retrouver son père :

> « *Dans le dortoir du collège, j'ai rêvé que c'était lui, Sabine Rodes, mon vrai père, que c'était pour lui que Maou était venue en Afrique, pour cela qu'elle le haïssait si fort. Je le lui*

> *ai même dit, un jour, quand j'ai su qu'elle allait en France avec toi et Geffroy, je le lui ai dit avec méchanceté, comme si tout pour moi, plus rien ne serait comme avant. Je ne me souviens plus de ce qu'elle a dit, peut-être qu'elle s'est contentée de rire en haussant les épaules.* » (*O*, 276)

Sur le navire, Fintan trouve, momentanément un père de substitution, Sabine Rodes, étroitement lié à Onitsha et qui joue un rôle paternel durable et ambigu. Ce fragment exprime le rêve de Fintan, qui est une forme de « *roman familial* » ou « *roman des origines* » que se forgent tous les enfants. Ils substituent des parents de rêve aux vrais parents, conformes à leur désir.

Le « je » narrateur est formellement absent, mais il nous fait part de ses pensées au moyen de voix narratives qui habitent son discours apparemment solitaire et univoque. Il s'investit pleinement dans ses personnages les font penser, parler et agir.

> « *Vous, vous parlez de charité, et votre mari vit dans ses chimères, et pendant ce temps, tout s'écroule ! Mais moi je ne m'en irai pas. Je resterai ici pour voir tout cela, c'est ma mission, c'est ma vocation, regarder sombrer le navire.* » (*O*, 255)

Par l'intermédiaire du personnage, le narrateur-enfant met en avant ses rêves et ses désirs en décidant de rester en Afrique pour rejoindre son père absent. D'ailleurs Le Clézio lui-même avoue les racines autobiographiques de cette histoire et de son roman *Étoile errante* : « *Aucun des livres que j'ai pu écrire par la suite n'a eu autant d'importance pour moi que ces deux romans africains.* »

Cette déclaration semble confirmer la dimension autobiographique du personnage de Fintan. Mais on voit bien que Le clézio procède avec Fintan comme avec Esther[241] : à partir des éléments de sa propre vie personnelle, il fabrique des personnages de fiction.

Aussi, le texte Le Clézien présente-t-il souvent divers narrateurs internes où le « je » du discours rapporté prolifère et ponctue plusieurs récits. Esther dans *Étoile errante*, Lalla dans *Désert*, Mondo, Daniel, Lullaby….Ce sont tous des enfants, miroirs du narrateur, qui tentent de se soustraire au monde des adultes, avec pour rêve leur

[241]. Esther : personnage principal de son roman : *Étoile errante*, publié en 1992.

liberté et leur identité d'enfant. Le « je », en tant qu'autorité énonciative, domine, met en jeu les pronoms et toutes les voix, à sa guise et selon son bon vouloir.

À la différence de ce qui se passe dans *Voyages à Rodrigues* et *L'extase matérielle,* le narrateur cède souvent la parole à ses personnages dans *Onitsha*, *Étoile errante, Désert*, *Diego et Frida, Mondo et autres histoires*, *La ronde et autres faits divers*…C'est le « je » narré et narrant qui semble saturer le texte. La première personne prédomine le discours Leclézien de façon qu'une seule et même personne semble parler.

Toutefois, dés que nous essayerons de chercher d'où vient cette voix, nos certitudes disparaissent. La première instance du discours est polyphonique ; elle n'indique pas toujours la même personne. Le « je » de la narration, « je » narré, « je » du discours rapporté, la première personne n'est ni extérieur, ni éparpillé ; elle ponctue au contraire différents textes de Le Clézio. Bien que la voix auctoriale soit prédominante, elle se mue dans la narration, en voix plurielles, glorifiant le « je » ou incluant d'autres locuteurs. Le recours au discours rapporté n'est donc, qu'un simulacre d'objectivité, car le narrateur s'éclipse derrière d'autres instances narratrices. Au dire d'Alain Rabatel :

> « *Le discours rapporté « objectivé » comme « Texte » s'accompagne de formes graduelles d'EE depuis les manifestations minimales de l'EE, avec la désinscription énonciative (EE lato sensu) jusqu'à l'effacement idéalement complet de l'énonciateur (EE stricto sensu)* […] *à ce titre, la désinscription énonciative peut affecter :*
>
> *– le locuteur cité, dont l'origine énonciative est brouillée, voire omise par le locuteur citant, dont les dires initiaux sont re-présentés (et non pas simplement rapportés) sous une forme qui efface une partie de leur contexte initial (îlots textuels, discours indirect ou narrativisé –effaçant le dire originel et les informations véhiculées par ce dire– discours direct imaginaire, itératif, etc.)*
>
> *– le locuteur citant qui peut gommer, déplacer, modifier les marques du rapport (suppression du verbe attributif, des marques d'ouverture et de fermeture des dires, ou modifier leur orientation argumentative, représenter des énoncés*

> *originels embrayés (du moins par convention tacite) comme des énoncés non-embrayés*[242]*. »*

Il est question de l'imbrication de deux cadres énonciatifs, celui du discours citant et du discours cité. L'effacement énonciatif s'effectue sur deux niveaux : le premier appartient au narrateur et aux procédés qu'il met en œuvre pour cacher sa trace. Le deuxième se traduit au niveau du discours rapporté et modifie la manière dont le narrateur-locuteur construit l'énonciation rapportée du personnage cité. Il s'agit d'une forme d'énonciation sur et dans l'énonciation, d'un discours dans et sur le discours. D'ailleurs, les concepts de dialogisme[243] et de polyphonie développés par M. Bakhtine sont souvent employés en rapport avec le discours rapporté.

Dans une perspective énonciative, l'approche de Laurent Rosier a permis de mieux cerner les niveaux du discours rapporté. La linguiste remplace le terme *rapporté* par *représenté,* car le discours originel relatif au discours rapporté n'est pas tout à fait indépendant. Le locuteur du discours citant met en avant le discours cité, tout en restant en relation étroite avec lui, étant donné que c'est lui, qui agence et encadre les enjeux de

---

[242] . Alain Rabatel, *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques.* In: *Langages*, 38e année, n°156, 2004. *Effacement énonciatif et discours rapportés,* édition Larousse, (pp. 3-17), p. 8.

[243]. Le concept du dialogisme est construit dans les années 1930 par le philosophe du langage et le critique soviétique : Mikhaïl Bakhtine[243]. Introduit en France en 1967 par Julia Kristeva et adopté par l'analyse du discours au début des années 80, notamment à la suite de l'ouvrage de Tzvetan Todorov : *Le principe dialogique* suivi de : *écrits de cercle de Bakhtine*. Pour lui, le mot est le territoire commun dans lequel s'expriment les relations des instances de l'interlocution: « *Il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innomés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi.* » Todorov. Tzvetan, *Le principe dialogique*. Suivi de : *Ecrits du Cercle De Bakhtine.* Seuil, 1981, p. 8. La réalité première du langage c'est l'interaction verbale, et sa forme prototype le dialogue. Tout énoncé est en interaction avec d'autres énoncés, car chaque locuteur est toujours l'auditeur d'un autre locuteur. Chaque énoncé est avant tout une réponse, une réaction à la parole d'autrui, dont il porte en quelque sorte la trace.

« *[…] Un énoncé est rempli des échos et des rapports d'autres énoncés auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbal. Un énoncé doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée (le mot « réponse », nous l'entendons ici au sens le plus large) : il les réfute, les confirme, les complète, prend appui sur eux, les suppose connus et, d'une façon ou d'une autre, il compte sur eux.* » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale,* trad. Fr, Paris, Gallimard (1ère éd. 1979), p. 298.

Ainsi, l'énoncé est de nature bidirectionnel ; il est tourné vers son origine et vers le discours d'autrui ; d'où la parole a une vocation préalable de rencontre avec l'autre dans l'interlocution.

ce dernier. Rosier ajoute également *une organisation en continuum*[244], qui remet en cause l'imbrication de deux discours. Elle définit chaque entité du discours rapporté d'une manière différente de l'autre.

> *« DD et DI distinguent un discours citant et un discours cité grammatical alors que les DIL et DDL présentent un environnement cotextuel où il est plausible que des paroles ou des pensées soient rapportés à l'espace énonciatif d'un locuteur ou d'un personnage si nous nous trouvons dans la fiction. Nous avons gardé l'étiquette classique « d'introducteur » mais les verbes, les locutions, voire les phrases qui servent le discours citant n'occupent pas toujours la première place. On devrait parler de discours citant encadrant, en amont, à l'incise ou en aval du discours cité. La présence de plusieurs discours citant est possible et l'on peut dire que le discours rapporté est toujours en tension, entre un surmarquage et un effacement du discours citant*[245]. »

En effet, le narrateur leclézien se sert du discours rapporté pour se distancier du dire ou des pensées des personnages. Le « je » de l'instance narratrice est parfois celle d'un témoin plutôt que celle d'un héros. Ce témoin rapporte l'aventure vécue par le grand-père à la recherche d'un trésor sur l'île Rodrigues. Devant cet être d'exception, le narrateur s'efface, s'abstient de raconter sa propre vie ; il se contente de jouer un second rôle. Il est à la fois dans et à la périphérie de l'histoire, il est donc le support du discours qui se subordonne au récit.

Dans *Voyage à Rodrigues*, L'écriture leclézienne passe d'un « je » désignant l'auteur à un « je » désignant le grand-père. Il s'agit d'un va-et-vient entre l'identité et l'altérité. Ce récit relaté à la première personne suit les traces du grand-père car l'auteur reprend fidèlement le récit de l'ancêtre, d'où une façon d'identification est apparente. À cette question de référence K.C. Orecchioni dit :

> « *Nous appellerons « référence » le processus de mise en relation de l'énoncé au référent, c'est-à-dire, l'ensemble des*

[244] . Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Éditions Ophrys, 2008.
[245] *Ibid*., p. 55.

> *mécanismes qui font correspondre à certaines unités linguistiques certains de la réalité extralinguistique*[246]. »

Le « je » narrant du *Voyage à Rodrigues* est repris différement dans *Le chercheur d'or* et dans *La Quarantaine*. Ces œuvres consacrées au cycle Rodriguo-mauricen sont étroitement liées aux origines de l'auteur. Elles ont pour point commun les îles Maurice et Rodrigues qui subissent à leur tour une variation d'un texte à l'autre. Le Clézio y donne la parole aux actants et assume pleinement la part personnelle de son écriture. L'homologie auteur/narrateur/personnage se réalise à travers le moi leclézien qui est l'objet et le sujet d'une quête. Bien que le pronom « je » traduit une époque chronologiquement antérieure, l'énoncé se réalise dans un « ici/ maintenant » éphémère que garantit le rapport à l'espace des origines vécu dans les sentiments. Exemple, dans *Voyage à Rodrigues*, l'histoire est devenue présente à travers le souvenir et l'imagination d'une expérience vécue par un autre :

> « *C'est cela, j'imagine, que cherchait mon grand-père, quand il a pris la mer pour la première fois […] J'imagine aussi la première rencontre de mon grand-père avec le navire sur lequel il allait voyager entre Maurice et Rodrigues pendant près de trente ans.* » (*VR,* 56)

Le narrateur imagine l'apparition du navire sur lequel embarque son grand-père : cette évocation onirique est un support pour retrouver un pan du passé. Tout devient prétexte à la récupération de ce passé. Les objets et les choses se donnent à lire comme des textes, comme un tissu de paroles ou comme un discours. On passe donc de l'image recrée à la parole.

Malgré l'écart temporel, le narrateur/ personnage parcourt des lieux habités par le souvenir et les traces de l'ancêtre. Il tente de pénétrer dans les méandres du passé pour revivre le bonheur dans le présent.

[246] . Kerbrat. C. Orecchioni, *L'énonciation*, Armand Colin, Paris, 1999, p. 190.

> « *Je me souviens maintenant de l'histoire que me racontait un Indien de Manéné, dans la forêt du Darien panaméen, à propos de cet Américain obsédé par la quête de l'or, à qui l'on avait fait boire une dose de suc de Datura.* » (*VR*, 79)

> « *Je me souviens de ces après-midi obscurs dans la maison de bois de Forest Side, le froid humide des nuits, le bruit de l'eau ruisselant sur la tôle du toit. Maintenant, pour nous, la mer n'existait plus. À peine l'apercevions-nous quelquefois, quand nous prenions le train pour accompagner notre père jusqu'à Port Louis, ou quand nous allions avec Mam du côté du Champ-de-Mars*[247]. »

Le recours à la mémoire du souvenir abolit les distances temporelles et confond les deux moments d'énonciation. Le narrateur des deux récits inscrit son texte dans un « *maintenant* » qui fait revivre l'histoire passée. C'est un passé fréquemment actualisé, appréhendé à partir d'un moment ultérieur. Le narrateur se situe dans et en dehors de l'histoire. Autrement dit ; le narrateur explore des espaces habités par les traces de l'aïeul. Il s'agit du même lieu mais deux temps différents. Le fait de retrouver un lieu est une manière de retrouver un temps qui est un moyen de retrouver l'autre, en suivant son ombre et en voyant ce qu'il a vu :

> « *Je marche sur ses traces, je vois ce qu'il a vu. Il me semble par instants qu'il est là, près de moi, que je vais le trouver assis à l'ombre d'un tamarinier, près de son ravin, ses plans à la main, interrogeant le chaos de pierres hermétiques.* »(*VR.*17)

Le narrateur découvre un lieu exploré auparavant par un autre. Il rassemble les marques, les traces et les signes de son ancêtre en vue de reconstituer les éléments du puzzle. Il s'approprie l'aventure, il recolle les morceaux en ajoutant les éléments manquants. Et d'un temps révolu, on passe à un moment présent et d'un « je » désignant le grand-père, on passe à un « je » référant à l'auteur. La première personne

[247]. J.M.G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, *op. cit.,* p. 110.

qui intervient dans *Voyage à Rodrigues* est celle de Le Clézio lui-même. L'intérêt que réserve l'auteur à son grand-père est réellement biographique. Il précise dans un entretien lors de la parution de *La Quarantaine* que :

> « *Le chercheur d'or est une fiction inspirée par l'aventure vécue par mon grand-père paternel à la recherche d'un trésor à l'île Rodrigues, et La Quarantaine est une rêverie à partir du séjour forcé que fit Alexis, mon grand-père maternel sur l'île plate, et au terme duquel il quitta pour toujours l'océan indien et vint vivre en France*.[248] »

On constate que d'une œuvre à l'autre, une composante déictique se répète dans l'espace intertextuel. Cet espace est toujours doublé d'un « je » qui occupe les mêmes situations. Les récits écrits à la première personne dans *Voyage à Rodrigues* ou dans *Le chercheur d'or* constituent une deuxième version de ce qui a été vécu, auparavant, par l'ancêtre et par l'auteur lui-même dans sa visite exploratoire de l'île. Ce qui diffère, c'est le cadre spatio-temporel de la mise en récit. Le Clézio découvre le journal que cachait son grand-père et le reprend dans son récit. Cette mise en relation est un procédé repris souvent par l'auteur dans une œuvre différente sans atteindre son référent d'une façon définitive.

Sur le plan fictif, la première instance narratrice est différente, mais sur le plan référentiel, elle est identique. À cet égard Orecchioni montre que :

> « *Il est bien évident qu'en dehors même du cas où il donne explicitement la parole aux actants de l'énoncé, ce n'est pas l'auteur, dans un texte littéraire, que dénote le « je ».* [249]»

Le récit homodiégétique est soumis à une conscience qui va imposer sa propre logique au texte en fixant et en déterminant le monde fictif représenté dans l'œuvre. Ce

[248]. http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01030342.htm. Rencontre avec J.M.G.Le Clézio, à l'occasion de la parution de La Quarantaine 1995.
[249] . Kerbrat. C. Orecchioni, *L'énonciation*, Armand Colin, Paris, 1999, p. 190.

« je » est situé différemment sur le plan temporel grâce à l'expression du récit « *depuis tant d'années* » et l'adverbe de la narration : « *maintenant* ».

Cependant, le « je » témoin fidèle s'immisce derrière le masque de son grand-père pour une identification momentanée. L'éclipse du « je » est loin d'être un effacement, c'est plutôt une stratégie narrative qui cherche à rendre, réel, le discours fictif. Le grand-père cède sa voix et son expérience à son petit fils ; témoin attentif et plein de compassion. En dépit de la distance temporelle, le petit fils tente de la revivre actuellement à travers son imagination. En témoigne la récurrence des verbes qui varient de la simple imagination, à la perception la plus immédiate : « *J'imagine, je vois, je regarde, il me semble, j'ai senti, cela me fait penser*.. »

Le lexique de l'opinion, de la perception et de l'imagination revient souvent comme un leitmotiv dans le roman. On a l'impression que ce que le narrateur ne peut pas tirer du discours écrit, il le crée dans son imaginaire en le reconstituant, même s'il est fortement éloigné dans le passé. Tout se passe dans la tête du « je » narrateur au moyen d'une actualisation de remémoration du procès. Semblable au narrateur proustien qui oscille entre « un temps révolu » et « un temps retrouvé ». Il s'agit donc de la superposition de deux voix ; la voix de l'aïeul réactualisée par la voix du narrateur. On est tenté de dire qu'il y a deux jeux de masques : celui de l'écrivain déguisé en grand-père et celui du grand-père reproduit par la fiction.

Le « je » de la narration est un « je » équivoque, voire hybride. C'est un « je » à double voix : celle du grand-père réel et celle du petit fils dans sa revisite de l'espace de l'île. Le pronom « je » se trouve fractionné entre le narrateur et celui qui a vécu auparavant l'espace ; c'est-à-dire avant le moment de la narration. La première personne détient un rôle majoritairement énonciatif qui assure le fil de la narration. Le journal de voyage : *Voyages à Rodrigues* et plus généralement le cycle rodrigo-mauricen illustre la fluctuation de l'instance narratrice ; on passe d'un « je » à un autre dans un va-et-vient entre le passé et le présent. Il s'agit d'une enquête sur la quête de l'ancêtre qui aboutit à ce que Le Clézio appelle « *la conscience de soi* » qui ne s'effectue qu'à travers l'expérience réelle. La quête devient enquête, voire appropriation et conquête de l'être et de l'espace.

Cette stratégie d'appropriation se réalise par l'intrusion du présent en vue de réactualiser un récit au passé :

> « *Peu à peu, comme je regarde plus attentivement, je vois apparaître d'autres traces, des coups, des cicatrices sur le flanc des collines de l'est. Sur les pentes arides, les blessures ne se sont pas refermées, les pierres déplacées montrent encore la place sombre qu'elles occupaient. Tant de travail inutile me surprend et m'émeut, comme ces traces laissées par des hommes inconnus sur des lieux devenus déserts, à Monte Alban au Mexique, par exemple, ou bien dans la Vallée des Merveilles.* » (*VR*, 33)

L'introduction du temps présent marque la subjectivité de l'énonciateur leclézien. Il s'adresse à travers lui à un co-énonciateur qui partage le même contexte temporel. Son énonciation dans le flux narratif illustre le dialogue implicite entre les énonciateurs, qui cherche à authentifier la parole romanesque. À l'instar de Weinrich, ce présent commentatif lié au contexte « *caractérise une attitude de locution*.[250] » L'emploi du présent renforce la relation énonciateur/ énonciataire, il les place dans un hors-temps au milieu d'une réflexion commune. Les voix narratives qui renvoient chaque fois à un « je » différent, coopèrent avec le lecteur en une commune intimité. Elle est, de ce fait, polyphonique : elle n'indique pas toujours la même personne. Le « je » de la narration, « je » narré, « je » du discours rapporté, la première personne n'est ni extérieur ni éparpillé ; elle ponctue au contraire différents textes de Le Clézio. Bien que la voix de l'énonciateur soit prédominante, elle se mue dans la narration, en voix plurielles, glorifiant le « je » ou incluant d'autres locuteurs.

2. Le « on » : un pronom polymorphe

Traditionnellement le pronom « on » a été rangé dans la classe des pronoms indéfinis. Toutefois, dans les grammaires ainsi que dans d'autres études récentes, la valeur de « on » comme pronom personnel, est de plus en plus prise en considération. Nommé par Danon-Boileau[251] le pronom « caméléon », car, selon le contexte, ce

[250] . H. Weinrich, *Le Temps,* Éd, seuil, 1973, p. 39.
[251] . L. Danon-Boileau, « That is the question », *La Langue au ras du texte*, P.U.L, 1984, p. 31.

pronom peut en effet exprimer le singulier ainsi que le pluriel, le féminin aussi bien que le masculin. Autrement dit, le « on » peut se référer à la paire interlocutive aussi bien qu'à l'Autre de la situation d'énonciation. Il peut être glosé par « n'importe qui », « tout homme » en indiquant la classe de l'être humain. Il peut également désigner quelqu'un de non spécifié (singulier ou pluriel), mais déterminé par la place qu'il occupe dans la relation prédicative elle-même précisée en situation d'énonciation. Cette complexité énonciative amène Leeman à dire que le pronom« on » constitue, en effet, une sorte de perspective universelle :

> « *Quel type de cadre de discours définit [on] donc ? L'hypothèse peut être avancée qu'il s'agit tout simplement du point de vue fondateur de tout acte de parole, celui de l'humanité elle-même, source unique et obligée de toute communication linguistique – hypothèse conforme à l'étymologie. D'où la prédilection de « on » pour les proverbes, morales ou aphorismes, vérités issues de l'expérience de l'espèce humaine et valant pour tout être lui appartenant […].* [252]»

À la différence d'autres pronoms personnels, le « on » n'a pas un statut énonciatif inhérent, il est polymorphe et passe-partout et il doit être interprété à partir de chaque occurrence. F. Atlani soutient que :

> « *[…] « on » n'a aucune valeur référentielle* [253]*» et « […] alors que c'est même la forme des pronoms personnels qui permet de comprendre la place des locuteurs dans le procès d'énonciation, c'est l'interprétation de « on » qui permet de lui attribuer tel ou tel statut énonciatif*. »[254]

Seul l'énoncé comporte une détermination contextuelle qui permet d'attribuer une valeur référentielle précise à « on ». Son indétermination et sa polysémie nous ont amené à parler de son statut énonciatif dans les textes de Le Clézio. Ajoutons que sa

[252] Leeman, D. « On thème », *Lingvisticae Investigationes*, 1991, p. 15.

[253] . Atlani, F. « On L'illusionniste ». *La langue au ras du texte*. Presses Universitaire de Lille, p, 13-29.1984

[254]. *Ibid.,* p. 17.

grande fréquence et son extrême plasticité font que sa valeur énonciative varie selon la nature des textes et des contextes. Nous relevons dans le récit de Le Clézio nombreux emplois de « on », sujet d'un verbe de parole notamment, le verbe « *dire* » :

> « *Elle portait la robe bleue des missions, et un crucifix autour du cou. On disait que c'est une prostituée de Lagos, qu'elle avait été en prison » (O, 106)*
>
> *« Toutes sortes de légendes couraient à son sujet. On disait qu'il avait été acteur dans la troupe de l'Old Vic de Bristol. » (O, 112)*
>
> *« Il était généreux, moqueur, enthousiaste, et aussi coléreux, cynique, menteur. On disait qu'il avait réalisé plusieurs canulars remarquables » (O, 113)*

Il s'agit dans ces exemples de discours rapporté dont le locuteur n'est pas spécifié. Les propos ne sont pris en charge par personne, d'où le « on ». C'est une forme d'objectivité ou plutôt un alibi de neutralité. Le « on » est invoqué par l'instance énonciative sous-entendue « je », il ne fait que prendre à son compte la responsabilité de certains énoncés que le vrai énonciateur s'abstient à revendiquer. D'ailleurs, l'emploi de l'imparfait : « *on disait* » accentue cette distanciation. Le narrateur refuse de prendre en charge le propos, surtout que le contenu propositionnel relatif à la réputation du personnage, encourage cette distanciation, à savoir « *on disait que c'est une prostituée de Lagos, qu'elle avait été en prison*. » Le narrateur exprime un recul et un repli sceptique par rapport à l'assertion : « *c'est une prostituée* ». Il atténue, de ce fait, l'assertion en traduisant une forme de prudence sur le dit. Avec le pronom « on » et l'imparfait, le narrateur échappe à la responsabilité de la prise en charge du propos.

Par ailleurs, le pronom « on » employé avec un verbe au présent dans un récit au passé à la troisième personne engendre un effacement momentané de toute marque temporel. Car, tout se passe comme si l'histoire devenait concomitante à la narration. Ce fragment extrait de l'histoire de l'exode du peuple Meroë à Onitsha en est une illustration :

> *« Eux, chaque jour, sur le quai, dès l'aube, attendent on ne sait quoi, une pirogue qui les emmènerait en amont, qui leur apporterait un message mystérieux. Puis ils s'en vont, ils disparaissent, en marchant à travers les hautes herbes. » (O, 100)*

Dans *Onitsha,* Le Clézio accorde une place tout à fait à part à l'exode du peuple Meroë[255] à Onitsha, présenté comme le rêve de Geoffroy ; ce rêve n'est pas né en Afrique, mais de l'Afrique et d'un désir d'Afrique. Il est distingué de tout le reste du texte par sa large marge blanche et par le changement de focalisation : tout le récit marginalisé est décrit dans le point de vue de Geoffroy. Situé hors du réel, il a pour seule référence ; la fièvre de l'imagination du personnage. Il est aussi différencié par l'emploi du temps présent : « *on ne sait* » qui contraste avec l'imparfait du récit. L'intrusion irrégulière de ce temps dans un système temporel au passé crée un effet de dramatisation. Le pronom « on » associé à l'emploi d'un verbe au présent traduit un flou référentiel relatif à l'instance narratrice et effacement momentané de toute marque temporel. Tout se passe comme si le récit du personnage devenait simultané à la narration. Ainsi, l'apparition de « on » n'est pas sentie comme un phénomène de décrochage, elle est plutôt une stratégie narrative qui cherche à authentifier le discours dans le monde de la fiction. Si le narrateur opère une sorte de va-et-vient dans son récit, c'est qu'il veut donner un degré de crédibilité à une histoire dont il a été le témoin privilégié.

De ce point de vue, le pronom « on » est fugitif, il s'immisce en témoin occasionnel. Il se dérobe derrière le masque d'un « il », manifesté dans le personnage de Geffroy. En effet, l'exode du peuple Meroë qui constitue le rêve de Geffroy est vécu dans un autre espace-temps qui se superpose à l'espace temps réel. Même au moment de sa remontée de la rivière Cross, ce moment se substitue complètement au monde réel. Le temps du monde rêvé demeure bien ancré dans l'espace présent où se trouve Geoffroy. Pourtant, l'époque du rêve est très lointaine, elle appartient à l'histoire ancienne de l'Egypte. Pour rejoindre cette histoire, le narrateur/personnage part à reculons dans le temps. Il rêve d'inverser le cours du temps, il imagine aussi que la réalisation impossible de ce mouvement rétrograde aurait un effet sur le temps lui-

[255]. Dernière dynastie égyptienne, Koushite, vaincue par les Axoumites, au IVe siècle ap. J.-C. Itinéraire le long du Nil, puis à travers le désert pendant une trentaine d'années, enfin le long du Niger jusqu'à Nigeriapolis.

même. Si le narrateur rapporte l'histoire de ce rêve lointain dans un présent narratif, c'est qu'il cherche à la revivre à travers le masque de « il ».

Par un simulacre d'objectivité, le narrateur cède la parole à son personnage qui se charge de raconter le récit du peuple Meroë. Or l'histoire est relatée au présent de narration. Nous relevons, de ce fait, quelques occurrences :

> *« Il marche sur le quai, devant les bâtiments déserts. Le soleil étincelle à la surface du fleuve. Il cherche les hommes au visage marqué du signe d'Itsi. Les pirogues glissent à la surface des eaux, les troncs à la dérive, aux branches qui plongent comme des bras animaux.* » (*O*, 139)

L'apparition des verbes de mouvement atténue la distance entre l'espace-temps où se manifeste le *hic et nuc* de la relation énonciateur/énonciataire. Le changement de la forme verbale, sans changement d'époque, éveille l'attention du lecteur, puisque ce présent démolit l'écart entre le passé et le présent d'énonciation. Il donne également au lecteur l'illusion d'assister en direct à une scène qui s'est déroulée dans le passé. Nous remarquons donc que ces apparitions au présent de l'énonciation installent des arrêts sur image, où se traduit l'effet du présent dramatique, qui instaure une connivence entre le narrateur et le narrataire. Ce présent, qui rend la situation présente devant le lecteur a une valeur significative, voire expressive et vivante. La présentation du personnage en mouvement actualise la scéne dans l'esprit du lecteur.

Mais, en dépit de l'absence de toute trace directe du narrateur, ce dernier apparaît discrètement à la surface de son texte. Le narrateur leclézien se manifeste dans le récit par un discours particulier livré à un pronom « on ». Ainsi, les propositions : « *on sait, on disait, on peut* », insérées dans le récit, rappellent au lecteur qu'il existe un sujet d'énonciation qui intervient pour moduler le récit. Ils « assimilent généralement des choses différentes où le dire s'efface.[256] ». Elles visent également à ajouter au lecteur que le pronom « on » lui permet de jouer le rôle d'instance énonciative « tampon » empêchant certaines informations sur les personnages de rejaillir sur l'énonciateur principal.

[256] . J. Rey-Debove, *Le Métalangage,* Dictionnaire Le Robert, 1978, p. 50.

Omniprésent aussi bien dans le récit que dans le discours de Le Clézio, le « on » marque à la fois la subjectivité et l'objectivité. Il joue sur la frontière entre les traces du sujet parlant et sur d'autres sources d'énonciation, le « on » paraît incontestablement polyphonique. Ce va-et-vient entre les deux frontières fait apparaitre l'effacement momentané de l'instance énonciative et la présence réservée du locuteur. Il fonctionne comme un avatar du narrateur anonyme que le lecteur a de la peine à connaître, à reconnaître encore moins, puisque cet énonciateur n'existe que par la manière dont l'univers du texte qui est mis en perspective, le locuteur s'auto-désigne tout en se confondant dans la masse anonyme de ses semblables.

En effet, le discours énonciatif du « je » est volontairement soumis à l'influence, à la modération et au commentaire d'autres voix introduites, voire créées par lui. Leur invocation ne fait cependant pas d'elles des instances énonciatives autonomes puisqu'elles n'existent qu'à travers la voix du « je » absent-présent qui les invoque. Il se résume ainsi à une voix confondue dans la polyphonie en faisant dire à d'autres voix des paroles qu'il souhaite énoncer ou entendre.

Cette stratégie est propre à toute l'œuvre de Le Clézio, marquée par le changement constant du statut de l'énonciateur ; on passe très souvent du pronom « il » qui ouvre le récit au déictique « on ». Le délocuté « il », plutôt neutre, montre une sorte de forclusion volontaire contrebalancée au milieu du récit par l'apparition d'une trace fortement personnelle liée à l'emploi faussement anonyme de « on ». C'est l'exemple de son roman *Désert* :

> « *Ils sont apparus comme dans un rêve, [….] Lentement ils sont descendus dans la vallée,…..Ils marchaient sans bruit dans le sable,….Personne ne savait où on allait* »[257].

Le narrateur disant « ils » au début du discours, est un « je » confiné en observateur extérieur et distant, tandis que celui qui dit « on » semble plutôt proche des sujets de son discours, au point de devenir la voix de leur conscience. C'est presqu'un faux déictique, sur le plan de l'énonciation. Le « je » dépositaire de la conscience des sujets de son discours, capable de rendre compte de leur sentiment d'identification à un groupe conscient de son être et de sa situation. Sur la voix discursive qui prend en

[257] . J.M.G Le Clézio, *Désert*, *op. cit.,* p.7.

charge le récit se greffe une autre voix, celle de la conscience du sujet du même discours.

Ceci est perceptible également dans la nouvelle *Hazaran* où le pronom « on » permet au narrateur d'assister lui-même à une scène géographique et d'inviter le narrataire à la vision commune de *La Digue des français* : bidonville niçois qui rassemble pêle-mêle la grande masse ouvrière.

> « *La Digue, près des marécages qui bordent l'estuaire du fleuve […] Ils achetaient des planches à ceux qui partaient, des planches vieilles et percées de trous qu'on voyait le jour au travers*. [258]»

Mieux encore, dans la nouvelle *L*es *Bergers,* la scène est décrite par un narrateur qui lui seul, pourrait connaître les informations :

> « *Dans le vent, on entendait distinctement tous les bruits, les bruits mystérieux de la nuit qui effraient un peu. (…..) Le temps paraissait immense, très lent, avec par instants de drôles d'accélérations incompréhensibles, des vertiges, comme si on traversait le courant d'un fleuve. On marchait dans l'espace, comme suspendu dans le vide parmi les amas d'étoiles.* ».[259]

Le « on » est familier du lieu et montre que l'observateur continue à identifier l'espace en faisant intervenir des données psychologiques : « *on entendait, on marchait* » Le « on » s'analyse donc comme le sujet d'authentiques pensées et perceptions représentées, en l'absence de tout focalisateur saillant.

Ainsi, dans les extraits cités ci-dessus, le pronom « on » est un indéfini coréférant au narrateur anonyme, comme au lecteur virtuel, invité à partager la position de l'observateur. Un pacte de lecture doublé de complicité se crée avec le destinataire. Si le narrateur a choisi le déictique « on », c'est pour ne pas prendre en charge seul le contenu narratif et dans le but d'impliquer directement un co-énonciateur. Ce choix

[258] . J.M.G Le Clézio, *Hazaran*, Gallimard, 1978, p. 191.
[259]. J.M.G Le Clézio, .*Les bergers,* Gallimard. 1978, p. 248.

semble être un moyen efficace pour éviter le pronom « je », surtout que l'univers romanesque évoqué par le narrateur est celui du mystère et de l'indistinction. Le « on » n'a pas un statut énonciatif inhérent. La référence pronominale est un lieu de partage et de croisement.

Certes, l'instance narratrice n'est pas exclue des valeurs référentielles de « on ». Ce qui nous emmène à dire que le pronom « on » pourrait être interprété de deux façons. La première que l'on nommera : l'agent de la convention énonciative. Il intervient suite à son invocation par « je », véritable énonciateur, pour prendre à son compte certains énoncés à caractère général qui ne peuvent pas être pris en charge par le sujet parlant. Dans la seconde interprétation, le « on » semble être une voix qui invoque un co-énonciateur ou plutôt un commentateur dont le rôle est d'assumer ponctuellement la responsabilité de la modélisation. Car, cette modélisation prend le plus souvent la forme de réflexion ou d'appréhension. Le pronom « on » qui l'introduit n'est rien d'autre que l'expression de la convention au milieu du flux énonciatif. Autrement dit, le « on » semble être un « je » dilaté, surtout que le procès n'est pas inscrit dans le *hic* et *nunc* de l'énonciateur. C'est un locuteur fictif qui atteste une affirmation prouvée. Il s'agit d'une forme de désindividualisation du message dilaté dans la masse. Cette tournure permet au locuteur de dire ce qu'il dit tout en donnant l'impression que le « on » et, pas lui, puisse le dire.

3. Le « nous » : une pluralité de référence

Le pronom « nous » se définit comme étant un pronom personnel qui désigne la première personne du pluriel et qui représente un groupe dont fait partie la personne qui parle. Mais ce pronom pose problème quant à l'identification de son référent puisqu'il ne correspond pas à un « je » pluriel. Ce pronom n'est pas un véritable pluriel de « je » (sauf dans les rédactions collectives d'où le concept de locuteur collectif), mais une jonction entre *je* et *non-je* comme le précise Benveniste :

> « *Cette jonction forme une totalité nouvelle et d'un type tout particulier, où les composantes ne s'équivalent pas : dans « nous », c'est toujours « je » qui prédomine puisqu'l n'y a de »nous » qu'à partir de « je », et ce « je » s'assujettit*

> *l'élément « non-je » de par sa qualité transcendante. La présence du « je » est constitutive du « nous ». »*[260]

La première personne du pluriel « nous » peut désigner deux groupes différents dans lesquels se trouve le locuteur :

- Un groupe comprenant le locuteur « je », l'interlocuteur « tu » ainsi qu'éventuellement d'autres personnes.
- Un groupe composé du locuteur et d'autres personnes mais sans l'interlocuteur.

Le premier cas illustre un « nous inclusif », qui inclut l'énonciataire, le second, c'est un « nous exclusif », qui l'exclut. Le « nous » désigne donc l'énonciateur + l'énonciataire ou les énonciataires, ou plusieurs tierces personnes, ou tout cela ensemble comme le démontre le schéma ci-dessous que nous avons emprunté à Kerbrat Orrechioni[261] : « *Nous = je + non je : - je + tu/vous : « nous inclusif »*

- Je + il(s) : « nous exclusif »

-Je + tu +il(s) »

En d'autres termes : le « nous » = je + tu et / ou il. Il peut donc y avoir plusieurs référents pour le « nous ». Toutefois, qu'il soit inclusif ou exclusif, la prédominance de « je » est très forte.

Dans le récit *Assassinat d'une mouche*, le narrateur « je » a pris en charge l'énonciation, mais après il s'est éclipsé au profit d'un « nous » massif marquant une rupture :

> « *Je l'ai frappé d'un coup….je l'ai jeté par la fenêtre […] Nous luttons, nous arrachons à la boue, nous blessons pour quelques secondes infinis de liberté. »(EM, 159)*

Dans ce fragment, le pronom « nous » se transcende en énonciateur collectif qui assume l'expérience des autres. Il inclut un « ils », un « je » ou un « on » qui le porte vers l'expression d'une plus grande généralité. Le « nous » remplace les gens ; le narrateur s'efface au profit d'un énonciateur qui hausse le ton pour montrer le caractère

[260] . E. Benveniste. *Problème de linguistique générale I,* « structure des relations de personne dans le verbe », *op. cit.,* p. 232.
[261]. C. Kerbrat Orrechioni, *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980, p. 33.

éphémère de l'être et dit à haute voix ce qu'il pense. Il s'agit d'un énonciateur qui représente la collectivité : celle qui raconte, argumente et polémique, le « nous » constitue le signe d'une solidarité. Il révèle un regard intérieur, donc subjectif d'où le caractère expressif du texte puisque le narrateur devient un personnage qui prend partie à l'énoncé. Le « nous » est l'expression d'une personne qui parle au nom d'un groupe. Il bannit de ce fait l'impersonnalité du texte car il devient expressif. Le « nous » atteste la présence d'un narrateur qui ne dit pas « je », pourtant la présence du « je » est suggérée dans l préambule du récit. Il s'agit d'un « nous » associatif et de convenance. Il adopte le plus souvent le « nous » le fait de conjuguer les verbes à la première personne du pluriel, le narrateur confère au texte une valeur collective. D'ailleurs, le discours du récit semble rejoindre la tonalité d'une démonstration didactique. À ce propos, P. Charaudeau montre que le pronom « nous » peut participer à un *procédé de collectivisation* :

> *« La personnalité du locuteur s'efface au profit d'un énonciateur qui dirait à haute voix ce qu'il est en train d'écrire comme si cet énonciateur était le représentant d'une collectivité abstraite : celle qui raconte, analyse, polémique. Ce procédé peut, dans certains cas, produire un effet de sérieux scientifique*[262]. »

Il est évident que le « nous » inclut le destinataire qui doit prendre part à la réflexion du narrateur concernant l'assassinat de la mouche. Cet événement semble banal, mais il nécessite un examen collectif. Le lecteur est ainsi entraîné dans la situation de la démonstration. Le narrateur s'intéresse à la coopération du lecteur-allocutaire dans le jeu énonciatif. Ainsi, le lecteur se situe dans l'espace-temps du narrateur en suivant le cheminement de sa pensée.

Le pronom « nous » pourrait être interprété comme un « je » ou comme un « on » ou même tous les individus. Le « nous » a tendance à s'amplifier, à élargir l'énonciation jusqu'à englober l'Homme. D'ailleurs, l'emploi généralisant de « on » et de « tout » confirme cette valeur collective de « nous ». Ceci est perceptible quand il s'agit d'évoquer des thèmes clés comme le temps, la mort, l'avenir, le silence, l'amour, la

[262] . Patrick Charaudeau, *La Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette éducation, 1992, p. 152.

pensée […], l'énonciateur recourt à un ton solennel et aphoristique. C'est le cas de sa définition du temps comme cadre indépassable de l'existence humaine :

> « *La notion de temps, en réalité notion d'acte, n'est qu'un cadre. Mais il ne nous est pas donné de sortir volontairement de ce cadre*. » (*EM*, 51)

Si la première personne du pluriel prolifère dans les pages de Le Clézio, c'est qu'elle ne renvoie pas uniquement à l'énonciateur. Le pronom « nous » offre des possibilités au sujet parlant puisqu'il permet de faire fusionner le « je » et le « tu », plus largement, d'intégrer n'importe quelle instance discursive. Ce « nous » fait partie d'une stratégie discursive qui pose la parole comme parole collective, postulant l'accord implicite de tous les sujets intégrés. Par ailleurs, dans certains cas où « nous » a la valeur d'un « je » discrètement généralisé, le « nous » entraine un certain flou énonciatif. Le « nous » n'est rien qu'un leurre, au mieux un substitut du « je ». Il s'agit donc d'un jeu énonciatif ; c'est le « je » qui parle d'un « nous » qui l'englobe. Mais c'est toujours le « je » qui parle. Ce « nous » qui a une existence réelle réclamée par le « je » n'est présent dans l'énonciation que grâce à ce « je » qui l'invoque. De ce fait, nous assistons à un « nous » équivoque : un « nous » réel et un « nous » parlé. D'où le dialogisme des voix énonciatives, mêlant en une seule voix les diverses instances du discours. La fréquence de la première personne du pluriel marque la dynamique de l'énoncé Le Clézien. Ainsi, en dépit des paramètres co-textuels qui nous aident à déterminer telle ou telle valeur, l'emploi de « nous » demeure ambigu et pose un problème d'identification. Cette ambiguïté référentielle se prolonge avec la première instance discursive : le pronom « je ».

Deuxième chapitre

La voix auctoriale sous le signe des mises en scène

1. Le « je » de l'énoncé : une mise à distance à soi

L'auteur se créé doublement un personnage : en tant qu'écrivain, et en tant que matière de son écriture où le moi raconté est différent de l'individu « réel ». Le « je » de l'énoncé ne peut pas, de ce fait, coïncider avec le « je » de l'énonciation. Car, la première personne renvoie à l'énonciateur sans renvoyer à la situation d'énonciation. Dans *L'Extase Matérielle*, le sujet parlant se souvient de son expérience d'étudiant. Les souvenirs déferlent dans sa mémoire et le présent s'éclipse au profit du passé :

> « *Si je me souviens bien, je n'étais pas tellement brillant, autrefois. Les mathématiques, la chimie, la physique, les exercices de mémoire, zéro. On me mettait devant un problème, et je ne comprenais rien. Même dans les disciplines littéraires, je me heurtais à des questions très simples. Je ne comprenais pas les sujets des dissertations, qu'ils soient littéraires ou philosophiques*. » *EM*, 116)

L'omniprésence d'un imparfait de distance (écart temporel) : « *n'étais, me mettait, ne comprenais, heurtais, ne comprenais* », souligne l'intervalle entre les deux « je ». Le « je » parle, dans l'instant de parole, d'un autre lui-même : « *je n'étais pas* », agissant dans un cadre temporel dépassé. La remontée dans le temps traduit une disjonction du « je » : un « je » se regarde penser comme un autre « je » dans un espace et un temps qui ne sont pas le « ici » et le « maintenant » de l'énonciateur en train de raconter. Cette division est encore plus nette dans une autre occurrence du verbe « se souvenir »

> « *Il y avait un tour d'esprit, un ton, une rapidité de coup d'œil qui m'étaient étrangers. Je me souviens par exemple de ce texte de version grecque sur lequel j'avais passé deux heures sans arriver à comprendre le sens d'une phrase.* » (*EM*, 117)

L'emploi du verbe « se souvenir » montre que l'instance discursive construit son récit sur l'intervention d'une mémoire vivante, nettement incluse dans le récit. Ce dont se souvient le narrateur, il le raconte dans l'ordre de l'émergence de ses souvenirs. De là

naissait une modification dans l'ordre chronologique et la prédominance du présent sur le souvenir. Cette disjonction temporelle est encore plus nette dans autre extrait :

> « *J'ai appartenu au silence. J'ai été confondu avec tout ce qui ne s'exprime pas, et j'ai été caché par les noms et les corps des autres. J'ai été dans le sein de l'impossible, quand tant d'autres choses étaient possibles. Mes mots, mon langage étaient sans valeur. Ma pensée, ma conscience n'avaient pas cours. J'ai parlé avec le langage de mon père et de ma mère, avec les mots de ceux qui m'ont conçu et m'ont crée.* » (*EM*, 17)

Le « je » de l'énoncé est associé à l'emploi du passé composé : « *j'ai appartenu, j'ai été confondu, j'ai été, j'ai parlé, m'ont conçu, m'ont crée* », qui détache l'histoire racontée de son moment présent. Le pronom « je » appartient à l'énonciateur, mais sans référer à la situation d'énonciation. Ainsi ce « je » du discours fonctionne comme une troisième personne. La première instance disparaît, remplacé par le « je » de l'énoncé[263] qui exprime un entremêlement entre le discours et l'histoire.

Signe d'une distance du moi au moi, le « je » de l'énoncé se présente comme la voix qui évoque les moments non privilégiés, exprimés à travers le souvenir, à travers le rappel hasardeux et changeant d'un passé fragmentaire difficile à conserver sous le regard du « je » de l'énonciation. Autrement dit, la divergence entre le moi sujet et le moi objet, d'autant plus que la dimension temporelle accroît cet écart. Le moi sujet devient un peu distant en portant un jugement intellectuel, tandis que le moi objet sera le refuge des vertus de la sensibilité et de la passion. L'énonciateur fixe le temps de quelques lignes à un moment de sa vie vers lequel tend tout son être. On voit donc que le dédoublement réserve à l'écrivain de secrets délices ; celles de voir et d'être vu :

> « *Il y a au fond de moi, comme une âme qui n'aurait pas encore vu le jour. Par les mots qui ne sont pas prononcés, par les gestes que je n'ai pas faits, par tout ce qui m'est étranger,*

[263] . T. Todorov, l'écrit dans « Freud sur l'énonciation » : le « je » qui peut apparaître (dans le discours ne contenant pas de références à la situation d'énonciation) n'est pas le « je » qui parle ; c'est un « je » à valeur indicielle affaiblie », *Langages*, n° 17, 1970, p. 43.

> *tout ce qui m'est impossible, je suis encore gisant dans l'océan sans forme.* » (*EM,* 22)

L'énonciateur est en train de se démasquer ; il est contraint à ce dépouillement par une force supérieure, une loi morale qu'incarne le moi impérieux, dominateur, confesseur et psychanalyste : « *une âme qui n'aurait pas encore vu le jour.* » Mais ce masque qu'il quitte, n'est-ce pas pour le donner à son maître qui n'est finalement qu'une autre forme du moi déguisé ? C'est une savante pantomime où l'écrivain se complaît à jouer tous les rôles, maître et serviteur, surtout metteur en scène de ce psychodrame qu'il se joue à lui-même. Cette mise au point avec soi est particulièrement perceptible dans le passage suivant :

> « *Je me sens à tous points de vue un « inachevé ». Moi qui aime passionnément l'exactitude, je sacrifie sans cesse au démon du flou, du vague, de l'imprécis. J'ai besoin de cette ouverture. J'ai besoin de fuites. Ce n'est pas moi qui fuis, c'est mon image orgueilleuse et hautaine. Lorsqu'il me vient une de ces pensées bien rythmées, bien balancées, et que je commence à sentir l'ivresse, c'est comme si j'ouvrais à demi consciemment une valve en moi, pour me dégonfler*. » (*EM*, 54)

Cette confession permet à l'écrivain, par le biais de l'écriture, de faire une auto-analyse ; une sorte de miroir qui reflète parfaitement son moi-objet. D'où la distanciation du moi regardant par rapport au moi regardé et où la causerie du moi avec le moi n'est qu'un éclaircissement de la pensée.

Une telle stratégie discursive explique bien la forte présence de la voix autoriale qui intervient directement, non seulement sur le dire mais aussi sur le dit. De ce fait, le recours aux modalités d'énoncé permet au locuteur d'évaluer le contenu de ce qu'il dit, reformule, modifie ou nuance la portée de l'assertion qu'il est en train de fournir. L'évaluation fait apparaître d'abord le « degré d'adhésion [264]» de l'énonciateur devant ses déclarations, ensuite son « univers de croyance [265]».

[264] . La subjectivité modalisatrice ; elle est la plus marquée dans la mesure où il s'agit de prendre position explicitement par rapport à l'énoncé. Il s'agit du degré d'adhésion du sujet d'énonciation par rapport au

En effet, les verbes de modalité interviennent dans l'énoncé pour modifier le prédicat, en introduisant un « mouvement psychologique »[266]qui détermine le sens de l'énoncé. Quand l'idée du *vouloir*, *devoir*, *pouvoir* et *savoir* apparaît sur l'énoncé, toute l'énonciation se trouve manipulée. Caractérisée par la visée modalisatrice, la description de l'être ou du faire affiche son orientation subjective. Laquelle subjectivité représente le rôle du sujet parlant, sa place par rapport au monde dont il parle et sa place par rapport au destinataire de ses propos. L'essai discursif *L'Extase matérielle* fait apparaître une accumulation de *pouvoir*, évolutive et différente selon la personne et le temps :

> « *Je n'existais que dans le corps des autres, et je ne pouvais que par la puissance des autres* » (*EM,* 12)

> « *Surement il doit y avoir des choses que je peux percevoir séparément, des détails, des dissociations, et qui m'indiqueraient que je ne suis pas un monocellulaire.* » (*EM*, 140)

> « *On peut exalter cette souffrance ; on peut la maudire ; quand on lutte, toutes les armes sont bonnes.* » (*EM,* 37)

> « *La dureté, l'inconstance, on peut la haïr*. » (*EM*, 229)

Dans ces énoncés, le *pouvoir être* ou le *pouvoir faire* traduit une attente, une disponibilité au virtuel et des prémisses de changement. Au-delà de la capacité ou de la possibilité, l'énonciateur se tient prêt pour ses quêtes. Le « je/on» évalue son univers, définit ses capacités et présuppose la possibilité de bannir la souffrance, de haïr l'inconstance, la dureté et de dépasser ses faiblesses. Ainsi, le modalisateur *pouvoir*

contenu de son énoncé. C. K Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, 1980, p. 118.

[265]. R. Martin, *Pour une logique de sens,* PUF, Paris, 1983, pp. 36-38.

[266] . Anne Jaubert, *La lecture pragmatique*, Hachette, 1990, p. 97.

exprime une possibilité abstraite ; l'énonciateur veut dire qu'il est capable si les circonstances s'y prêtent ou si elles sont juste une éventualité.

Si le modalisateur « *pouvoi*r » prévoit la réalisation du procès, les énoncés modalisés par « *vouloir »* donnent l'image d'un désir personnel infiniment plus fort que ceux dominés par « *pouvoir »* qui envisage la dépendance au monde avant de poser un avantage sur lui :

> « *Et maintenant, puisque je n'ai plus besoin de mourir pour être mort, je veux arrêter la haine des mots » (EM, 309)*

> *« Cet espace que je touche, cet espace dont je me nourris, ce temps que je ne comprends pas, mais qui me comprend, je veux cesser de les chercher en termes abominables » (EM, 309)*

> *« C'était cela que je sentais quand je voulais, par l'exil, me détacher des biens habituels. C'était cela que je désirais quand je voulais me dépouiller de ma forme humaine*. » (*EM*, 302)

> « *Je veux sentir vos armes et vos caresses, et je veux savoir que je les sens, car c'est ainsi que je sais que je suis vivant*. »(*EM*, 249)

Conjugué au présent : « *je veux* », l'auxiliaire modalisateur *vouloir* exprime le désir ardent de l'énonciateur d'obtenir ce qu'il veut. Il marque sa forte détermination et sa ferme intention ; telles que : arrêter la haine des mots, vouloir se détacher des biens habituels quand il désire de se dépouiller de sa forme humaine ou de réussir certaines actions et les mener jusqu'au bout. Ce modalisateur traduit une différente forme d'autoreprésentation. L'auteur s'invente un double discursif qui lui permet de transposer sa propre volonté d'agir sur le monde qui l'entoure. Il s'agit d'un auteur pleinement conscient des enjeux d'une époque qui le portait à manifester une certaine fermeté, tout en étant convaincu des possibilités réelles.

En dépit de la ressemblance morphologique entre *vouloir* et *pouvoir,* les deux modalisateurs révèlent deux sémantismes différents. En effet, l'énonciation oscille entre « l'éventuel » et la « volonté », entre « le possible » et « la détermination ». L'énonciateur exprime, tantôt, sa forte volonté de réussir une action et la mener jusqu'à son terme, tantôt, il fait preuve d'un être modeste tributaire et dépendant des événements extérieurs.

Cet ancrage énonciatif est également attesté par la phrase incidente : « *je veux dire* », qui intervient pour moduler le dire :

> « *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 une signification, […], je veux dire, non plus comme n'importe quel point indifférencié de la planète, mais comme cette « Anse aux Anglais ».* »(*VR*, 48)

La proposition incidente « *je veux dire* », rapporte une instance discursive qui entraîne un embrayage énonciatif au présent de l'énonciation. Grâce à elle, le sujet parlant se réfère à son code sémique présent pour préciser la signification donnée à une expression précédente. D'où la disjonction entre deux temps : le présent, manifesté dans l'incidente « *je veux dire* » et le conditionnel passé : « *aurait existé* », qui traduit l'imagination d'une situation irréelle, à savoir l'existence d'une terre *sans tracés, ni mesures, ni repérages, ni axes, ni calculs.* »

Outre la modalisation du discours, L'auteur dispose d'une série d'adverbes de phrases qui lui permettent de faire une sorte de mise au point devant l'expression de sa propre subjectivité. Ils ont pour rôle de communiquer une attitude subjective vis-à-vis de certains éléments de l'énoncé. L'adverbe « *peut-être* » introduit la voix de l'énonciateur dans la mesure où la nuance anticipe, tout en feignant de suivre, une critique, un démenti, une remarque. La voix qui énonce se projette presque dans le temps, évalue la portée de son discours, prend note de son impact et des réactions éventuelles et entreprend de le moduler à la source.

Tout discours porte dans sa modalité les traces de l'altérité, ou du moins de l'alter ego, et de l'influence qu'il souhaite exercer sur elle. La modalisation est alors marquée par l'usage de différentes stratégies qui, tout en semblant nuancer le propos, permettent de le mettre en exergue. Ainsi en est-il de l'affirmation introduite par l'adverbe « peut-être » qui tendrait à faire croire qu'elle « souhaite » passer inaperçue. Au contraire, la modalisation la souligne et permet de focaliser sur elle de manière à garantir l'effet recherché.

Notons qu'avec l'adverbe « *peut-être* », l'énonciateur développe une attitude ou un commentaire sur le dit. L'adverbe « *peut-être* » s'associe au foyer de la phrase, indépendamment du fait que celui-ci soit neutre ou bien spécialisé. En tant qu'adverbe de phrase, il interagit, en somme, avec la focalisation et véhicule un sens montré, et non pas décrit. Avec *« peut-être »,* le locuteur exprime son attitude vis-à-vis du contenu de l'énoncé et met en relief différents éléments de la phrase par l'ajout d'un commentaire à valeur modale. En effet, le discours de *L'Extase matérielle* est fortement modalisé par l'emploi de l'adverbe « peut-être », qui permet à l'instance auctoriale d'atténuer son ton catégorique :

> « *Il est possible que la pensée ne soit pas si éloignée des formes les plus basses de la vie. Sa loi est peut-être la même*. » (*EM,* 162)

> « *L'angoisse du jour est peut-être encore plus terrifiante que celle de la nuit* » *(EM*, 194)

> « *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*. » (*EM*, 241)

> « *Le vieux rêve de l'immortalité, qui peut-être nous trompa, mentait moins que l'autre rêve de la mort* » (*EM*, 231)

Dans ces occurrences, l'adverbe « *peut-être* » exprime le doute et l'incertitude, il constitue une forme d'atténuation du propos. Il traduit un effort intérieur de

modalisation afin de concilier la voix qui énonce et celle qui relit, corrige et censure. Cet effort est la transposition verbale de l'interaction entre le « je » et ses doubles. La modalisation par l'atténuation porte la trace de l'existence d'un autre dans le discours du « je ». Cet autre prend des distances à l'égard de ses dires. Il s'agit d'une forme de concession que le sujet parlant fait à l'autre, à sa compréhension ou à son incompréhension, à ses convictions, à son enthousiasme ou à ses répulsions. L'atténuation du propos dévoile l'allégeance du discours à la doxa explicite ou implicite reconnue et acceptée par l'énonciateur.

Elle est le résultat d'un dialogue préalable entre le discours et l'interdiscours, entre la voix qui énonce et toutes les autres voix qui influencent son discours et auxquelles elle prête attention. La voix qui énonce ne peut influencer son interlocuteur que dans la mesure où elle est préalablement influencée par lui. Telle est la condition de l'interaction entre le « je » et son *alter-ego*.

> « *Et par-dessus tout, un jour, peut-être, l'immobilisation devenue possible.* » (*EM,* 163)

Dans cet exemple, l'atténuation par l'adverbe « *peut-être* » renforce l'incertitude déjà inscrite dans l'indéfini : « *un jour* ». L'évocation du temps confère au propos l'allure d'une promesse qui, au filtre de l'atténuation, reçoit une charge de poéticité destinée à agir sur l'interlocuteur. L'adverbe prend ici la forme verbale de l'intonation, il introduit une tonalité particulière au propos, conditionne sa lecture et donne le ton de sa réception.

On peut donc distinguer deux fonctions de l'adverbe d'incertitude : d'un côté, il marque l'influence de l'autre voix au niveau de la conception du discours. De l'autre, il indique l'influence recherchée au niveau de la réception du discours. Il fonctionne donc au double niveau de la conception et de la réception. D'ailleurs, le choix de la position de « *peut-être* » dépend essentiellement du rapport que l'énonciateur désire établir entre le foyer adverbial et de ses références discursives.

De ce point de vue, l'atténuation de l'énoncé par l'adverbe modal « *peut-être* » apparaît comme un phénomène dialogique. Si le sujet parlant atténue son énoncé, c'est

qu'il prend une certaine distance à l'égard de ce qu'il dit. C'est ainsi que le locuteur se soustrait, ou du moins il le prétend, de l'énonciateur du contenu propositionnel.

2. Le « je » de l'énonciation : une mise en scène de soi

Les essais discursifs de Le Clézio ; tels que *L'Extase matérielle, L'inconnu sur la terre, Haï*[267], etc, sont fortement marqués par la voix de l'auteur, qui surgit souvent au profit d'une plongée directe dans sa propre conscience. Elle s'exprime à travers ses pensées et à travers la vie souterraine de son inconscient. La voix auctoriale fait de la scène d'énonciation un espace de confession en donnant libre cours à ses expressions. Le « je » ne se réfère pas à une réalité extérieure, mais à un sujet qui dit « je » et qui constitue le noyau de l'instance discursive. Le pronom « je » est donc scindé en deux entités mettant en scène un « je » narrant dans la posture[268] d'un spectateur de soi. Il est à la fois source et cible de son propre discours. Cette duplicité est due à l'absence d'une réelle instance interlocutrice. Ce passage de Le Clézio extrait de son essai *L'inconnu sur la terre* en est un exemple :

> « *Vite le soleil monte dans le ciel, vers le zénith. Je ne peux savoir où je suis dans cette heure. Je n'ai pas de nom, pas d'emploi, je n'attends rien, je ne veux rien. Seulement, je marche le long des rues, je respire. Comme si j'étais nouvellement arrivé dans ce pays, descendu d'un train qui a*

[267] . J.M.G. Le Clézio, *Haï*, Gallimard, 1971.

[268]. Le terme posture est défini par Alain Rabatel comme suit: « Les postures interviennent dans la construction interactionnelle des points de vue : par point de vue, on entend ici tout savoir (et éventuellement les opinions ou jugement de valeur qui y sont associés) à la source d'un contenu propositionnel. C'est plus précisément l'ensemble du contenu propositionnel, c'est-à-dire le *dit* +le *dire*, qui permet de renvoyer à l'origine énonciative qui le prend en charge. Ce cumul des informations apportées par le *dit* et le *dire* est plus particulièrement crucial dans les cas où le point de vue s'énonce apparemment sans mention explicite de l'énonciateur ou du locuteur, mais il l'est tout autant en contexte dialogal, dans la mesure où les points de vue n'émergent jamais *ex nihilo*, mais se construisent dans l'interaction, soit par un dialogisme interlocutif, soit par un dialogisme interdiscursif. (On distingue la dialogisation interdiscursive, lorsque le locuteur se positionne face à d'autres PDV déjà tenus (cf, l'intertextualité) de la dialogisation interlocutive, lorsque le locuteur s'adresse à un énonciataire dont il ne cesse d'anticiper les réactions.) Les postures de co-, sur-ou sous-énonciation correspondent à des stratégies plus ou moins conscientes, c'est pourquoi un même locuteur est susceptible d'endosser successivement ces postures. Alain Rabatel, *HOMO NARRANS. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit.* Tome I « Les points de vue et la logique de la narration. Éd. Lambert-Lucas LIMOGES. 2003, p. 263.

> *traversé un continent, dans la nuit, j'avance à travers les rues que je ne connais pas encore, où personne ne peut me voir. J'aperçois des carrefours, des squares, je lis des noms qui me semblent un peu étranges, je vais au hasard.* [269]»

Cet extrait nous livre la parole dans sa pure nudité sous l'ombre de l'expression réflexive. Il traduit le narcissisme de la posture d'un moi centrifuge qui impose son ordre exclusif. Sur le plan énonciatif, l'emploi de la première personne du singulier liée à la forme négative marquent l'ensemble du texte. Or, le pronom « je » associé à la négation développe une forme de solitude existentielle qui marque le profil de l'instance auctoriale incapable de percevoir le réel en dehors de sa personne. Le lexique appartenant à l'allégorie du mouvement : « *je marche, arrivé, descendu, j'avance, je vais*. » confirme cette remarque.

Ainsi, l'errance géographique correspond à l'errance énonciative qui rend possible la reconquête identitaire. Un lien ontologique se tisse en filigrane entre les mots et le mouvement dans l'espace. Comme si le langage donnait à l'être humain les moyens de lutter contre la solitude. Le discours de Le Clézio implique un « je » qui, faute d'interlocuteur, se trouve divisé en deux entités énonciatives. Il s'agit d'un « je » qui est à la fois locuteur et auditeur de son propre discours. L'écrivain devient une conscience qui surgit de l'anonymat où l'acte d'énonciation lui donne le rôle d'une personne fictive dans un cadre spatio-temporel précis. La séparation entre le « je » du dire et le « je » du dit révèle parfois une sorte d'imprécision.

Dans ce fragment, le « je » désigne une entité équivoque, qui renvoie en même temps à un « je » de l'énonciation et un « je » de l'énoncé, sans ligne de démarcation entre les deux. Dans les textes où l'instance locutrice se propose comme sujet du discours, il arrive que les marques de distanciation entre le « je » de l'énoncé et le « je » de l'énonciation soient visibles grâce à l'emploi de certains verbes de perception qui permettent de présenter le « je » de l'énoncé comme un sujet visuel distinct de l'entité discursive. Ainsi, le sujet parlant est-il saisi directement dans ses déambulations dont la conscience est immédiate : « *je marche* » non « *je me vois marcher* ». Les frontières s'estompent entre un « je » énonciatif réel et une image supplétive de ce qui pourrait être ce même « je » pourtant différent et distinct. Dire « *je me vois marcher* » permet de

[269] . J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, *op. cit.,* p. 174.

tracer une nette ligne de démarcation entre l'entité qui raconte et le sujet de son observation. Le « je » de l'énonciation se met alors dans une posture de spectateur de soi devenant de ce fait, spectacle et confère au sujet du spectacle l'autonomie d'un acteur non soumis aux règles d'une mise en scène et aux aléas d'un regard extérieur.

Cependant, il y a une certaine fausseté à cette image d'un « je » complètement libre à occuper la scène, en l'occurrence l'espace textuel sans être « spectacle ». À partir du moment où le narrateur cesse d'être un observateur distinct de son image sur scène, il se condamne à l'objectivité, autrement dit à la vérité. Si la position de spectateur peut justifier l'égarement ou la méprise. L'intrication entre le sujet parlant et l'objet du discours devrait interdire l'aveu d'ignorance et les approximations.

Or, le « je » du dire atteste de son ignorance de sa propre identité. « *Je n'ai pas de nom, pas d'emploi* » affirme-t-il. Cet aveu peut paraître étrange dans la mesure où le « je » de l'énonciation ayant troqué la posture de spectateur contre celle d'acteur autonome doit être en parfaite harmonie avec ce qu'il est parfaitement au courant de son identité. La « mémoire » semble défaillante mais pas la conscience : « *je n'attends rien, je ne veux rien* » poursuit-il juste après. L'attitude est contradictoire. Il y a une forte conscience du temps, de l'espace, du caractère inhabituel de l'expérience décrite et même de l'étrangeté de l'environnement culturel ; mais le « je » qui s'exprime « refuse » de s'assurer comme un être de chair doté d'une civilité reconnaissable, d'une identité officielle. D'où vient donc cette contradiction ?

Pour comprendre cette contradiction, il faut regarder de plus près le cadre spatial de l'expérience évoquée dans le passage. La description qui en est faite met surtout l'accent sur son aspect nouveau et inhabituel. Il n'y a ni repères spatiaux, ni repères culturels. Le dépaysement est total. Le seul phénomène reconnaissable est le temps, à cause semble-t-il de son universalité. Le « je » de l'énonciation se place donc dans un cadre totalement nouveau pour lui, acteur d'une scène qu'il n'a pas écrite et dont il suit le déroulement au même temps qu'il le vit. L'instance prend une posture de distanciation par rapport au « je » de l'énoncé non seulement par son refus de s'identifier à lui, mais il le représente comme une image virtuelle supplétive du « moi ». Ce « je » locuteur est en réalité un « je » pensé, imaginé, « fantasmé » condamné à changer d'image au fil des pérégrinations et des expériences. Il s'agit donc d'un

véritable cas de dédoublement. Le sujet écrivant est celui qui agit et se regarde agir, et qui écrit.

Cette stratégie de dévoilement de soi devient plus explicite au moyen d'une série d'adjectifs subjectifs[270] :

> *« J'ai été paralysé sur place, étonné d'être ainsi frappé, remué jusqu'au fond des entrailles par le son nasillard, un peu grêle. » (EM,* 81*)*

> *« Debout sur une jambe, l'autre plongée dans l'eau très chaude, j'étais actif. J'avais des gestes habituels, bien déterminés, de ceux qu'on fait sans y penser. » (EM,* 80*)*

La présence de l'énonciateur au sein de l'énoncé est traduite par cette panoplie d'adjectifs subjectifs. La valeur affective est inhérente aux termes ; « *paralysé* », « *étonné* », « *remué* », « *actif* ». Ces adjectifs n'ont d'autre référence que le sujet parlant lui-même, la norme explicite dans la structure sémantique est uniquement celle du locuteur. Cette posture d'auto-qualification constitue pour lui une stratégie du dévoilement et de mise en scène de soi.

L'énonciateur tente parfois de modifier le sens du groupe nominal, en changeant la place de l'adjectif. Généralement postposé, l'adjectif passe devant le nom au prix d'une influence sémantique :

[270]. Un grand nombre d'adjectifs révèle la subjectivité de l'énonciateur. Contrairement aux adjectifs objectifs qui se limitent à la description qualitative ou quantitative de l'objet, les adjectifs subjectifs traduisent le jugement évaluatif ou affectif de l'énonciateur. Ils interprètent le discours dans la mesure où ils déterminent la réaction émotionnelle du sujet parlant. À la manière de C. Kerbrat. Orecchioni, nous distinguons les adjectifs affectifs, qui indiquent la propriété de l'objet et la réaction émotionnelle de l'énonciateur et les adjectifs évaluatifs, qui traduisent l'idée que l'énonciateur se fait de la norme qui convient à une catégorie d'objets. C. Kerbrat. Orecchioni. *L'énonciation* : « De la subjectivité dans le langage », Paris, Armand Colin. 1980.

> *« À présent, en cet instant d'infinie jouissance, d'accomplissement, de paix, la réalité vaque sans horreur et sans relief. » (EM, 289)*

La valeur affective de l'adjectif antéposé peut être d'origine syntaxique. L'antéposition de l'adjectif tend à faire que l'adjectif et le nom forment un tout et donc une seule entité de sens. Le contenu sémantique « *infini*e» devient plus abstrait et plus accentué au point que le terme « *jouissance* » a tendance à disparaitre ou à être absorbé au profit de la notion qualitative. L'adjectif antéposé peut acquérir donc une valeur subjective propre à mettre en œuvre l'émotivité ou l'appréciation de l'énonciateur. Dans ce contexte, l'adjectif « *infinie* » prend un sens métaphorique pour signifier « *extrême* ». Écrire « *l'infini jouissance* », c'est écarter un monde de qualités codées dans la culture, un monde où l'objet ne s'appréhende que comme la manifestation d'un modèle où sont inscrits un certain nombre de valeurs pour un univers de référents limités. L'adjectif subjectif devient le foyer d'une interprétation affective de l'énonciateur et son antéposition peut insuffler au texte un caractère poétique.

La déclaration des impressions de l'énonciateur s'effectue dans les « degrés de l'adjectif ». En effet, l'indice du degré, effectif ou simplement potentiel, est la marque de la nature subjective des qualificatifs. C'est dans la diversité des adjectifs que se manifeste la subjectivité qui prescrit l'énonciation. Par conséquent, le choix de leur énonciation doit être conçu plus en fonction de l'effet de sens qu'ils visent à inscrire dans le texte du récit, que d'une quelconque authenticité de la représentation. La qualification subjective est dépendante de l'arbitraire de l'énonciateur.

Tout comme les adjectifs, les verbes à tournure affective rendent compte de la forte implication de l'énonciateur dans son discours. Ils traduisent son émotion ou son attitude envers les êtres et les choses :

> « *Je suis amoureux du détail, j'aime bien tout ce qui est petit* » (*EM*, 56)

> « *Tout est dans ma chambre. J'aime ces habitudes, ces raideurs* » (*EM,* 62)

> « *J'aime les terrains déserts et craquelés, les sols durcis où les herbes poussent mal, j'aime regarder les lézards et les salamandres. Entre midi et deux heures, il flotte une sorte de fatigue mortelle [….] J'aime mon paysage* » (*EM*, 63)

> « *Ce que je hais, ce n'est pas le vide. C'est la blessure qu'il vient infliger à mon orgueil d'homme qui pense.* » (*EM*, 83)

> « *Ces mystères infinis, ces questions sans réponse, ce froid, cette immensité, je les hais.* » (*EM*, 82)

Ces verbes expriment tantôt son attirance « *j'aime* », tantôt sa répulsion : « je *hais*.» Comme l'a signalé C. Kerbrat. Orecchioni, ces verbes constituent des subjectivèmes[271] affectifs. Ils traduisent une évaluation ayant souvent pour origine le sujet parlant. La subjectivité de l'énonciateur se manifeste au niveau du système verbal soit par des réactions affectives exprimées par l'agencement de la structure sémantique, soit par des jugements de vérité portant sur les propos du narrateur. En effet, le verbe « *haïr* » est doté d'une évaluation négative, en témoigne la définition lexicale du verbe en question, qui signifie : éprouver de la haine envers quelqu'un ou quelque chose.

Ce va-et-vient entre l'amour et la haine confère à son discours une tonalité polyvalente ou polytonale. Car l'énonciateur change souvent de ton, comme on peut le voir à travers l'emploi des verbes affectifs cités dans les exemples précédents : *« je hais* », « *j'aime* », « *je suis amoureux* ». Après la confidence, la catharsis il y a la complicité. C'est à la fois un aveu et une confidence. La solennité de l'aveu est contrebalancée par l'intimité. L'aveu est inhérent à l'emploi du déictique « je » dans l'expression souvent répétée « *j'aime* ». Cet aveu solennel est une autre manifestation de la mise en scène de soi. Il s'agit d'un dévoilement authentique de la posture auctoriale. Au dire de D. Maingueneau, c'est la mise en scène discursive du créateur.

30. Selon la terminologie de C. Kerbrat-Orecchioni, on entend par "subjectivème", tous les mots (substantifs, adjectifs, verbes et adverbes) essentiellement qui ont un caractère subjectif, c'est à dire qui apporte une évaluation, un jugement affectif ou non du locuteur vis à vis de la "chose" dont il parle. L'évaluation peut porter sur l'objet dont il parle mais aussi sur l'énoncé lui-même. Tous ces mots ont donc en commun un subjectivème : un caractère subjectif.

Toutefois, le voisinage du verbe affectif « *aimer* » atténue cette solennité de l'aveu et le transforme en confidence. Or la confidence renforce le lien entre l'énonciateur et son interlocuteur. Autant l'aveu installe une distance, autant la confidence crée l'intimité. L'aveu peut entrainer un jugement, la confidence suscite la sympathie. Et, ce qui est assez particulier avec le verbe « *aimer* », est qu'il constitue un autre exemple de discours habité. On prend souvent ce verbe comme l'expression de l'instantanéité ; autrement dit, il serait juste la description d'un état immédiatement perçu, une découverte. Or l'expression « *j'aime* » est plutôt le témoignage d'une constatation préalable, ce qui veut dire que cette phrase est une constatation avant d'être un témoignage. C'est cette valeur de constat qui nous fait dire qu'il s'agit d'un discours habité, une affirmation présente qui porte les traces d'une connaissance ultérieure. Ce discours n'est pas une illumination, ni une fulgurance, il est l'expression et le produit d'une connaissance préalable.

Un autre type d'évaluation, plus manifeste, se retrouve dans le sémantisme des verbes qui impliquent fortement l'attitude de l'énonciateur :

> « *Je souffre de la malédiction intransgressible qu'ils transportent avec eux, de la malédiction inéluctable.* » (*EM*, 79)

Le verbe « *souffrir* » est défini comme « éprouver ou endurer une douleur morale. » Le choix de ce verbe réussit le mieux à clarifier l'émotion que l'énonciateur tente à exprimer. Affecté par la condition misérable des pauvres, l'énonciateur affiche son empathie et déclare ouvertement son implication. Il essaie d'emporter l'adhésion de ses interlocuteurs en les invitant à partager son émotion.

Cependant, ces verbes affectifs traduisent-ils à la fois une représentation de soi et une intention de communication avec autrui. Constituent-ils donc une information qu'on livre à l'autre ou bien sont-ils juste l'expression d'un épanchement sentimental ? Ces verbes qui portent le plus souvent sur les sentiments d'amour, de haine et de souffrance ne sont-ils pas en fin de compte juste un discours adressé à soi, confié à soi-même, comme un moyen de délivrance ou une mise au point avec soi ?

Le « je » du dire peut également intervenir par des remarques mettant en scène une certaine rivalité entre les deux moi :

> « *J'ai besoin de tous les éléments, et ce n'est pas encore suffisant. Il me faut toujours davantage de faits, davantage de points d'appui. C'est in épuisable. Celui que je crois découvrir m'échappe, s'agrandit, fuit, devient si vaste que la seule chose évidente m'apparaît : il ne m'appartiendra jamais.* » (*EM*, 115)

La voix auctoriale se juge, se regarde et se pose des questions comme s'il était une autre personne : « *L'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer*.[272] » Il est à la fois acteur et metteur en scène, juge et partie. Il donne l'impression de parler avec un autre. Cette bivocalité met en scène le conflit du « *moi profond et de la conscience*.[273] » À l'intérieur de cette conscience dissociée apparaissent des rapports de force et des rôles qui se croisent créant de la sorte une instabilité sémantique. De ce fait, il émane du sujet de l'énonciation une pluralité de voix qui détermine la conscience profonde du personnage. Ces voix morcellent la temporalité linéaire en périodes et événements. Le discours énonciatif se situe dans les répétitions et dans les différentes plongées introspectives. La logique du récit cède sa place à une autre organisation textuelle imitant la tension intérieure du personnage. Elle construit un sujet énonciatif tout en négligeant les limites arbitraires de l'auteur/narrateur/personnage. Le moi locuteur possède d'autres individus, tous ceux qu'il voit naître en lui et qu'il construit indéfiniment, tous ceux qu'il a été auparavant et tous ceux auxquels il est proche. La plongée dans la conscience pourrait donner plusieurs voix habitant le moi locuteur.

Ainsi, le discours monologique n'a pas l'air d'un choix esthétique, c'est plutôt une nécessité existentielle, sans laquelle le langage de l'auteur sera voué au déclin et à l'érosion du temps. Parler à soi, c'est répondre aux discours des choses et du monde. L'auteur en prend conscience à travers cet extrait :

---

[272] . Emile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale II.* « L'appareil formel de l'énonciation », *op. cit.,* 1995, p. 85.
[273] .*Ibid.,* p. 83.

> « *Les mots ne veulent pas détruire ce qu'il y a devant nos yeux. Ils répondent aux autres mots, aux vrais mots originels, qui sont dits par la voix du monde. Souvent on parle d'histoire, de mythe, de théâtre. Bien sûr….Mais chaque instant de la vie réelle est plus grand, plus émouvant, plus plein de langage, comme si ces mots et ces images n'étaient que les échos des discours véridiques émis par les montagnes, les fleuves, les forêts, les vents, les orages.* » (*EM*. 139)

Le monologue devient dès lors un dialogue interlocutif non avec les humains mais avec les objets de l'univers. Comme s'il voulait dire que l'homme sans autrui se fait autrui et se crée d'autres autrui : « *ils répondent aux autres mots.»* S'adresser aux autres, c'est se constituer partenaire d'un discours interactif. Dès lors, le sujet parlant n'est pas uniquement un être de pensée, il est également un être de perception ouvert aux objets du monde. À cet égard, Merleau-ponty montre que :

> « *Le monde est, non pas ce que je pense, mais ce que je vis, je suis ouvert au monde, je communique indubitablement avec lui, mais je ne le possède pas, il est inépuisable*. [274]»

Cet auteur qui communique avec le monde tente de trouver un mode d'expression susceptible de convertir le message des sens en un langage réel. Le monologue se transforme en dialogue dynamique, dans lequel le sujet parlant se constitue en objet et sujet, cherche une énonciation active avec les éléments de l'univers, sans pouvoir les posséder : « *je communique indubitablement avec lui, mais je ne le possède pas.* » Ce déguisement incessant de la posture d'auteur est dû à des effets de turbulence modale et pluri vocale, qui devient plus énigmatique avec le « je » délirant.

[274] . Maurice Merleau-ponty. *Phénoménologie de la perception, op. cit.,* p. 17.

3. Le « je » délirant : une mise en crise de l'être et de l'écriture

Le sujet parlant se soustrait à la parole possible par le délire et renonce avec le moment d'abdication qui le frappe. Il sera, par là-même, condamné à combattre le silence en transgressant tous les interdits langagiers. Le délirant et le lecteur s'y confondent toujours. Le discours du délire développe une perte de sens, où seule la métaphore délirante ait le pouvoir de bercer et saisir le sens. Il s'agit de convertir le *non-dit* au *dit*, et éclairer les voies obscures dans lesquelles l'auteur avait invité le lecteur à se perdre à sa suite. Le monologue délirant ne se contente pas d'élaborer un secret, il affiche un aveu d'avance désavoué. C'est un aveu à la transparence de se constituer en secret. Le discours délirant est une compensation à son impuissance à agir sur le réel :

> « *Rien, pas une pensée, pas un signe, pas même un ossement. Et pourtant, je serai encore vivant. J'habiterai encore les particules en action, je pourrai encore modifier les événements. Telle est la puissance phénoménale de la vie, la puissance inextinguible d'avoir été vivant un jour, et d'avoir été dans l'action*. » (*EM*, 142)

Le Clézio cherche à exploiter de nouveaux horizons. Il réussit à quitter son monde intérieur qui le saisit dans la peur, la résignation et l'effacement. Il crée son propre monde qui l'exhorte à agir sur les événements. Grâce au délire, l'écrivain réussit à fuir vers l'extérieur, à s'inscrire dans le monde à travers le mot, à travers une parole prolixe et délibérée qui bouscule les interdits. Les mots cherchent l'extériorité ; le délire se donne pour cette extériorité, il refuse l'intériorité, l'enfermement et l'absence. Le mot cesse ainsi d'être impuissant, voire cadavérique. Il a besoin de vie et de rêve. Nous passons, dans le texte leclézien d'une intériorité silencieuse à une extériorité volubile :

> «*Entre la réalité brute, et la reconquête de la réalité pure, il y a tout le voyage du verbe* ». (*EM*, 173)

L'errance verbale ou *le voyage du verbe* est un choix esthétique délibéré de Le Clézio, il constitue le seul chemin susceptible de rendre clair les repères qui mènent à soi. C'est une étape par laquelle la posture d'auteur devrait passer avant de se découvrir lui-même. Il lui semble que toute l'œuvre était faite pour rompre l'étau du silence qui étouffe toute parole libre. Pour lui, l'art romanesque est voué à la découverte, voire à l'auto-découverte d'une source intérieure qui échappe à la langue. Le texte transgresse la loi du secret en vue de s'abandonner à une vibration affective. C'est bien là tout l'univers de la subjectivité, manifesté dans l'exaltation de l'émotion du sujet parlant devant le monde et les êtres. Au moyen d'un jeu sur les déictiques et d'une fréquence des phrases nominales, le locuteur verbalise la conscience en proposant un reflet exact de la parole intérieure :

> « *Mais pas forcément par l'amour, ou par la charité. Par la jalousie. Par la faim. Par la douleur et la peur. Par la vie quelconque.* » (*EM*, 69)

> « *Sourire, sourire, impitoyable et inconcevable de la réalité* » (*EM*, 231)

> « *Ce vertige de l'inexprimable, de l'insensible, ce vertige du monde terrible de la matière en vrac.* » (*EM*, 229)

La fréquence des phrases nominales transcrit le procès en dehors du temps du narrateur. Pour la voix auctoriale, la forme nominale permet à l'énonciateur d'échapper à la dominance de la syntaxe verbale loin de la détermination temporelle. Selon Émile Benveniste :

> « *La phrase nominale asserte une certaine « qualité » (au sens le plus général) comme propre au sujet de l'énoncé, mais hors*

> *de toute détermination temporelle ou autre et hors de toute relation avec le locuteur*.[275] »

Or, nous retenons de la définition de Benveniste que l'indétermination temporelle de la phrase nominale. car dans plusieurs cas de figure, la phrase nominale traduit parfaitement l'émotion du narrateur. Elle s'avère parfois plus expressive que la phrase canonique puisqu'elle permet des raccourcis saisissants. Ceci rejoint la conception guillaumienne[276] de l'expressivité qui part du principe suivant : plus un énoncé est expressif, moins il a besoin d'une forme syntaxique complète. Autrement dit, l'expressivité s'amplifie, lorsque l'expression grammaticale se réduit :

> « *Être pierre, arbre, oiseau, aloès, microbe, cristal, molécule. Pauvreté. Dénuement, détachement. Patience. Infirmité. Abandon à soi*. » (*EM*, 69)

> « *Dieu, éternel, mort, absurde, infini, amour, destin, liberté, art, extase, beauté, bien ou mal : maintenant je sais bien ce que vous voulez dire ; vous voulez dire : rocher, froid, faim, peur, absurde, sang, coït, vieillesse, fièvre, ciel, mer, terre ou nuages ; vous voulez dire : bracelet-montre, yaourt, pain, chemise, journal, cinéma, cigarette, argent, télévision, femme blonde, carie dentaire, cancer du sein, poêle à mazout*. » (*EM*, 250)

Les substantifs succèdent sans aucune liaison grammaticale. Le sujet parlant se lance dans une énumération abondante afin de trouver le terme exact. Cette rhétorique vise à l'amplification et rend compte d'une mémoire fragmentée qui se construit par bribes. On dirait que la pensée intérieure ne peut surgir que de manière détournée et lacunaire. Elle constitue une mise en œuvre de l'évasion de l'imaginaire du sujet parlant. La pauvreté du vocabulaire et les répétitions traduisent le désir de l'écrivain d'échapper aux limites scripturales en faisant appel à ses fantaisies discursives. Il tente

[275] . Émile Benveniste, *Problèmes de linguistiques générales I*, Éd. Cérès, 1995, p. 159.
[276] . GUILLAUME G., *Leçons de linguistique* (Leçon du 16 mars 1944), Québec-Lille, Presses de l'Université de Laval, PUL, 1990.

d'empêcher l'apparition du temps narratif par l'emploi de la forme fugitive et éphémère. Les substantifs favorisent le pouvoir magique des mots en dehors de toute grammaticalisation. Il s'agit d'une écriture brisée, éclatée en râles d'une voix fêlée à la dérive. La phrase nominale développe et identifie ce qui est fugitif et éphémère. Elle fait partie d'une écriture traduisant le discontinu, elle marque l'abolition d'une temporalité linéaire et chronologique.

De même, Arrivée à son paroxysme, l'émotion de l'énonciateur trouve un support matériel dans la dislocation temporelle, l'utilisation des structures paratactiques et les différentes exclamations qui brisent l'ordre linéaire de la phrase. Ils rendent compte des tensions et des crises intérieures vécues par l'énonciateur. Cette stratégie, n'est sans doute pas exprimée clairement par ces fragments :

> « *Je suis pris dans les rouages, moi aussi. Je suis mort, vivant, mort, vivant, mort, vivant, des millions de fois mort et vivant. » (EM, 253)*

> *« Et plus j'arrache, plus tu es là, moule de carton aux yeux troués, à la bouche peinte de putain tragique ! J'avance mes bras, j'avance mon corps, et jamais je ne trouve de chair ! » (EM, 253)*

> *« La matière dont je suis fait joue son ballet sans raison. Et la terre, et la viande, et les arbres, et l'eau et l'air, le fer, la houille, le pétrole, la lave, le marbre. Ils jouent*. » (*EM*, 253)

Au-delà de l'effet caricatural qu'on serait tenté de lui assigner, cette incohérence s'avère productrice de fantaisie. S'il convient de désigner par cet euphémisme ; une figure discursive rocambolesque relevant du fantastique le plus farfelu. Ces énoncés laissent entrevoir une sorte d'agitation émotionnelle. Le désordre discursif, la juxtaposition syntaxique démesurée, l'écriture traumatique et le rythme discontinu de la phrase mettent en scène le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'esprit de

l'énonciateur au moment de leur naissance. En effet, dans plusieurs phrases, le verbe est omis :

> « *Les surfaces dures, ou tendres, le chaud, le froid, le sucré, le doux, l'âcre, les parfums subtils et vibrants, les couleurs, bleu, vert, rouge, jaune, ocre, noir et gris, blanc, éblouissant, mauve, terne*. » (*EM*, 294)

La dissolution du verbe détruit l'unité syntaxique élémentaire de la phrase. La disparition des désinences de temps et de mode accuse la défaillance de la phrase discursive en appelant un au-delà verbal, celui du monde de dedans. Le discours avance en s'amollissant, voire en s'amoindrissant. Elle peut se comprimer en un seul mot : « *Bruit. Silence. Bruit. Silence. » (EM, 182) « Mais la mort. La mort noire*. » (*EM*, 186)

À plusieurs endroits du texte, la phrase cesse de dépendre de la distributivité et de la combinatoire de signes que la grammaire définit en voulant reproduire les propriétés de l'espace intérieur discontinu. Les mots échappent au locuteur en adoptant l'impossible et l'impuissance comme nouvelle manifestation. Dés lors, le style est tributaire d'une pensée disloquée, d'une présence dérobée et d'une voix présente-absente. Les termes prononcés ne sont que des points d'attache entre le cri et le silence. On est tenté de dire que dans la juxtaposition de ces bribes de mots se profile des éléments d'autoportraits. La discontinuité de la parole transcrit fidèlement l'émotion de l'artiste. Il situe de ce fait son propos par rapport à lui-même, dans son propre acte d'énonciation. Il dévoile de ce fait une posture auctoriale qui revendique le désordre comme mode de présentation, comme dynamique de la vacuité, ou plus précisément, comme évacuation du sens sérieux. On voit donc que cette conscience du discontinu est liée à l'idée d'une crise de sens, quant à ce qu'il dit dans une subjectivité très intense :

> « *Comme dans un tunnel où je suis emporté, sucé vers l'orifice béant de blancheur, vers le ciel pâle, immense entonnoir de lumière, suivant cette route qui part des ténèbres et me conduit au sein du gouffre serein, même plus suivant cette route, mais cette route elle-même, glissement extatique vers la source de vie et de bonheur, long étirement de moi-même, encore*

> *enraciné dans le néant, vers la plus grande des libertés, je marche vers cet être que j'ignore, je m'approche de lui, je perçois déjà la profondeur infinie de son éther, je goûte déjà à l'ivresse de mon épanouissement en lui, sous forme de neige qui fond, d'évanescents parfums qui fuient et fouillent dans l'agglomérat de molécules, et je m'élance, je m'élance, je monte sur ma ligne horizontale, je pénètre, je me glace doucement, je viens à toi, je viens à toi, je suis, je suis, je suis…* » (*EM*, 68)

Cette période traduit une certaine fluidité poétique. Son rythme nonchalant nous communique l'idée de l'errance manifesté dans un « je » en quête d'être. Elle illustre le principe de la mouvance d'un « je » qui tente de se frayer un chemin au milieu des ténèbres « *vers l'orifice béant, vers le ciel pâle, suivant cette route, vers la source de vie et de bonheur.»* Elle fait appel à une architecture d'images mentales paradoxales sous-tendues par le jeu du clair/obscur : « *tunnel, blancheur, ténèbres*. » Le désir d'atteindre la lumière rappelle l'attrait profond d'une âme assoiffée de liberté. Il s'agit d'une scène ambivalente, qui transpose le dialogue de l'être en quête de soi. Les images et les mots sont assumés par le « je » de l'intime, de l'âme, du cœur et qui finit par se confondre avec le poétique. Une grande charge émotive se trouve condensée dans les termes : « *je goûte à l'ivresse de mon épanouissement* », « *je me glace doucement* » « *je m'élance, je m'élance…* » Le mouvement de fuite est vécu avec une si grande intensité au point que la phrase s'abstient de finir, comme si elle menait le locuteur vers l'inconnu. Le discours du délire verbalise la conscience en proposant un reflet exact de la parole intérieure. L'énonciateur tente de structurer les désordres de sa mémoire au point de se démarquer complètement de lui-même :

> « *Car même si le Moi n'existe jamais totalement, même si je ne suis que le produit de l'esprit, des mœurs, des obligations et des paysages de mon monde, il y avait un moment où ce Moi existait, où il était fait comme d'un commun accord, comme d'une paix relative, et il y a eu un autre moment où ce Moi a disparu, ne laissant place qu'à la parade, aux jeux du langage vide, sans chair, sans pensée*. »(*EM*, 88)

Le moi locuteur est conscient de ses fantasmes discursifs, il se rend compte de ses « *jeux de langage vide, sans chair, sans pensée».* Il reconnait l'instabilité du moi locuteur, « *qui parfois n'existe jamais totalement, et il arrive un moment où ce Moi existe, puis il peut disparaitre laissant derrière lui les jeux du langage vide* ». L'auteur déclare les limites du moi, qui, au moment de sa disparition, laissera un langage vide et insensé. Il exprime sa vision éclatée de l'être qui va de pair avec un langage creux et aride. Les différentes facettes de l'être présenté ainsi, se cristallisent pour former, semble-t-il, un « *Moi* » en crise, à la quête d'être.

Quand le sujet se livre aux flux continus de ses sensations, il se noie dans l'objet au point que les limites entre le moi et les objets du monde s'estompent. Il se perçoit comme continuité avec l'ensemble du vivant, mais il se heurte simultanément à l'inexplicable et à la justification. Ce paradoxe instaure une posture d'auteur en crise à la recherche d'une esthétique qui reproduit la discontinuité. Il tente, de ce fait, de défigurer le langage en bouleversant la syntaxe et la mise en page. Si Le Clézio fait appel à une écriture de l'immanence, c'est qu'il cherche une forte représentation de soi et du monde dans un même flux continu.

Or cette esthétique de la discontinuité n'est qu'une fuite momentanée de la pensée, qui reproduit un va-et-vient entre une écriture disparate et une autre limpide. Elle laisse se profiler une posture d'auteur implicite[277] qui tient les ficelles de son discours. Car, l'énonciateur oppose à cette débâcle verbale un discours sage, voire philosophique :

> « *[…] Il nous faut douter de tout ce qui prend racine ailleurs que dans nos émotions. Il nous faut sans cesse revenir à nous-mêmes, nous approfondir, nous connaître. Ce n'est que par l'approche de nos propres mystères que nous pouvons nous élever vers le mystère général*.» (*EM*, 89)

Or devant cette stratégie discursive à la fois fragmentée et soignée, le lecteur ressent un malaise et une difficulté d'interprétation. Il est invité à mettre en relation les

[277]. Nous empruntons cette expression à Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », *Poétique du récit*. Éd. Seuil, 1977, p. 92.

éléments incohérents, à reconstituer la dispersion de « morceaux de mosaïques ». Il est aussi appelé à mettre en ordre le débordement d'images, d'émotions, de sentiments, de souvenirs, à les comprendre et à leur donner un sens. Cette stratégie oblige souvent le lecteur à un retour sur le texte, la lecture ne pouvant procéder que par à-coups, non linéairement, mais dans un incessant mouvement d'avancés et de reculs. Cette fragmentation due au délire discursif est marquée par une forme de manipulation sémantique manifestée dans la juxtaposition de propositions antithétiques:

> « *J'ai voulu la douleur. J'ai voulu la douleur et la joie pour pouvoir accepter le sommeil. J'ai voulu le mal pour avoir le bien, et le bien pour qu'il y ait le mal. J'ai voulu la haine pour aimer, et l'amour pour haïr. Tous les dieux, toutes les éternités qui m'épuisent, c'est moi qui les ai voulues, pour pouvoir me vouloir dans le temps et dans l'espace. Et j'ai voulu la mort, pour pouvoir oser être né.* » (*EM*. 251)

Les paradoxes qui traversent le discours du délire « *douleur/ joie, bien/mal, haine/ aimer, mort/né* » sont le signe de son éclatement, mais surtout la quête d'un moi uni et solidaire. Le soliloque de la voix auctoriale ne raconte pas ses souvenirs passés, il vit, au contraire, son présent qui s'écoule au moment où la parole s'enchaîne.

D'autres modes de fluctuation discursive mettent en œuvre la diffraction du « je » énonciateur, à savoir la modalité interrogative[278]. Les séquences interrogatives

[278]. La langue tient sa rationalité de sa structure interrogative, qui se manifeste dans les phrases et dans le rapport qu'elles entretiennent avec les assertions. Cette déduction s'inscrit dans la structure de l'essai discursif *L'Extase matérielle*. Adopter une modalité interrogative, c'est choisir une certaine attitude vis-à-vis de son allocutaire, l'amener à répondre, mais aussi faire état d'une incertitude qui affecte l'énoncé. D'ailleurs étymologiquement parlant, le verbe interroger est formé du latin interrogare lui-même composé de *inter* : entre et *rogare* : demander. L'acte du questionnement s'effectue donc dans le cadre d'un ensemble actif de communication. La modalité interrogative est typiquement une forme de discours puisqu'elle présuppose, dans ses constituants de base, l'existence d'une altérité qui est censé répondre.

-Outre les formes qu'elle commande, l'énonciation donne les conditions nécessaires aux grandes fonctions syntaxiques. D**és** lors que l'énonciateur se sert de la langue pour influencer en quelque manière le comportement de l'allocutaire, il dispose à cette fin d'un appareil de fonctions. C'est, d'abord, l'interrogation, qui est une énonciation construite pour susciter une « réponse », par un procès linguistique

prolifèrent dans *Voyage à Rodrigues*, *L'extase matérielle* et même dans *Onitsha*, comme si la relation avec le monde de l'énonciateur leclézien passait obligatoirement par une procédure d'interrogation. Elle est tellement variée qu'elle peut porter sur la demande d'identification d'un actant, d'une action, d'une qualification, d'un espace, d'une cause ou d'une simple interrogation rhétorique :

> « *Une petite fille de huit ou neuf ans, [...]. C'est à elle que je m'adresse d'abord, sans trop la regarder. Je lui pose quelques questions, sur les gens d'ici, sur les maisons. À qui est cette case-là ? À qui est ce champ ? Anicet Perrine. Roussette. Et la famille Prosper ? Et les Legros, à qui mon grand-père avait acheté sa concession, à l'entrée de l'Anse, pour pouvoir faire ses recherches ? Est-ce qu'il y a une source par ici ?* » (*VR*, 19)

Le narrateur veut connaître les gens qui appartiennent à ce lieu et l'agent qui a racheté la concession de son grand-père après sa mort. Les questions posées prouvent que le narrateur tente de reconstruire les étapes de la quête de son grand-père qui a tenté de décrypter l'île Rodrigues soixante dix ans plus tôt. Il s'adresse à une interlocutrice en lui demandant des informations afin de saisir les caractéristiques du lieu dans lequel son

---

qui est en même temps un procès de comportement à double entrée. E. Benveniste. *Problèmes de linguistique générale II*, « L'appareil formel de l'énonciation ». Éd. Cérès. 1995, p. 81.

-L'ouvrage *Grammaire méthodique du français* définit l'interrogation comme : « *Comme type obligatoire, l'interrogation est fondamentalement associée à l'acte d'interroger, qui établit des droits et des devoirs pour les partenaires de la communication : celui qui pose une question signifie son droit de la poser et met en demeure son interlocuteur d'y répondre. Cette définition rapproche l'acte d'interroger de l'acte d'ordonner, également très contraignant pour l'interlocuteur.* » M. Riegel. J. Christohpe Pellat. R. Rioul. *Grammaire méthodique du français*. Ed. PUF. 1994, p. 399.

-Patrick Charaudeau qualifie la modalité interrogative et impérative de modalité allocutive[278] dans la mesure où elles impliquent l'interlocuteur dans leur acte d'énonciation et leur impose le contenu de leur discours. Le linguiste reprend les catégories (délocutif, allocutif, locutif) en les définissant comme des actes d'énonciation, ou actes locutifs, caractéristiques de la modalisation du discours : l'allocutif se caractérise par le fait que le « locuteur implique l'interlocuteur dans son acte d'énonciation et lui impose le contenu de son propos » (1992. 574). D. Maingueneau. P. Charaudeau. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Seuil, 2002, p. 354.

ancêtre a erré. Ces questions sollicitent des réponses ou une suite conversationnelle, un dialogue s'instaure donc entre l'arpenteur de Rodrigues et le personnage du texte.

Toutefois, l'interrogation peut constituer une simple recherche d'information, sans contrainte marquée sur l'interlocuteur, notamment dans les questions que le locuteur se pose à lui-même quand il se prend à témoin de ses propres réflexions :

> « *Comment mon grand-père a-t-il pu croire à la légende du trésor de Golconde, et surtout à celle de la dot de la fille d'Aurangzed capturée par Avery ?* » (*VR*, 43)

> « *Comment mon grand-père a-t-il pu espérer trouver ici des traces humaines, un souvenir vieux de deux siècles ?* » (*VR*, 45)

> « *Comment a-t-il pu, année après année, chercher l'ombre du Privateer entre ces rochers, sous ce ciel, voyant toujours la même forme des monts, semblables à des géants effrités ?* » (*VR*, 46)

Placé en tête de phrase, l'adverbe interrogatif « *comment* » amène le décrypteur de l'île à s'interroger sur les circonstances de la quête du trésor par son aïeul et il tente de déchiffrer les énigmes inscrites dans le lieu. L'énonciateur introduit une double locution en se questionnant lui-même et en adressant ces interrogations à son co-énonciateur. Mais il s'agit d'un faux appel car les questions posées sont loin d'être un appel ouvert au co-énonciateur. Elles se contentent d'insinuer le discours dans le récit pour faire entendre l'inquiétude du narrateur devant la résolution des mystères. Ce souci de marquer le tâtonnement et l'incertitude tend à assurer la crédibilité de l'énonciation.

Le locuteur pose des questions en ne prétendant pas d'ignorer les réponses, au contraire, il cherche une justification de ce qui vient d'être soutenu. Il se trouve en train de formuler plutôt une demande d'adhésion qu'une requête d'information :

> *« N'est-ce pas ce passé extraordinaire qui est au cœur du trésor, le secret de ces mouvements de digestion du monde de l'Europe triomphante ? » (VR, 44)*

> *« N'était-ce pas cela aussi que cherchait mon grand-père, dans ce décor de broussailles et de lave, ici, dans l'un des endroits les plus pauvres et les plus isolés de la terre ? » (VR, 42)*

> *« Est-ce là être ambitieux ? Gorges de futilités, ratiocinant, prétentieux, soucieux de leur gloire ou de leur capital, de leur bien-être rabougri ! Ils parlent de la foi, de l'amour qu'en savent-ils ? » (EM, 73)*

Ces questions sont destinées et adressées à un pseudo-co-énonciateur, or l'énonciateur se dédouble et se fait même l'écho de ses propres interrogations. La question devient porteuse d'une autre voix qui se distancie de celle du locuteur, récapitulant ce qui vient d'être dit ou fait :

> *« Comment puis-je être moi, comment puis-je ne pas communiquer ? » (EM, 65)*

> *« Je suis, de tout mon corps, de toute mon âme, impliqué dans cette société. Je suis vivant, je pense, je participe. Je fume, je mange, je procrée, rien n'y manque. Égoïstement alors ? » (EM, 64)*

> *« Comment mon corps, ce corps qui est à moi, qui appartient ou qui est le maître de cet esprit pas particulièrement attaché à la vie, a-t-il la force, le courage d'exister ? Où trouve-t-il donc la foi pour se battre ? » (EM, 47)*

> *« Pourquoi ne pas faire de l'ici, du présent, du déployé, notre vraie demeure ? » (EM, 187)*

> *« Est-ce à moi vraiment d'influencer ? De quel droit renierais-je ce qui est, au nom de quoi irais-je imposer ma vérité ? » (EM, 172)*

Dans *L'Extase matérielle*, les questions parsemées dans le discours de l'auteur ne semblent pas être liées à l'existence ou à la participation d'un co-énonciateur. Le sujet parlant a l'air de s'enfermer dans le monologue ; il est loin de sortir de lui-même et de l'émission de son discours pour appeler celui des autres. Ce sont les interrogations oratoires[279] ou rhétoriques[280] qui prédominent, introduisant un dialogue factice, feignant l'imploration d'un co-énonciateur. L'énonciateur s'interroge d'une manière fictive, il n'attend de son allocutaire aucune nouvelle information, au contraire, il lui demande de confirmer des vérités qu'il estime acquises : «*Comment puis-je être moi, comment puis-je ne pas communiquer ?* » Il est en train d'impliquer indirectement son co-énonciateur, qui est amené à valider le contenu propositionnel de l'énoncé interrogatif. C'est ainsi que le texte est converti en une sorte de pseudo-conversation. Car ces questions sollicitent ou font mine de solliciter une réponse déjà admise par l'énonciateur. On pourrait se référer en l'occurrence à la définition d'A. Culioli :

> « *Dans l'interrogation rhétorique, on ne part ni d'une demande d'information, ni d'une demande de confirmation (interrogation biaisée), mais de la mise en question de la*

[279]. La rhétorique a depuis longtemps décrit l'interrogation oratoire (« question rhétorique » ou « question dirigée ») comme une assertion renforcée : *À quoi vos vers sont-ils bons ? N'êtes-vous pas mon père ?* (Corneille) *N'est-ce pas à vos yeux un spectacle assez doux/ Que la veuve d'Hector pleurante à vos genoux ?* (Racine) Ces interrogations orientent l'interlocuteur vers une assertion déterminée. Affirmatives ou négatives, elles impliquent le contraire de ce qu'exprime leur forme grammaticale : quand elles sont affirmatives, elles nient, quand elles sont négatives, elles affirment. M. Riegel. J. Christophe Pellat. R. Rioul. *Grammaire méthodique du français*. Éd. PUF. 1994, p. 400.

[280]. L'interrogation rhétorique, selon Fontanier, « consiste à prendre le tour interrogatif, non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer, au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre ». Pierre Fontanier. *Les Figures du discours*, réédition, Flammarion, 1968, p. 368.

position que l'on attribue à autrui, un autrui fictif, c'est-à-dire un co-énonciateur qui n'est pas un interlocuteur [281]»

Ce type d'interrogation sert à prendre le lecteur en témoin afin de l'amener à ratifier une affirmation ou à reconnaitre une vérité présentée comme telle. Mais est-ce la recherche de la connivence, de la complicité spirituelle ou idéologique qui prime sur cette démarche ? Le besoin est-il réel d'une voix extérieure qui valide les affirmations de la voix textuelle ? Le véritable enjeu du discours dans ce type de stratégie réside plus dans le « *dire* » que dans « *l'après dire* ». Ce qui compte le plus n'est pas tant l'adhésion du lecteur que l'implication dans le texte d'une voix extérieure. Cette voix est interpellée par le biais de l'interrogation qui est une forme d'apostrophe, elle est invitée à intégrer l'espace du texte et à y jouer un rôle de modérateur ou de partenaire de la communication. Le locuteur se décharge sur l'allocutaire du poids d'une partie du discours en inventant une entité qui écoute, juge et adhère à la thèse qui lui est présentée. Or, qui est cette entité inconnue invitée à intégrer l'espace textuel ? S'agit-il du lecteur virtuel, habituellement condamné à rester à la périphérie du texte ou une entité plus investie dans le texte ?

Dans les interrogations rhétoriques du texte leclézien, il n'y a pas de mise en garde, pas de flatterie, pas de promesses cataphoriques. Juste l'interpellation du co-énonciateur ; comme c'est le cas dans cet exemple : « *Pourquoi ne pas faire de l'ici, du présent, du déployé, notre vraie demeure ?* » (*EM*, 187)

On ne peut s'empêcher de conclure que cette interpellation traduit la posture de l'auteur militant de l'interculturel cherchant à exprimer des valeurs universelles. Il s'adresse humblement à ses destinataires ; l'interpellation au pluriel, « notre » montre que le locuteur s'adresse à l'ensemble de ses lecteurs, d'où une relation interpersonnelle s'établit entre eux. De plus, l'instance émettrice se dédouble, elle s'inscrit dans le discours de l'allocutaire en le modifiant, voire en l'influençant par une simple suggestion : « *pourquoi ne pas faire…* »

Chez lui, les réponses suivent immédiatement les questions comme si la question n'a d'importance que dans la mesure où elle est avant tout un acte de parole. Elle est

[281] . A. Culioli. *Pour une linguistique de l'énonciation*, *Opérations et représentations*, Paris, OPHRYS. 2000, p. 110.

importante surtout parce qu'elle crée un partenaire de la communication. À la question problématique ; « *Est-ce cela, un homme ? Est-ce cette somme de liens et d'habitudes ? Est-ce cet exilé du voyage ?* » (*EM*, 190), l'énonciateur attend soit des interlocuteurs contradicteurs, soit des approbateurs. Contrairement à l'énoncé assertif qui se suffit à lui-même, l'interrogation produit son propre auditoire. Cet auditoire, invité à se prononcer sur la véracité d'une affirmation, à assister le locuteur dans ses réflexions, à approuver ou infirmer le discours textuel au moment-même où il se-développe, à en influencer le cours ou le contenu ne peut être le lecteur maintenu à la périphérie du texte. Cet auditoire est une entité créée de toutes pièces par le discours, qui n'existe que dans le discours et à travers le discours. De ce fait, l'interrogation discursive n'est pas uniquement productrice de sens, elle est également productrice de voix discursive.

De surcroit, quand le jeu question-réponse est assumé par le même locuteur, le co-énonciateur a l'air d'être exclu, car l'énonciateur absorbe sa parole et semble se contraindre à prendre en charge soit le contenu de la question, soit la réponse, soit les deux à la fois. En témoignent les extraits suivants :

> *« Qu'impotent les distances, puisque je sais qu'il est là ? » (EM, 145)*

> *« Que m'importent les décors inconnus ? Tout est ici. Tout est dans ma chambre » (EM, 62)*

> *« Qu'est-ce que le miroir ? Une plaque de verre couverte d'étain, et qui reflète avec fidélité. Mais fidélité à quoi ? À soi. À personne d'autre que soi. » (EM, 70)*

Ces interrogations introduisent dans l'énoncé une nouvelle tonalité qui préfigure en apparence une voix différente. Elle joue le rôle du contradicteur qui ponctue le discours de l'énonciateur par des marques d'adhésion, de désapprobation ou d'incompréhension. Elle est en fait une modulation du discours. Comme un bémol dans une phrase musicale, elle hausse le ton pour mettre en valeur les notes qui suivent. L'interrogation n'est pas un corps étranger au texte, elle n'est pas un élément apatride ni

exogène, elle est le détail ostentatoire qui fait ressortir le reste de la texture. Elle est de ce fait le tremplin qui soutient l'élan de la voix énonciatrice.–D'ailleurs, si on veut filer la métaphore de la partition musicale, on peut affirmer que les interrogations sont autant d'instruments qui accompagnent la voix, louvoient, interagissent avec elle et assurent une harmonie rythmique et mélodique.

En effet, lorsque le locuteur s'interroge sur « *le miroir* », il répond en définissant son utilité : « *une plaque de verre couverte d'étain, et qui reflète avec fidélité* », puis il ajoute une autre question sur la réponse qu'il donne : « *mais fidélité à quoi ?* », pour aboutir à une réponse, qui à son tour va être modulée : « *À soi. À personne d'autres que soi* ». Le discours produit ainsi ses propres modulations, ses propres soubresauts, ses propres circonvolutions. La pluralité n'est pas nécessairement une pluralité de voix différentes, elle peut être juste une tonalité différente de la même voix.

D'un autre côté, envisagée sous l'angle de la modalisation, l'interrogation apparait comme l'adjuvent de l'assertion ou son support rhétorique. En effet, elle permet de légitimer une affirmation qui pourrait être mise à défaut, contredite ou simplement sembler gratuite. L'interrogation qui la précède lui apporte la caution rhétorique nécessaire. Il s'agit là d'un cas évident du dédoublement du « je » écrivant par l'intervention du « je » lecteur-correcteur-contradicteur qui va au-devant du commentaire et l'élude avant terme par le biais du jeu question-réponse : « *Que m'importent les décors inconnus ? Tout est ici. Tout est dans ma chambre* » (*EM*, 62).

L'interrogation est donc un élément fondamental de la stratégie fluctuante du discours du « je ». Fortement modalisée, elle contrebalance la désapprobation virtuelle et renforce la crédibilité du discours. Elle est poly-créatrice dans la mesure où elle produit en même temps la voix contradictrice qui l'énonce et le public qui suit l'interaction qu'elle suscite. La manœuvre du jeu question-réponse permet au sujet parlant de se présenter dans le discours sous des postures diverses. Il est à la fois juge et partie, témoin et actant. Cette duplicité lui donne l'occasion de se dévoiler pour mieux explorer les déchirures de l'être.

L'on ajoute que la modalité interrogative est parfois doublée de la forme négative. Le destinataire est orienté vers une affirmation déterminée car l'énoncé est introduit positivement :

« Je crois que je peux changer à chaque instant, mais n'est-ce pas une illusion ? » (EM, 190)

« Comment calmer cette peur qui rôde en moi ? Est-ce d'eux que j'ai peur, ou n'est-ce pas plutôt de moi ? » (EM, 78)

« Et pourquoi la poésie serait-elle métaphysique ? N'est-il pas clair qu'elle est le reflet du chaos immense où nous sommes ? » (EM, 187)

« Pourquoi d'ailleurs l'intelligence se manifesterait-elle seulement par les paroles ? Mis à part le rôle analytique du langage, qui permet la psychologie, n'y-t-il pas pour l'homme d'autres moyens d'accéder à la synthèse finale ? N'existe-t-il pas d'autres possibilités d'entrer-directement en rapport avec le monde, sans l'exprimer, sans le morceler ?» (EM, 116)

Il s'agit des formes interrogatives négatives, appelées couramment questions interro- négatives. A. Borelli considère ces formes interrogatives :

« *Comme des demandes de confirmation positive, et assez souvent même comme des questions rhétoriques, c'est-à-dire comme des interrogations ayant véritablement valeur d'assertion, en l'occurrence valeur d'assertion positive.*[282] »

Ces énoncés interro-négatifs comportent l'assertion de l'auteur, ce dernier se pose une question non pas pour recevoir une réponse, mais pour introduire sa propre idée dans un énoncé contradicteur. Le rôle de contradicteur assigné à la voix interrogatrice est fortement marqué par l'usage de la négation. L'impression y est plus forte d'une instance « hostile » au discours, qui le prend à revers, interroge ses failles en cherchant à

[282]. A. Borelli, « la négation et l'orientation de la demande de confirmation » *In Langue Française*, Éd. Larousse, 1979, Vol 44/N°44, p. 28.

le prendre à défaut. Le locuteur entre de ce fait dans une sorte de débat interne en vue de faire le point sur un sujet quelconque ; en l'occurrence « *l'intelligence qui se manifeste seulement par les paroles* ». Il conteste cet avis qui restreint le rôle du langage pour proposer « *d'autres possibilités, d'autres moyens* »,–qui entrent directement avec le monde « sans l'exprimer, sans le morceler ».

L'instance locutrice se dissocie nettement du premier point de vue pour adopter le second. Elle se lance dans un discours délibératif qui consiste à confronter ses propres opinions à celles des autres afin de parvenir à une conclusion. Cette modalité interro-négative met indéniablement au jour l'enjeu argumentatif et s'avère un outil important dans la négociation de ses points de vue. Et c'est au prix d'une oscillation permanente entre le doute et la certitude, entre l'affirmation et l'infirmation. Là où la simple interrogation « produit » le discours et le soutient, l'interrogation négative le prend à contre-pied en y introduisant le doute. Autant l'interrogation construit ; « *Et pourquoi la poésie serait-elle métaphysique ?* », autant la négation déconstruit ; « *N'est-il pas clair qu'elle est le reflet du chaos immense où nous sommes ?* » (*EM*, 187)

En effet, le co-énonciateur n'est pas invité à valider le contenu propositionnel de l'énoncé interrogatif, car il est déjà confirmé par la négation. La réponse n'arrive pas et ne peut pas venir ; le co-énonciateur semble être expulsé. C'est ainsi que le texte est converti en une sorte de trompe-l'œil du dialogue leclézien; la question n'est-posée que pour servir la raison de sa propre réponse. La question, qui est censée se tourner vers l'interlocuteur se retourne en accomplissement de soi. Sachant que, majoritairement, chez Le Clézio, l'interrogation est souvent liée à l'instance locutrice, soit qu'elle donne l'impression d'un dialogue entre les personnages, qui ne sont que le reflet du narrateur, soit qu'elle introduise la forme rhétorique ou oratoire de l'interrogation qui annule le destinataire. Cette stratégie a pour finalité, comme l'a parfaitement définie C. Plantin :

> *« […] de faire du destinataire l'énonciateur d'un discours dont il n'est pas locuteur, donc de le déposséder de sa voix. Le produit de ce type de tactique énonciative est analysé comme*

figure de phrase par la rhétorique, qui y voit une tactique de camouflage de l'assertion sous un voile interrogatif.[283] »

Ces interrogations rhétoriques relèvent essentiellement du soliloque. Il s'agit du discours du « je » avec lui-même. Ce « je » qui écrit est souvent double, voire triple car outre l'instance qui produit le discours, il y a celle qui relit, juge, reformule et corrige en plus d'une troisième instance éventuelle qui contrôle cette dernière. Dans les extraits cités ci-dessus, l'interrogation porte la marque du discours du « je » avec ses doubles. En se demandant ; « *comment calmer cette peur qui rôde en moi ? Est-ce d'eux que j'ai peur, ou n'est-ce pas plutôt de moi ?*», l'auteur se plonge dans un soliloque ou un monologue qui ne le quitte que pour se retourner contre lui. Il sert aussi à donner l'impression d'une participation active de ses doubles à l'élaboration et à la modalisation du discours. Le fragment interrogatif porte la double empreinte-du locuteur et de ses doubles manifestés dans le double rôle du locuteur et d'allocutaire. La diffraction du « je » énonciateur, au-delà de l'artifice, produit l'instance contradictoire qui aide à orienter la réflexion, à la canaliser et à assurer sa continuité. L'interrogation rhétorique comporte une forme de modalisation interne qui crée un semblant d'échange discursif par l'invention d'un partenaire intra-textuel situé en dehors du texte. C'est ce qui fait de l'interrogation rhétorique un artifice discursif.

Cependant, quel que soit le type de l'interrogation oratoire, il s'inscrit finalement dans le même processus modal. L'interrogation paradoxalement, ne crée pas une rupture, elle ne fait qu'introduire dans le discours la voix interactive du co-énonciateur sans laquelle le discours est réduit à un monologue univoque. Le va-et-vient entre les différents types de questions traduit par mimétisme les traces des circonvolutions de la pensée auctoriale dans le discours, le retour de cette pensée sur un chemin déjà arpenté pour le réinterroger.

La modalité interrogative n'est donc pas un ornement superflu du discours. Elle n'est pas une entrave à la voix mais bel et bien un amplificateur qui lui permet d'être plus audible. Elle ne s'oppose à elle que pour lui permettre de se débrider. Le Clézio ne cesse de rappeler que l'être, en tant que limité, est dans la quête permanente d'une

[283] . « Questions, argumentations, réponses », *La Question*, sous la direction de C. K. Orecchioni. PUL. 1991, p. 75.

réponse. Cette quête se présente sous le signe d'un flux verbal spontané, qui comporte des fissures et des incohérences. Il s'agit de l'écriture spontanée « *des idées à l'état brut*.[284] » Cette technique rappelle l'instabilité et les bifurcations du discours littéraire, marqué sans cesse par des revirements.

Chez Le Clézio, le refuge dans le soliloque ou le délire est lié à des moments de prise de conscience, de renversement, de révélation du réel et à une exploration des limites du discours. Dans ce « jeu » fragmentaire, le « je » se diffracte dans le discontinu de l'expérience littéraire et dans la relation dramatique qui réunit par bonds une pensée, ou une sensation à une autre. Cette stratégie fulgurante est née de l'expérience intérieure de l'auteur pour atteindre la conscience de l'autre. Elle constitue l'un des moyens fondamentaux pour alerter et interpeller le lecteur.

4. La posture injonctive : une mise en relation avec le lecteur

Qu'elle que soit la forme qu'elle revêt (ordre ou appel, impératif ou vocatif) l'intimation est liée à l'interpellation. L'énonciateur implique le co-énonciateur dans son acte d'énonciation et lui impose le contenu de ses propos. Elle consiste à créer chez l'allocutaire un comportement en traduisant le plus souvent des rapports de « pouvoir.[285]»

Dans *L'Extase matérielle*, les énoncés de type injonctif mettent en relief la relation entre les deux partenaires qui assument alternativement le rôle des protagonistes de l'énonciation ; le «je » et le « tu ». Ces énoncés ont pour principal aspect de comporter la trace de l'activité de l'énonciateur sur le destinataire. En effet, au moyen de l'impératif, le locuteur énonce un procès non accompli, « *mais de réalisation imminente et probable* [286]». Car si l'idée du procès vient de l'énonciateur,-sa réalisation dépend de l'interlocuteur. C'est ainsi que la force illocutionnaire de l'énoncé devient

[284]. Paul Valéry, *Œuvres,* Éd. Jean Hytier, Éd, Gallimard, Paris, coll. « La pléiade », Vol. II, 1960, p.571.
[285] . « Nous avons affaire à une modalité spécifique du discours, l'impératif n'est pas dénotatif et ne vise pas à communiquer un contenu mais se caractérise comme pragmatique et vise à agir sur l'auditeur, à lui intimer un comportement. » É. Benveniste. *Problèmes de linguistique générale II*, « L'appareil formel de l'énonciation », *op. cit.,* p. 81.
[286]. G. Moignet. *Systématique de la langue française*, Klincksiek, Paris, 1981, p. 86.

explicite et bien marquée. L'énonciateur s'adresse directement à un ou à plusieurs co-énonciateurs :

> *« Si on vous cherche querelle, emportez-vous. Si on vous frappe, répondez. Parlez. Cherchez le bonheur, aimez vos biens, votre argent. Possédez. Petit à petit, sans ostentation, prenez tout ce qui est utile, et ce qui est inutile aussi, et vivez dans l'essentiel. » (EM, 76)*

Le pronom « *vous* » s'interprète comme un datif éthique qui permet au co-énonciateur d'être en position d'acteur de l'énonciation. L'énonciateur invite le destinataire à s'investir dans le procès du discours et il tente de le persuader afin d'adopter son point de vue. Rêveur et idéaliste, le narrateur s'adresse aux lecteurs à travers une succession d'impératifs : « *emportez-vous, répondez, parlez, cherchez, possédez, prenez, vivez* », et les invite à partager son idéal. La présence du destinataire désigné par le pronom « vous » permet au sujet parlant de raviver un dialogue « je/vous », à savoir « auteur/lecteur ». Le lecteur devient donc le destinataire direct des propos tenus par l'instance auctoriale. Il est interpellé–personnellement par l'auteur qui lui suggère la façon dont il doit se comporter.

Ainsi, au fil des expériences de vie qui émaillent le texte de *L'Extase matérielle*, s'est imposée à Le Clézio une évidence : seul le choix de la modération de nos besoins et désirs, le choix d'une sobriété libératrice, volontairement consentie, permettra à l'homme d'atteindre la paix et le bonheur. L'énonciateur adopte de ce fait, une posture de sur-énonciation[287]. La tonalité du texte devient plus vive et plus allègre, avec une tendance d'oralité qui transgresse la continuité de l'énonciation en proposant l'implication et la participation du lecteur dans l'instance discursive.

[287]. Sur-énonciation : coproduction d'un PDV surplombant de L1/E1 qui reformule le PDV en paraissant dire la même chose tout en modifiant à son profit le domaine de pertinence du contenu ou son orientation argumentative. A. Rabatel. « Déséquilibre interactionnels et cognitifs, postures énonciatives et co-construction des savoirs : co-énonciateurs, sur-énonciateurs et archi-énonciateurs », *In Interactions orales en contexte didactique.* Éd. PUL. Lyon. 2004, p. 69.

Dans sa quête passionnée d'un idéal, l'auteur énonce des interdictions. Il formule négativement des ordres en essayant de détourner le co-énonciateur et à le faire renoncer à son projet ou à sa décision :

> « *N'achetez pas de voiture, ne possédez pas de maison, n'ayez pas de situation. Vivez dans le minimum. N'achetez jamais rien. Les objets sont gluants ; si vous êtes pris par l'un d'eux, un jour, à l'improviste, et si vous ne vous dégagez pas à temps, vous êtes fait*. » (*EM*, 74)

> « *Possédez petit à petit, sans ostentation, prenez tout ce qui est utile, et ce qui est inutile aussi, et vivez dans l'essentiel*. »(*EM*, 76)

L'instance auctoriale appelle vivement l'énonciataire au moyen d'accumulation massive d'impératif. Il lui recommande de vivre simplement : « *vivez dans l'essentiel* », et d'opter pour une certaine sobriété dans ses comportements quotidiens. Car, pour lui, plus nous possédons d'objets, plus nous devenons fous. Traduite par l'emploi de la modalité impérative, cette recommandation met en place un pacte de lecture pédagogique ; le discours se hisse au-dessus du pur divertissement pour devenir une leçon morale. Le narrateur adopte la posture du sage ou du moraliste et place le lecteur dans la position d'un apprenant. L'énonciateur affiche donc sa toute puissance sur le lecteur dans la scénographie d'un discours didactique.

Cependant, cette emprise est loin d'être une dictature, elle lui permet de tisser avec le lecteur de véritables liens de connivence et de complicité. Lorsque Le Clézio emploie le pronom « vous » associé à la modalité injonctive, il cherche à se donner des alter-ego avec qui former des gens capables d'échange. Il veut montrer à son public lecteur qu'il est en relation constante avec lui en le conseillant de vivre sobrement. Il lui propose un savoir-vivre qui le protège des aléas de la vie. Proférer « vous », c'est postuler un co-énonciateur susceptible d'entendre et de répondre aux interpellations de l'auteur. Les études de Benveniste ont montré que le sujet de l'énonciation ne se

constitue en tant que tel qu'en mettant l'autre en face de lui[288]. C'est en disant « tu ou vous» qu'on devient « je », c'est en se donnant un énonciataire qu'on s'institue énonciateur. Ainsi, les adresses fréquentes au lecteur peuvent être interprétées comme une trace d'oralité créant une dynamique textuelle. Il en découle entre le sujet parlant et les énonciataires une forme de dialogisme interlocutif[289].

La succession des ordres et des suggestions témoigne de la ferveur de l'énonciateur qui préconise à son interlocuteur une série de conseils. Il voulait le mettre en garde contre la fatalité de l'avidité qui le met dans le piège de l'avilissement. Pour lui, le contentement est un trésor inépuisable. L'homme doit fixer des limites à ses désirs et ne vise à rien d'autre qu'à garantir ses besoins élémentaires. Il ordonne rationnellement ses affaires et ne gâche pas son bonheur dans la quête du superflu. L'homme sobre vit dans un état de richesse authentique, car il éprouve profondément son indépendance à l'égard des autres.

Ce discours injonctif sollicite directement un co-énonciateur en situation d'urgence. À travers les interdictions, l'énonciateur tente d'agir sur le co-énonciateur, signalant de ce fait le rapport de force qui s'établit entre eux. L'impératif prend alors la dimension d'un appel urgent et souhaite imposer une règle de conduite. Le narrateur cherche à imposer sa conception de la vie tout en dévoilant sa propre image, celle d'un individu simple et modeste.

---

[288]. E. Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*. « L'appareil formel de l'énonciation ». Gallimard, II, 1974, p. 82.

[289]. Le dialogisme interlocutif est le type de dialogisme ou le locuteur se réfère aux discours de ses interlocuteurs ; rencontrer et débattre la parole de l'autre ; c'est faire un signe d'ouverture vers lui. Le dialogisme interlocutif entre à la fois dans une stratégie de concession sur certains points, mais aussi d'affrontement des discours de l'autre. Dans le dialogisme interlocutif, il y a un ensemble de discours qui instaure une relation de dialogue in-absaentia avec les lecteurs réels ou virtuels. Qu'il soit monologal ou dialogal, tout discours est déterminé par l'autre à qui il est adressé. Le locuteur module son discours en fonction de son interlocuteur ou de l'image qu'il se fait de lui. Exemple, le journaliste « locuteur énonciateur » module son discours en fonction de l'image qu'il se fait de son interlocuteur et de l'objectif qu'il cherche ; celle de capter son attention et de l'inciter à s'intéresser aux problématiques évoquées.

-Le dialogisme interlocutif peut être subdivisé selon qu'il reste latent (constitutif) ou qu'il se manifeste ouvertement (montré). Le dialogisme interlocutif constitutif permet de prendre en compte la nature construite du discours en fonction d'une cible prédéterminé à la quelle il s'adresse. Le dialogisme interlocutif monté permet quant à lui de saisir les interpellations du lecteur par des artifices divers. Terminologie empruntée à Alain Rabatel (2006) permettant de préciser le fait que le journaliste est à la fois locuteur, c'est-à-dire producteur déclaré de l'énoncé et responsable explicite de celui-ci et énonciateur, c'est-à-dire qu'il est aussi à la source d'un point de vue.

Des co-énonciateurs non déterminés, réels ou fictifs peuvent être impliqués pour recevoir les ordres de l'énonciateur. L'injonction offre l'exemple du degré d'implication subjective de la voix auctoriale. La modalité injonctive devient la manifestation de la relation dialogique que l'énonciateur attribue à l'instance discursive. Il fait voir également une posture de penseur sage qui revendique sa propre volonté, ses suggestions et ses conseils à son destinataire. Tout en ne désignant pas un public en particulier, ces injonctions créent l'illusion de leur existence. La valeur injonctive du discours crée un dialogue factice entre l'énonciateur et ses interlocuteurs.

Or soulignons que Le Clézio, dépasse l'injonction pour faire appel à la modalité déontique, qui prolifère abondamment dans *L'Extase matérielle :*

> *« Il faut se pencher sur soi, avec admiration, respect, angoisse. » (EM, 47)*

> *« Il faut que nous soyons humbles. Petits, misérables, il faut que nous le sachions pour toujours et qu'au lieu de nous rebeller en voulant oublier ce que nous sommes, nous le disions et le répétions chaque jour, avec la joie absolue de la vérité : nous ne sommes rien » (EM, 49)*

> *« Il faut s'humilier. Il faut renoncer à comprendre, il faut se faire tout petit devant ce qui existe. Il faut choisir son infirmité, et accepter d'être sauvé. » (EM, 71)*

> *« Mais c'est éphémère ; on ne peut rester longtemps immobile. Tôt ou tard, il faut faire un pas en avant, ou un pas en arrière, et le monstre vide qui attendait cet instant ne vous laisse pas échapper » (EM, 160)*

Parallèlement à l'injonction, le marqueur modal *falloir* exprime une modalité déontique qui traduit l'expression d'une commande. Le sujet énonciateur monopolise son discours et le construit par une suite d'ordres et de suggestions. Il impose sa propre règle de conduite en impliquant vivement le destinataire. Il cherche à provoquer son

activité et son dynamisme en lui dictant une série de code comportementale. Il est appelé à être humble, actif, modeste et toujours attentif à sa condition d'homme. Il est également convié à douter car le doute est la forme la plus subtile de la pensée constructive. »

Autrement dit, les injonctions du type : « *il faut se pencher* », « *il faut que nous le sachions* », « *il faut renoncer* » sont destinées à exprimer une profession de foi, un code, un mode de vie face à soi et au monde, une profession de foi faite à la fois d'implication, de renonciation et d'acceptation. Toutefois, cette modalité déontique fortement présente n'est que l'expression d'un *ethos*[290] puisqu'elle se charge en même temps d'une modalité épistémique sans équivoque : toutes les injonctions tendent vers la reconnaissance de la vérité suprême énoncée par le locuteur dans l'acte d'énonciation. Au dire d'Oswald Ducrot :

> « *Il ne s'agit pas des affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le continu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments… Dans ma terminologie, je dirai que l'ethos est attaché à L, le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante.*[291] »

Ainsi, l'*ethos* est étroitement lié au discours, il s'exprime dans l'acte d'énonciation, il ne se dit pas dans l'énoncé, il est donc perçu par l'allocutaire. Il instaure une stratégie interactive d'influence d'autrui. Le déontique « Il faut » est porteur d'un discours didactique qui met en scène une représentation de l'écrivain et confirme « son image de marque[292]. » La tonalité injonctive appelle à se mettre à l'écoute de soi pour mieux se connaitre et comprendre sa propre réalité et celle du

[290] . L'ethos est un mot grec qui signifie le caractère habituel, la manière d'être, les habitudes d'une personne. La joie, le courage, la mollesse sont par exemple des *êthê*. Les *êthê* sont souvent considérés du point de vue moral.
[291]. Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 201
[292] . Dominique Maingueneau, *Paratopie et scène d'énonciation*. *Op. cit.,* p. 112.

monde. Ce discours, double en apparence, devra être perçu comme triple dans la mesure où c'est une connaissance antérieure à ce discours qui s'exprime à travers lui. Le discours injonctif marqué par la double modalité déontique et épistémique porte les traces d'une connaissance postérieure, il est l'écho d'une autre « voix », située en amont du discours, qui s'exprime simultanément à travers lui.

Il appert que l'emploi du verbe « *falloir* » associé au pronom « nous » : « *Il faut que nous soyons humbles…, il faut que nous sachions* », demeure remarquable. Il produit une sorte de hiatus imperceptible mais bien réel. L'expression de l'obligation aurait pu s'appuyer sur le verbe « *devoir* » qui, accompagné du pronom inclusif « *nous* », rendrait mieux compte de la communauté du destin qui unit le locuteur et son auditoire. Dans cette configuration, le « je » énonciateur aurait le statut de membre du groupe auquel il s'adresse et l'injonction qu'il fait à l'auditoire serait nécessairement frappée du sceau du discours conjoncturel : le *hic* et *nunc* du locuteur étant le même que celui de son auditoire, le discours perdait son caractère atemporel et sa tendance à l'absolu. De ce fait, l'emploi du verbe falloir, impersonnel et non implicatif, permet à l'énonciateur de se mettre dans une position extra-discursive et accorde à cette « voix » un caractère d'universalité atemporelle. Le discours ainsi représenté s'élève au-dessus des contingences spatiotemporelles.

Il s'ensuit que ces fragments ont l'air d'une auto-injonction qui peut s'expliquer par la pluralité inhérente à toute production discursive : la voix qui énonce est toujours doublée d'une instance qui relit, corrige ou surveille. Le « je » interagit avec lui-même, le « je » énonciateur produit à travers le discours l'auditoire de son injonction. Le pronom « nous » du fragment : « *il faut que nous soyons humbles* » est en définitive un « je » ayant reçu le soutien d'un « vous » appelé par le discours. Or le « nous » se résume en fin de compte au seul « je » qui crée encore une fois les corollaires dialogiques de son énoncé.

Par l'injonction, le discours concrétise une forme de dialogisme. La parole est adressée directement à l'interlocuteur apostrophé dans le but de l'inciter ou de le dissuader, d'infléchir sa volonté dans un sens précis. Dans ce cas, l'instance auctoriale impose au locuteur la reconnaissance et l'acceptation de son statut. L'implication y est explicite. Le caractère de l'instantanéité fonctionne comme adjuvant d'échange discursif : le locuteur reçoit le message de : « *N'achetez pas de voiture, ne possédez pas*

de maison, n'ayez pas de situation. Vivez dans le minimum » au moment de son émission et se retrouve impliqué par le discours. L'injonction dans le discours oral a aussi de particulier qu'elle s'adresse à un allocutaire identifiable et précis, contrairement à l'injonction dans le discours écrit qui peut ne pas désigner concrètement l'auditoire auquel elle est adressée. L'injonction dans le discours écrit, lorsqu'elle n'identifie pas son allocutaire par une apostrophe directe, produit de ce fait son propre auditoire. Le texte produit son public, la voix crée son interlocuteur et l'énonciation dévoile des postures. L'instance discursive crée, de ce fait, les conditions propres à son existence et à sa pérennité.

Dans le discours de Le Clézio, l'injonction textuelle prend des formes différentes qui vont de l'injonction frontale assortie de l'emploi du pronom « vous », à l'auto-injonction où le discours est adressé à la voix qui l'énonce, en passant par l'injonction impliquant à la fois le « nous » et le « vous ».

Mais, comme dans l'aphorisme, la posture auctoriale de l'injonction détient une éthique et produit un effet déterminé chez le lecteur destinataire. Elle suscite son adhésion et sa complicité morale. Le texte instaure une série de code et interpelle impérativement le co-énonciateur à la soutenir. D'où une forme de dialogue implicite s'instaure entre l'énonciateur et l'allocutaire. La parole de l'énonciateur qui impose une manière d'être retrouve l'écho d'une voix différente qui appartient à un fond culturel plus ou moins partagé.

Troisième chapitre

Identité stylistique, identité d'auteur et échos intertextuel

1. La comparaison pour un raisonnement de la mise en correspondance

La mise en correspondance au moyen de la comparaison est un procédé dominant dans la phraséologie de Le Clézio, voire au cœur de son œuvre. Cette caractéristique de l'écrivain, consiste à diversifier les relations et les analogies au point que les récits convergent vers un noyau de figures et de similitudes, comme le montre Luis Gaston Elduayen :

> « *On découvre une cohérence formelle et significative, une écriture analogique, si caractéristique de notre romancier, qui consiste à multiplier les ressemblances, les sollicitations co/ référentielles, à créer des cas-lointains au niveau des signifiés, mais proches au niveau de la figuration- qui se répondent sans fin.*[293] »

En effet, recourir à la comparaison nécessite de la flexibilité cognitive pour passer d'une solution potentielle à une autre en produisant une cohérence formelle et significative. Le mot « comme » hante le texte leclézien et devient, par sa fréquence, un signe distinctif de l'écriture du romancier. En dépit de leur fréquence massive, nous avons pu relever quelques exemples :

[293] . J.M.G. Le Clézio : Actes du colloque international « Formulation analogique ; poétique de l'analogie, (*Désert, Le Chercheur d'or, Voyages à Rodrigues*) » p. 196. https://books.google.fr/books?id=xxE22UiFO9UC&pg=PA187&lpg=PA187&dq=poétique+de+l%27analogie+Le+Clézio&source=bl&ots=1HbhhuIl94&sig=GHdV_oAIl8lx

« *Fintan regardait sa mère comme si c'était pour la première fois* » (*O*, 13)

« *En haut de la coque, là où autrefois se trouvait le château, les arbres avaient poussé comme sur une île* » (*O*, 16)

« *Fintan regardait inlassablement les hommes accroupis en train de frapper la coque du navire à coups de marteaux, comme une musique, comme un secret langage, comme s'ils racontaient l'histoire des naufrages sur la côte des Krous* » (*O*, 44)

« *Comme si depuis toujours le secret devait le brûler. Comme si tout ce qu'il a vécu et rêvé n'est plus rien devant le signe gravé sur le front des derniers Aros.* » (*O*, 103)

« *Il ne parlait que de cela, du dernier royaume du Nil, de la reine noire qui avait traversé le désert jusqu'au cœur de l'Afrique. Il parlait de cela comme si rien du monde présent n'avait d'importance, comme si la lumière de la légende brillait plus que le soleil visible* » (*O*, 97)

« *Il parlait comme si c'était sa propre histoire, comme s'il était venu là, au terme du voyage, sur le bord du fleuve Geir, dans cette ville mystérieuse qui était devenue la nouvelle Meroë, comme si le fleuve Hesperiou Keras, la Corne de l'Occident, vers Théon Ochema, le Char des Dieux, vers les peuples gardiens de la forêt coulait devant Onitsha était la voie vers l'autre versant du monde, vers*. » (*O*, 134)

« *Il avait montré à Fintan comment on danse sous la pluie, le corps brillant comme du métal, les pieds rouges du sang des hommes*. » (*O*, 89)

> « *Le train roule dans la nuit froide vers le sud. Fintan a l'impression étrange d'être en vacances, comme s'il venait du cœur de l'hiver, et qu'à l'arrivée l'aube serait chaude et humide, pleine du bruit des insectes et des odeurs de la terre.* » (*O*, 281)

> « *Quelque chose brille partout dans la lumière, brille et se dérobe, comme un mouvement de danse, un geste, une allure*. » (*VR*, 78)

> « *Somptueux moment de la précision. Comme la poussière sur la plaque de bois noir de la table, comme le caillou dans la terre rouge, comme l'arbre dans la terre, comme le roc aux algues pourries dans la gelée vitreuse de l'eau*. » (*EM*, 184)

Comme nous venons de le remarquer le style de Le Clézio est marqué par la prédilection pour les figures de l'analogie, précisément par le recours fréquent à la comparaison. L'étude de la comparaison dans les textes du romancier permet de dégager trois types d'emploi.

Premier type : emploi de la conjonction « *comme* » dans une proposition ou un groupe nominal complément de manière en relation avec le verbe de la principale. Cette première structure décrit une réalité en la rapprochant d'une autre réalité par l'introduction d'un rapport de ressemblance entre les deux. Le lien entre les deux parait concret et immédiatement perceptible. Exemple : « *les arbres avaient poussé comme sur une île* ». La ressemblance est alors surtout une détermination de l'action exprimée par le verbe. C'est en l'occurrence moins un rapprochement entre deux réalités disparates qu'un éclairage sur la manière dont se déroule une action. Ainsi dans la phrase évoquée ci dessus, le semblant d'analogie ne fait que dire que les arbres avaient poussé à la manière dont poussent les arbres sur une île.

Dans un rapport ordinaire de comparaison entre deux éléments on aboutit toujours à la création d'une réalité intermédiaire entre les deux. Alors que là, très souvent, le rapprochement effectué par la conjonction « comme » traduit surtout une mise en parallèle de deux actions dans le but de fournir un éclairage précis sur le sens de l'une

d'entre elles. L'analogie est la manifestation de la voix omnisciente capable de cerner les nuances et les similarités entre ce qui se dit et d'autres réalités. Elle est la voix de la modération dotée du recul nécessaire à l'évaluation et à la vulgarisation du propos. Elle est l'interpellation indirecte du lecteur invité à puiser dans ses souvenirs visuels à la recherche d'une image à confronter à celle qui lui est exposée : « *quelque chose brille …comme un mouvement de dance.* » Elle est une invitation à filtrer les images afin de ne pas confondre celle qui est décrite avec une autre. L'analogie dit en définitive plus qu'elle ne dit en apparence.

Dans la deuxième structure, l'adjonction du suppositif « *si* » à l'adverbe « *comme* » introduit une nuance qui distingue les deux formes : *« Il parlait de cela comme si rien du monde présent n'avait d'importance, comme si la lumière de la légende brillait plus que le soleil visible*. » La locution conjonctive « *comme si* » s'emploie toujours comme expression de la manière à propos d'une action. Cette particularité rend compte d'un souci évident de la description des activités humaines ou des états d'âme des hommes. L'humain est au centre de l'observation et des préoccupations de l'auteur. Ce n'est cependant pas l'humain comme entité philosophique mais l'homme dans tous ses états, dans ses activités prosaïques, dans l'exercice simple et anodin de son humanité, dans sa banalité élevée parfois jusqu'à la transcendance. Ce procédé apparait sans équivoque dans le passage suivant :

> « *Fintan regardait inlassablement les hommes accroupis en train de frapper la coque du navire à coups de marteaux, comme s'ils racontaient l'histoire des naufrages sur la côte des Krous* »

L'activité artisanale de l'homme est pourvue d'une double articulation avec le temps, elle se mue en prolepse ou analepse. L'analogie fait de l'action décrite dans le passage une entité dépositaire de l'histoire des anciens ou même de l'avenir des prochains. Les coups de marteaux sur la coque racontent des naufrages passés ou futurs ? Les deux peut-être. C'est ce qui fait de l'analogie l'expression de la mémoire des choses oubliées ou de celles qui vont venir.

Ce deuxième type de l'expression de l'analogie est marqué par la virtualisation du propos. En effet l'emploi de l'alternatif « si » peut poser le problème de l'authenticité du propos qu'il introduit. Ainsi, dans l'exemple qui suit « *Il parlait de cela* ***comme si*** *rien du monde présent n'avait d'importance* » la comparaison crée une vision qui relève plus de l'imaginaire que de la réalité. Le lien entre les deux réalités mises en parallèle semble plus virtuel, moins immédiat. L'expression de l'analogie prend même la forme d'un commentaire beaucoup plus qu'une description. Il est notamment remarquable que cette structure est surtout employée pour décrire des attitudes humaines, des activités tandis que l'adverbe seul est utilisé pour présenter des lieux, des objets, des parties du corps, etc. Pour illustrer cette remarque, nous citons les énoncés suivants :

> « *Il parlait comme si c'était sa propre histoire, comme s'il était venu là, au terme du voyage, sur le bord du fleuve Geir, dans cette ville mystérieuse qui était devenue la nouvelle Meroë, comme si le fleuve coulait devant Onitsha était la voie vers l'autre versant du monde,.....* » (*O*, 134)

> « *Fintan regardait sa mère comme si c'était pour la première fois* » (*O*, 13)

> « *Il parlait de cela comme si rien du monde présent n'avait d'importance, comme si la lumière de la légende brillait plus que le soleil visible* » (*O*, 75)

> « *Fintan a l'impression étrange d'être en vacances, comme s'il venait du cœur de l'hiver* » (*O,* 123)

Parler comme si, regarder comme si, être comme si, etc. Le discours de l'analogie ressemble plutôt à un commentaire méta-discursif. La mise en correspondance est employée à l'intérieur du texte moins pour qualifier une attitude que pour porter un jugement. Même si le jugement est lui-même descriptif, il introduit une autre voix dans le discours, différente de celle qui énonce. C'est une voix qui module l'énoncé et

indique la manière de l'appréhender. Selon J. Authier Revuz ce procédé constitue un cas de modalisation autonymique :

> « *Cette « irrégularité » énonciative d'un énoncé suspendant son cours normal, dans lequel les mots sont utilisés pour parler des choses, pour, temporairement, parler de tel de ces mots, comme chose, est celle de la MA de façon générale ; dans le cas des comparatives*.[294] »

Il s'agit d'une voix de modération greffée sur la voix en charge de la narration, s'en tient à un pacte de franchise avec le lecteur et s'interdit de travestir les réalités. L'énoncé de la comparaison devient le lieu de la superposition des voix. Sur le plan sémantique la comparaison établit une similitude, or sur le plan énonciatif elle engendre une rupture, une sorte de suspension du cours de l'énoncé.

Le troisième type de comparaison employée par l'écrivain est la comparaison telle qu'elle est définie comme figure d'analogie avec un comparé un comparant et un point commun entre les deux. En témoigne ces deux exemples :

> « *Le corps brillant comme du métal, comme un dortoir, comme un creux au fond d'elle-même pareil au corps du faucon céleste, comme un masque de pierre noire.* » (*O*, 44)

> « *….Comme la poussière sur la plaque de bois noir de la table, comme le caillou dans la terre rouge, comme l'arbre dans la terre, comme le roc aux algues pourries dans la gelée vitreuse de l'eau.* » (*O*, 143)

---

294. J. Authier-Revuz, *Faits de langues*. « Méta-énonciation et comparaison : remarques syntaxiques et sémantiques sur les subordonnées comparatives de modalisation autonymique », 1995, p. 185.

Le relevé lexical de certaines de ces comparaisons permet de mettre au jour la profusion des références minéralogiques créant une véritable isotopie de la matière. De la « poussière » au « roc » en passant par « *la gelée vitreuse* », la comparaison évoque les différents états de la matière par laquelle elle semble hantée. Le plus souvent, l'évocation de la matière se fait à travers une structure de dédoublement : « *la poussière sur la plaque de bois noir* », « *le caillou dans la terre rouge* », « *l'arbre dans la terre* », « *le roc aux algues pourries* », « *la gelée vitreuse de l'eau* ».

Ainsi, la vision du monde décrit n'est pas celle de l'uniformité mais plutôt celle de l'amalgame, de la discontinuité, de la superposition. En un mot, celle de l'harmonie plurielle. Cette intention est décrite par Le Clézio dans *L'inconnu sur la terre* :

> *« Je voudrais qu'il n'y ait pas de différence entre les éléments et les hommes, entre la terre et le ciel, la mer et les hommes. Je voudrais pouvoir comprendre les signes au moment même, les entendre au même moment ; je voudrais qu'il n'y ait 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.»*[295]

La volonté de l'auteur d'établir des correspondances est nuancée par le conditionnel à valeur de souhait. La nuance est révélatrice de la certitude de l'impuissance. L'énonciateur ne cache pas son désir de dépasser les différences entre les éléments et les hommes mais en même temps il avoue implicitement son impuissance à réaliser ce désir. Dans le même temps, ce souhait rabroué par l'impossibilité, laisse entrevoir l'effort personnel entrepris afin d'arriver à réaliser cet objectif. Le verbe de volonté, surtout à cause du conditionnel, se donne à lire plutôt comme le signe d'une action entreprise dans ce sens. La même phrase à l'indicatif serait juste la transposition d'une volonté alors qu'avec le conditionnel, synonyme de souhait, on a l'impression que l'écrivain essaie de justifier une entreprise en cours, tout en n'étant guère certain de sa réussite. Mais au fond, de quelle entreprise s'agit-il ?

[295] . J.M.G.Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, *op. cit.,* p. 142-143.

On y verrait à tort le désir de gommer les frontières entre les humains et les éléments naturels afin de créer un monde uniforme. Même l'univocité entre les éléments n'est pas une fin en soi. Le véritable souhait de Le Clézio a trait à l'intelligibilité du monde des hommes et des éléments. La phrase « *je voudrais pouvoir comprendre les signes* » est un aveu d'impuissance au déchiffrement des signes dont regorgent les mondes et une justification du désir de lever les frontières entre eux. La quête est donc essentiellement communicative et épistémique. C'est un désir de connaissance doublé d'une volonté d'interroger le monde, les éléments, les phénomènes naturels sur leur essence et leurs secrets. La quête a donc quelque chose de visiblement interactive : établir des liens permanents avec l'autre, quelle que soit sa nature, se mettre à l'écoute des voix multiples de l'univers et déchiffrer tous les signes qui sont autant de discours. Le rôle de l'homme n'est donc pas de mettre tous les éléments à son image mais de devenir capable de les écouter, les comprendre et être en symbiose avec eux. À travers cette citation de Le Clézio, nous pouvons comprendre que l'homme est arrivé à comprendre son semblable et à communiquer avec lui, mais il peine encore à établir un véritable échange avec les éléments qu'il demeure incapable de comprendre. La hantise de la conquête de l'altérité n'est pas anodine chez l'auteur. Elle est ostensiblement affichée par Le Clézio lui-même, lors d'un entretien : « *je n'ai cherché que cela en écrivant : communiquer avec les autres*[296]. »

Le recours fréquent à la figure de l'analogie, permet à Le Clézio d'abolir les frontières entre les êtres et les choses. Il se situe dans la tradition philosophique pour laquelle l'essence du monde est l'harmonie, ce que les Grecs appelaient *cosmos*. De plus, la quête des correspondances est une manifestation de la création littéraire où le langage n'est plus un simple système de signes figés, mais il a la capacité d'établir une étonnante communion entre l'homme et l'univers. Si l'analogie comme figure de pensée et de rhétorique est d'un usage courant dans la littérature, voire dans tous les types de discours, cette forme d'expression de la pensée nous semble d'un intérêt particulier dans l'analyse du discours et des modalisateurs du discours. Abstraction faite de son effet immédiat de poétisation d'un énoncé, elle joue un rôle important dans la stratégie argumentative du discours. Elle est en effet un procédé d'exemplification qui

[296] . Le Clézio N° 1 », propos recueillis par Catherine Argand et Carole Vantroys, Lire, 230, novembre 1994, p. 22-23.

permet de préciser une image ou un propos. Dans cette perspective, les structures d'analogie sont révélatrices de la présence de l'autre dans l'énoncé.

La prolifération de la comparaison permet en outre d'ouvrir l'énoncé à des images et à des réalités extradiégétiques. Le discours invite, par l'association, d'autres réalités qui se greffent sur l'objet du discours, introduisant une nouvelle vision, une nouvelle dimension. L'analogie cesse alors d'être le reflet ponctuel d'une similarité pour devenir un vecteur d'ouverture : ouvrir le texte sur un ailleurs et introduire un autre monde dans le texte.

Tout procédé d'écriture, toute modalisation du propos sont en fin de compte une action sur le texte. Cette action relève de la volonté auctoriale de moduler le propos et d'en orienter l'effet. Cela implique que la voix énonciatrice a déjà mis le discours à l'épreuve de la réception, a évalué sa portée et son impact puis a délibérément choisi d'adjoindre un effet supplémentaire. On peut donc soutenir que la modalisation ou les procédés d'écriture sont des formes de commentaire d'un « autre » texte, celui qui est à l'origine du texte livré à la lecture et relèvent donc d'une connaissance préalable du texte et de sa portée. Il en est ainsi des procédés de l'analogie dont nous avons mentionné la profusion dans les textes lecléziens.

Si on essaie d'analyser le rapport de l'énonciateur à l'énoncé final, on découvre un rapport tridimensionnel construit chronologiquement. Il y a d'abord le rapport simple de l'énonciation : une voix prend en charge un discours. Puis cette même voix fait une évaluation de la « pertinence » de ce discours et cherche dans les autres paradigmes une image similaire qui puisse donner plus de puissance et de clarté au discours. La troisième étape est celle de la reformulation. L'on ajoute une autre étape celle du retour au déjà dit, celle de la répétition. Cette dernière prend tout son sens dans la reprise ou le retour au déjà-dit.

Comme on a vu à travers l'analyse de la comparaison qui exprime une forme de continuité. Le discours, tout en recherchant la subtilité de l'image, n'en continue pas moins à être explicatif et linéaire. L'image introduite par la comparaison n'a rien de rebutant, elle ne freine nullement le discours, elle ne fait que le moduler sans troubler sa progression. Elle dénote un souci d'intelligibilité qui garantit l'accessibilité immédiate du discours. La modalisation autonymique de la comparaison, tout en étant une interpellation du lecteur, reste juste une modération du propos.

La répétition, autre forme d'interpellation du lecteur, fonctionne autrement. Ce procédé, très fréquent chez Le Clézio, prend des formes déroutantes qui frisent l'accident de la communication et parait, souvent, un obstacle à sa progression.

Cependant, l'étude de ce phénomène dans la partie qui suit, nous permettra de démontrer qu'il s'inscrit lui aussi dans une stratégie de cohérence et que loin d'être une entrave à la progression, il est une forme atypique de continuité.

2. Écho et formes de reprise dans le style leclézien

La répétition est un principe créateur régissant toute communication depuis l'unité minimal du signifiant jusqu'aux ensembles les plus larges. Elle s'inscrit dans la problématique des reprises censées assurer la cohésion et la cohérence des discours, aux plans phrastiques et supra-phrastiques, au sens d'Authier-Revuz :

> « *Reprise, réitération, récurrence, répétition, reformulation, redite, etc. Autant de termes dont le préfixe indique une activité de retour sur un dire antérieur.* [297]»

Tout échange suppose une certaine quantité de répétitions et aussi une certaine quantité d'informations nouvelles, faute de quoi le discours patine, va trop vite ou risque d'être incompris. La répétition paraît proche de la richesse lexicale, éviter la répétition, c'est gagner en variété et enrichir le texte. Certes en poésie ou dans la chanson, la répétition peut être recherchée à un niveau supérieur, de la strophe du poème. De même l'anaphore est prisée dans les couplets de l'art oratoire. Au-delà, au niveau d'un texte entier, la répétition devient moins saisissable, même si certains écrivains comme Zola, Balzac ont tenté d'adapter la technique du leitmotiv, même si l'on sent souvent dans leurs œuvres des reprises de thèmes, des rappels de teinte, des isotopies sous-jacentes. Le point de vue diffère aussi en ce que le problème stylistique de la répétition n'échappe ni à la conscience, ni à la volonté de l'écrivain, au lieu que la richesse lexicale ne représente souvent qu'une caractéristique dont l'écrivain ne se préoccupe guère en tant que tel. Alors que la musique est faite congénitalement de

[297] . AUTHIER-REVUZ, J. *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Tomes I et II, Paris, Larousse, 1995.

répétitions, l'écrivain a horreur du déjà dit et le lecteur plus encore. Un vieux principe de rhétorique proscrit en effet la répétition dans la phrase, du moins lorsqu'il s'agit de mots pleins et que la distance est trop courte d'une occurrence à l'autre. Du maître d'école qui pourchasse les répétions à l'écrivain qui multiplie les substitutions et les périphrases, c'est la même tradition de variété, dont le principe ne doit rien à la logique et à l'esthétique. Quand ce principe est transgressé ; il s'agit d'un écart.

Cependant, Le Clézio chez qui nous nous proposons de puiser quelques exemples, recherche assez souvent, parfois par plaisanterie, cet effet, qu'il renforce d'ailleurs en rapprochant jusqu'à la contiguïté les occurrences du terme répété dans une même construction. En témoigne ce passage extrait de *L'Extase matérielle* :

> « *Boules animées, écrasées, multipliées, puis réunis en un éclair, puis à nouveau dispersées en millions de poussières, puis réunies encore, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies, puis éclatées, puis réunies. Mouvement sans fin au beau milieu de l'immobile, où l'on perd ce que l'on trouve, et où l'on retrouve tout de suite ce que l'on a perdu.* » (*EM*, 34)

Les répétitions à l'identique est une énonciation mettant en évidence les limites des mots. L'incohérence du paragraphe rend compte de l'errance de la pensée de l'écrivain qui circule dans l'amoncellement des connaissances sans peut-être pouvoir les maîtriser. Les mots sont incapables de nommer les choses. Par ce fait, la totalité se mue en tautologie. La faillite du logos mime la structure du texte qui ne fait que thématiser l'inutilité et l'absurdité. La répétition non-substitutive souligne la défectuosité du langage. L'échec est manifeste sur le plan stylistique. Il est suggéré par l'écriture qui disperse beaucoup plus qu'elle n'élabore des connexités entre les composantes thématiques. La cohésion de l'énoncé est mise à mal. L'auteur abandonne la construction pyramidale et choisit la répétition à l'identique qui traduit l'illusion de la rationalité. Ce fragment qui tend à disjoindre bien plus qu'à harmoniser met en évidence

l'incapacité de donner un ordre logique à un monde opaque. Pourtant, la répétition mime parfaitement le mouvement décrit, c'est un cas classique de convergence entre le fond et la forme). Les répétitions des mêmes termes et le retour des mêmes situations sont révélateurs de ce néant. Ce passage assez remarquable trouve son écho dans une autre séquence de *L'Extase matérielle* :

> « *Les paroles ne disent rien. Aujourd'hui. Demain. Beau. Laid. Existence. Mort. Plus moyen de parler. Plus moyen de, penser, d'agir. Plus moyen d'être, d'avoir* » (*E M*, 83)

Tout comme le fragment précédent, *Les paroles ne disent rien*, puis survient une série d'occurrence successives : « *Plus moyen de parler*». Dans une perspective pragmatique, ces passages incarnent le vide de la pensée et « la crise de la vérité » et se transposent sur le plan linguistique. Il s'agit d'une syntaxe rompue, avortée et symbolisée à l'écrit par l'emploi abusif des répétitions non-substitutives. À cet égard, Alain Rabatel et Véronique Magri Mourgues disent *:*

> « *La répétition non-substitutive s'oppose à la structuration linéaire du dynamisme communicationnel en introduisant une temporalité non plus seulement orienté vers l'aval du discours, mais cyclique car doublement orientée, tant rétroactive qu'anticipatrice.*[298] »

L'élément lexical repris traduit la discontinuité et engendre une incohérence sémantique car il feint à la règle de la pertinence. La répétition manifeste un trouble mais son emploi ne relève pas seulement d'une *mimesis* langagière, elle semble être le signe des tensions qui submergent l'inconscient de l'énonciateur. C'est la preuve d'un dialogue permanent entre l'ordre et le désordre. Un dialogue qui cherche sa propre vacuité dans un style corollaire d'une pensée brisée, d'une présence dérobée, d'une voix présente absente.

En témoigne également ce relevé exhaustif des répétitions contigües extrait de son roman *Le Déluge :*

[298]. Alain Rabatel, Véronique Magri Mourgues. *Le Discours et La Langue*, 2015, https: //semen.revues.org/10285

« gravier gravier, eau eau, Simon Simon Simon, chanter chanter, faces faces, très très, blanc blanc, orange, orange, vert, vert, vert, émeraude, émeraude, émeraude, noir, noir, noir, noir, noir.. ».

En somme, ce passage comme tous les autres passages relevés précédemment sont des séquences dépouillées réduites à leur signification brute sans l'artifice de l'agencement syntaxique. C'est l'intrusion de la dissonance au milieu de l'harmonie où le texte crée ses propres avatars par un simple accident de la diction. Comme si l'auteur libérait le mot de la tyrannie de la syntaxe pour le présenter dans sa nudité artistique. Peut-être bien que le dire prévaut-il sur le dit ? Une autre façon de célébrer le dire, non le dit, un hommage à la diction au détriment de sa signification, puisqu'à l'origine est née le mot, *« au commencement était le verbe »,* le sens n'est qu'accessoire. Il s'agit donc d'une démystification du texte pur où le discours devient poli, lavé de ses imperfections. L'auteur combat ainsi l'artifice conventionnel par l'artifice pictural au moyen d'une mise en scène du dire où l'énoncé devient pur dépouillé de tout vice, de tout défaut. De plus, cet accident de la diction rend le texte *« un peu malade »* vu que ses proliférations disgracieuses polluent l'agencement linéaire.

De ce fait, Le Clézio semble recourir à l'oralité et fait en sorte à ce que son récit soit orale ; ce qui l'apparente au genre du roman parlant. Il rompt avec l'esthétique de la cohérence en choisissant une nouvelle forme fondée sur la fragmentation. Il éprouve un vif désir de sortir de sa réalité, de retrouver un espace où il peut surmonter les affres du style et inventer un autre plus original. Symbole d'un style décousu d'une déconstruction de la phrase. La mise à mort de l'ordre syntaxique et sémantique au profit d'une juxtaposition d'une série de répétition à l'identique, a pour première conséquence d'accroître le rôle du rythme dans la constitution de l'énoncé et dans l'effet qu'il produit sur le lecteur.

La reprise lexicale crée des échos à la fois phoniques et sémantiques fonctionnant comme autant de rimes intérieures à l'échelle de l'énoncé. Dans les différents passages relevés, on sent les apparences typographiques d'une phrase, sans pour autant avoir l'autonomie syntaxique ni sémantique, et le lien qui les rattache à la phrase est de

l'ordre de l'intonation plus que du sens car les courts segments répétés créent un rythme accéléré.

Si la répétition permet au lecteur de revenir sur le déjà-dit, elle intervient ici pour lui couper le souffle. Le style devient donc l'expression physique de l'être humain. Le rythme est la manifestation pulsionnelle du sujet dans son discours, un signe d'émotivité qui est inhérente aux structures élémentaires de l'énonciation. Les discordances typographiques et polyphoniques sont traduites par la voix du narrateur, balloté entre une réalité atroce et les fantasmes de ses recréations. Cette voix est rapportée au premier plan par les poussées éruptives de son inconscience. La brisure de la linéarité et la suppression d'une logique sémantique affectent l'énoncé qui se diffracte en digressions. Ces entorses à la norme suivent les caprices de l'auteur qui cherche à trouver une transposition stylistique des désordres immanents de la complexité du réel. Enfin, ces répétitions mécaniques, non-substitutives libèrent le texte des artifices conventionnels du style et de la syntaxe. On dirait qu'elles rapportent la voix des choses insignifiantes qui s'ouvrent, se chargent de significations et parfois parlent à l'auteur. Elles l'invitent à retrouver la « vraie » vie, libre, pacifiée, traversée de rêves, tellement différente qu'il n'en finit pas de la décrire et de la répéter.

Dans un texte long, un fragment qui se répète constitue une rupture de la communication selon les exemples cités. Paradoxalement, cette rupture introduit une autre forme de communication qui relance le dialogue sur de nouvelles bases. Loin d'être un véritable accident de la communication, la répétition sert de levier à une nouvelle appréhension du discours. Sur le plan interpersonnel, elle constitue un nœud que l'interlocuteur est chargé de démêler afin de saisir la nouvelle base de l'échange. Sur le plan intra-textuel, elle établit un méta-dialogue entre le texte et sa propre logique interne qui fait que le texte revient sur les normes de sa progression pour les interroger, les évaluer et les remettre en question. Un autre paradoxe inhérent à la répétition quand elle est assimilée à une panne de la progression discursive. Elle invite, plus que tout autre énoncé, à une lecture plurielle à la recherche d'une justification à ce qui semble être une entorse au code. De ce fait, la répétition est dialogique car elle introduit dans le discours une autre forme de modalisation, un autre principe de progression discursive et impose au lecteur-interlocuteur de nouveaux réflexes d'appréhension. La répétition, en tant que retour sur le dit, invite à le relire autrement, à s'interroger sur sa signification dans un double effort de déchiffrement.

Dans la *Fièvre*, Le Clézio nous parle de son écriture expérimentale :

> « *Je suis comme plongé dans une sphère étanche, je nage parmi les éléments de la pensée et de l'imagination. Ils reviennent toujours…ils sont cercle sans commencement, sans aboutissements…Ils sont ivresse de roue, indéchiffrable mouvement de la vie sans fin qui me fait connaître l'éternité.*[299]»

Il convient aussi de rappeler que le lecteur de Le Clézio ne s'étonne pas devant la reprise des mêmes thèmes, des mêmes images, des mêmes motifs et parfois des mêmes personnages pour créer une sorte de spirale, celle de l'éternel retour.

En effet, les mots en tête de liste, sont les éléments de la nature, auxquels l'œil et le cœur de l'écrivain sont très sensibles. Les noms propres écartés, rien d'humain dans la liste des substantifs. C'est le règne du minéral : une terre (plus souvent une mer) que l'homme n'habite pas, et que le végétal et le vivant ne couvrent pas encore. Le mot le plus significativement sur- employé de son œuvre est le substantif : *mer*, suivi de *lumière*, *vent*, *plage*, *ciel*, *soleil*, *terre*, *montagne*, *eau, nuages, vallées*, etc. Cette liste constitue un hymne à la nature.

Le milieu maritime demeure un décor de prédilection des récits lecléziens, c'est un thème obsessionnel par excellence, il est au cœur de l'œuvre dés son premier roman, ce que l'extrait suivant du *Procès verbal* l'illustre bien :

> « *Elle était, c'est cela- elle était le seul point mobile dans tout le pays. Autour 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* »[300]

Il ajoute dans *l'Inconnu sur la terre :*

> « *J'aime la mer, c'est d'elle que vient la beauté réelle. Elle satisfait mon désir, car elle m'enseigne la force de la vie. D'où vient sa plénitude ? Elle est au fond de l'imaginaire : mer des*

[299]. J. M. G. Le Clézio, *La Fièvre*, *op. cit.,* p. 149.
[300] . J.M.G Le Clézio, *Le procès-verbal*, *op. cit.,* p. 249.

rêves, mer immense comme le ciel, cercle de l'horizon qui vous étreint comme l'angoisse. »[301]

Il est clair que Le Clézio, cet insulaire, ne pourra jamais vivre loin de la mer. Il y revient sans cesse ; il emprunte instinctivement les rues qui s'ouvrent sur la lumière de la plage, les sentiers qui longent le rivage : c'est là qu'il respire, qu'il rencontre l'espace, qu'il se sent parfois comblé. Exaspéré par les accidents de la vie et la bêtise des hommes, la mer constitue pour lui un refuge en lui apportant la paix. D'ailleurs, plus que tout autre phénomène, la mer est le synonyme par excellence de « la répétition » de l'éternel retour, c'est aussi la transposition d'une dialectique ambiguë : celle de l'ancien nouveau, du même différent. Les vagues qui se succèdent indéfiniment sont en même temps les mêmes tout étant différentes, chacune est nouvelle lorsqu'elle est sur le point de se briser tout étant ancienne ailleurs.

De plus, à travers l'image de la mer, Le Clézio ne cesse d'aborder le thème du voyage dans presque toutes ses œuvres de fiction. C'est l'espace qui préfigure l'évasion dans plus d'une dimension : en longitude, en latitude et en profondeur. Mieux encore métaphoriquement, la mer, élément liquide, évoque l'espace fœtal, avec son corollaire la naissance ou la renaissance. Cela peut être mis en rapport avec le thème cher à Le Clézio du retour, de l'interrogation du passé. Enfin, les trois thèmes de la mer s'imbriquent (le voyage, la répétition, la renaissance). Le voyage une forme de retour à l'existence première, embryonnaire état où tous les êtres sont à peu près identiques tout en étant différents.

L'auteur s'explore et se recueille en respirant le monde minéral, et tout le monde de la nature. En apprenant le langage du soleil, de la mer, de la vague…etc. Le cosmos tout entier le reflète et lui parle de ce qu'il y a de plus intime en lui, de plus précieux. En s'imprégnant ainsi de la vérité du monde et en se remplissant de sa puissante présence, il n'est plus seul réduit en tête-à-tête avec sa propre image, il se trouve lié à une innombrable diversité de merveilles, en amitié avec des réalités qui ont souvent plus de choses à lui dire que ses semblables. Sous sa plume, la nature se réanime, elle a des désirs, des haines, des volontés ; elle n'est pas un décor inerte dont on exploiterait tranquillement les ressources : elle l'environne d'une présence active, elle l'observe, elle aime et elle déteste. La lumière : « *regarde chaque parcelle de ma peau* ».

[301]. J.M.G Le Clézio, *.L'inconnu sur la terre*, p. 159.

C'est donc dans le nomadisme que Le Clézio situe l'action et les personnages de son récit. Il est reconnu comme l'écrivain du voyage par excellence et le voyage lui donne des sources intarissables à écrire. Le nomadisme constitue un leitmotiv dans toute l'œuvre et occupe des fonctions diverses selon les récits. On trouve la trace dans l'histoire de ses ancêtres qui ont quitté l'Europe pour débarquer sur le continent africain *L'Africain, Onitsha*… Ensuite à l'île Maurice avec *Le chercheur d'or et Voyage à Rodrigues*...

Passionné de voyage, Le Clézio est pris par le désir de chercher sa propre racine. Pour lui, Nice est une ville de prédilection, elle est sa ville natale et son lieu de résidence, toujours présente dans ses œuvres comme décor qui accueille les évènements principaux ou comme un lieu de passage traversé par les personnages. Il multiplie, de ce fait, les lieux d'origine de ses personnages : le sud du Maroc pour Laïla, (*Poisson d'or*), Pennedepie pour Nassima (*Hasard),* le Morbihan pour Jean-Eudes, et Maurice pour la tante Catherine(*Révolutions*). Ajoutons que tous ces lieux sont en rapport avec ses origines bretonnes ou mauriciennes ou à ceux de sa femme Jemia, originaire du sud marocain. L'auteur transpose dans sa fiction, des lieux réels en rapport avec ses propres origines ou ses voyages. Il s'inspire de son village natal et donne les détails des lieux qui lui sont familiers comme la description fidèle des rues de Paris dans *Poisson d'or :* rue du Javelot ou la rue de Jean-Bouton. Le Maghreb qu'il découvre avec son épouse lui ouvre de vastes horizons et lui offre la blancheur de ses sables. Si l'auteur varie les itinéraires et nomme presque tous les lieux où se passent les événements, c'est pour créer un effet de réel[302]. Ce dernier sert à affirmer la contiguïté entre le texte et le monde réel concret considéré comme une source de référence. Ainsi, l'insertion de la vraisemblance vise l'adhésion du lecteur à la réalité du récit. Le Clézio fait revire dans ses récits le cadre réel dans lequel il a vécu. De là nait une communauté de partage entre l'auteur et son lecteur où le fictionnel devient actuel.

D'autre part, dans le récit leclézien, l'intrigue s'efface et se rétrécit au point qu'elle se trouve dévorée par la description de l'espace. La description prend le pas sur la narration et les référents spatiaux déterminent le récit. Dans *Voyage à Rodrigues,* l'auteur ne raconte aucun voyage au sens propre du terme, mais un voyage immobile inscrit dans l'espace limité de l'île Rodrigues. L'évocation de l'espace envahit la

[302]. R. Barthes, « L'Effet de réel », *Communications*, n°11, 968, p. 84.

narration qui devient presque absente. Le lieu n'est qu'un prétexte, un cadre nécessaire à la production d'une histoire. À travers le périple du grand-père, le petit fils cherche sur l'île des traces visibles de son passé. L'accent est mis aussi bien sur les lieux que sur les sensations éprouvées par le personnage. La beauté de cette île fascine le narrateur et le transporte dans un univers aussi bien géographique qu'onirique en nous livrant des descriptions précises du lieu en question :

> « *C'est un lieu plein de sens et de puissance, comme si la chaleur et la lumière, au cours des âges, avaient épaissi les choses, et avaient donné aux plantes et aux hommes qui y survivent un petit peu de la force de la lave* » (*V R*, 21)

D'une œuvre à l'autre, les écrits de Le Clézio ne cesse de faire intervenir une variété d'espaces : ouverts et exotiques, réels et imaginaires, clos et étouffants : le désert, la mer, la montagne, le ciel, la ville, les routes…. L'espace, qu'il soit ouvert ou fermé, son sens n'est pas immuable, il est variable et sa valeur dépend du sujet parlant. Il y prédomine des sensations de toutes sortes : auditives, visuelles, tactiles. Comme le montre cette description du paysage où l'écrivain travaille sur les jeux de couleurs en se servant du clair-obscur.

> « *Il me semble qu'elles portent le poids du temps sur elles, qu'elles restituent la force quand on les touche : douces, polies, chaudes de soleil, d'un noir mat, parfois blanc éclatant, ou rouges de rouille. Le ravin est fauve et ocre, de loin il semble une blessure.* » (*V.R*, 20)

Cette implication du voyageur fait apparaitre une dimension physique. Au cours du voyage tous les sens du voyageur sont sollicités, qu'il s'agisse de la contemplation esthétique que la vue transmet de certains lieux, ou tout simplement de l'épuisement physique relative, par exemple, à l'escalade d'une montagne :

> « *Je dois m'arrêter de temps à autre pour souffler. J'ai l'impression de monter les marches de l'Empire State Building*.[303] »

En essayant de décrire les caractéristiques géographiques des endroits visités, l'auteur révèle l'authenticité de son expérience, notamment sa capacité de présenter au plus près, les diverses découvertes afin de les faire partager à son lecteur. L'écrivain voyageur se définit comme un témoin qui organise son récit sur un principe de véracité. Cette stratégie constitue la première phase de la conquête de l'autre. Elle semble garantir, d'un côté, l'éventuel croisement de destins différents, ou l'introduction à une culture que la plupart des lecteurs ne connaissent sans doute pas bien. Ainsi, l'exploration des voies rejoint la quête de la voix du lecteur.

Le Clézio se sert de ses expériences de voyage non seulement pour instaurer le partage avec son destinataire, mais aussi pour l'inviter vivement à contempler des étendus tissés d'océans et de déserts. Le lecteur découvre la prédilection, voire l'obsession de l'écrivain pour les espaces ouverts: le désert, la mer, le ciel, la montagne…Dans *L'inconnu sur la terre*, l'auteur manifeste directement sa préférence pour les étendus :

> « *Il faut laisser tout ce que l'on a (ce que l'on croit avoir) et entrer dans l'espace ouvert. Il faut quitter les refuges et les chambres closes, et glisser en avant, en s'écartant, pour recouvrir tout ce que l'on voit. C'est quand on est le plus loin qu'on est le plus proche, comment comprendre cela ? Où sommes-nous maintenant ? Nous allons vers les régions claires, vers la lumière jaune qui enivre et brûle le corps, vers la lumière qui fait luire la peau.* [304]»

Le cadre naturel trouve son rôle de décor signifiant et prend une dimension symbolique. Ce cadre récurrent représente pour tous les personnages un espace euphorique lui permettant d'échapper aux lieux quadrillés. Il reflète le soulagement

[303] . J. M.G Le Clézio, *Raga, Approche du continent invisible,* Paris. Seuil, 2006, p. 104.
[304] . J. M.G Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, *op. cit.,* p.13.

moral du héros qui évolue dans ce tableau. Le jeune Fintan préfère se laisser prendre à la beauté extérieure, ce qui lui permet d'entrer en communion avec le cosmos, d'épouser son rythme et de connaître des expériences renouvelées d'élévation psycho-spirituelles. Le rêveur paisible quitte « l'ici » pour se projeter dans l'ailleurs, très loin de son environnement immédiat.

> « *Fintan venait voir le fleuve, il attendait l'arrivée des pirogues. Il y avait quelque chose de terrible et de rassurant en même temps, dans le mouvement de l'eau qui descendait, quelque chose qui faisait battre plus fort le cœur, qui brûlait entre les yeux.* » (*O*. 120)

Si la référence spatiale offre aux personnages une évasion hors du monde réel, c'est qu'elle porte en elle beaucoup d'interrogations sur le monde et sur nous-mêmes. En effet chez Le Clézio, l'espace de la fiction est un espace de l'inconscient et de l'intériorité. Il porte la trace d'une visée subjective qui ne renvoie pas aux personnages fictifs mais se rattache à la présence du narrateur. Il fait écho à ses voyages en Afrique, en Asie, au Mexique, en Inde et il sert de prétexte à la résurrection de certains souvenirs liés à son enfance ou à son admiration pour la nature.

Certes, la réitération de l'évocation d'espaces typiques, marqués par l'exotisme, ne peut qu'aiguiser la curiosité de l'interlocuteur et constitue de ce fait une marque évidente d'une intention d'orienter la lecture pour produire un effet précis. Or la dimension de l'exotisme est en réalité relative car dépendante de la culture originelle du récepteur. Là où l'occidental voit de l'exotisme, la personne originaire des lieux décrits n'éprouve que l'impression du connu de l'habituel. L'exotisme serait-il alors plus propice à l'interaction que l'évocation des lieux connus ?

L'évocation répétitive des espaces constitue pour l'auteur un repère à la reconnaissance ou à l'imagination. À défaut d'ancrage spatial, le discours risque de devenir rebutant pour le lecteur qui n'y retrouve pas la moindre invitation à la complicité, au partage, à la co-découverte. Même les lieux imaginaires deviennent dans ce sens un contrat, une garantie d'authenticité, relative certes, mais nécessaire à l'admission de l'autre dans le cercle des initiés dépositaires du même savoir, ou

simplement des invités autorisés à investir le monde dont le discours leur ouvre les portes. Un espace n'est pas seulement un cadre, il est la configuration d'un pacte qui relie la voix qui énonce à celle qui est invitée à se prononcer sur ce qu'on lui communique ou à interagir avec lui. Comme si Le Clézio voulait nous communiquer l'idée de Philippe Besson : « *Les lieux sont aussi des liens. Et ils sont notre mémoire.* [305]» Entité silencieuse par définition, le lecteur n'en est pas moins la personnification d'une voix interpelée et entourée d'égards qui vaut de l'information pratique jusqu'au désir de séduction.

La réitération des termes relatifs au monde naturel ; mer, désert, montagne, terre, ciel, etc, représente la poétique de Le Clézio. Car elle crée une cohérence remarquable dans son œuvre romanesque au point qu'elle mime l'art pictural dans ses manifestations répétitives. C'est le faire et le refaire. Les répétitions mécaniques et cette poétique de la redite semble mimer instinctivement le travail d'un texte en laboratoire et en gestation dans une nouvelle dimension esthétique.

3. De l'écho intertextuel à l'identité d'auteur

Comme on vient de le démontrer dans les chapitres précédents, les répétitions et la comparaison sont au cœur de l'œuvre leclézienne. Ces deux figures attestent l'interpellation du lecteur et marquent la forte implication de l'auteur dans son discours. Or, le destin de tout discours est d'être habité par l'altérité, par l'influence d'autrui, par la parole de l'autre indissociable de celle de tout énonciateur. Ainsi en est-il de l'écriture littéraire.

Nulle œuvre littéraire n'est exempte d'obédience à d'autres textes. De l'aveu-même de Le Clézio, « *Toute littérature n'est que pastiche d'une autre.* » (*EM*, 126) Toute création porte en filigrane, de manière plus ou moins marquée, le sceau de cette indissociabilité équivalant à une communauté des soucis, des besoins et des aspirations. Le discours littéraire, en dépit des mutations profondes qui l'ont marqué au fil du temps, reste sensible aux échos divers qui le traversent d'une époque à l'autre. Cette réflexion de Le Clézio souligne le métissage auquel sont soumis l'œuvre littéraire et les différents courants d'influence qui la marquent. C'est dans cette perspective que nous nous

[305]. Philippe Besson, *Les jours fragiles*. Éd. Julliard. 2004.

intéresserons à certaines de ses œuvres afin de déterminer les différentes influences qui les traversent. Notre souci principal sera de déterminer les niveaux d'influence qui touchent l'œuvre de Le Clézio : sont-ils d'ordre thématique, axiologique, linguistique ou métalittéraire ?

Dans son ouvrage : *Le Clézio, notre contemporain*[306], Marina salles présente les figures exemplaires qui ont marqué l'œuvre de Le Clézio. Selon elle, le texte leclézien comporte des références intertextuelles aux auteurs à succès : J. P. Sartre, A. Camus, H. Michaux, Lautréamont, etc. Si Claude Roy l'appelle « fils de Michaux », c'est qu'il a trouvé une parenté entre ces deux écrivains, sachant que Le Clézio a préparé son Diplôme d'Études Supérieures[307] sur ce poète.

En effet, Le Clézio admire l'attitude solitaire de ce poète, il admire « *cet homme mouvant et vivant* ». Son roman *Vers les icebergs*[308] et son essai *Inji*[309], rendent hommage à Henri Michaux. Il s'agit d'une évocation lyrique des émotions éprouvées à la lecture des poèmes de Michaux au point qu'Elisabeth Ravoux-Rallo lit *Vers les Icebergs* comme un art poétique leclézien. La lecture de Le Clézio d'Henri Michaux est une lecture fusionnelle qui suggère des affinités intellectuelles et esthétiques entre les deux écrivains. Il dit à ce propos : « *Je veux lire la poésie d'Henri Michaux comme on voyage.*[310] » La vision de l'œuvre littéraire qui sous-tend cette affirmation est digne d'intérêt. Si la lecture d'un texte est associée au voyage, l'œuvre en question est nécessairement une terre nouvelle, un espace de découverte et d'étude. L'œuvre littéraire est donc appréhendée comme l'espace-temps de l'apprentissage, de l'expérience cognitive. La lecture est une forme de mouvement dans lequel c'est l'esprit qui se transporte pour arpenter de nouveaux espaces et acquérir de nouvelles expériences. Le texte littéraire est le vecteur permettant l'ouverture sur tout un monde avec ses valeurs, ses codes et ses particularités. Ce monde est constitué dans une grande mesure de la pensée de l'autre, de ses conceptions et de ses convictions. Il est de ce fait naturel de voir les enseignements de ce voyage apparaitre manifestement dans l'écriture littéraire à travers le phénomène de l'intertextualité.

[306] . Marina Salles, *Le Clézio, notre contemporain*, « De quelques figures exemplaires », *op. cit.,* p. 257.
[307]. J. M.G. Le Clézio, « Sur Henri Michaux, Fragments », Les cahiers du sud 380, p. 262-269.
[308]. J. M.G. Le Clézio, *Vers Les Icebergs*, Paris, Fata Morgana, 1978.
[309]. J. M.G. Le Clézio, *Inji* in *Vers les Icebergs*, Paris, Fata Morgana, 1978.
[310]. *Ibid.,* p. 9.

Cette affirmation de la part du véritable globe-trotter qu'est Le Clézio n'a rien d'anodin. Son métissage ethnique et culturel, ses multiples voyages à travers le monde et l'étalement de son activité littéraire sur plus d'un demi-siècle le prédisposent à subir de nombreuses influences issues d'époques et de civilisations différentes. Depuis son roman *Le Procès verbal* et son essai *L'extase matérielle :* deux textes à la forte influence existentialiste au récit *Voyage à Rodrigues* où une part d'autobiographie se mêle à une réflexion sur la quête du bonheur, l'écriture leclézienne livre une grande part des influences diverses qui la traversent.

Lorsqu'on a affirmé que les textes de Le Clézio sont des textes pluriels, on l'entendait au sens de l'influence d'autres auteurs et d'autres œuvres perceptible à plus d'un niveau dans l'écriture leclézienne. C'est une écriture marquée par le foisonnement des voix. Le poète Henri Michaux est l'une de ces voix audibles dans l'œuvre de Le Clézio. Quand lui il affirme « *j'écris pour me parcourir*[311] », Le Clézio renchérit en écho « *je veux lire l'œuvre de Michaux comme on voyage* ». Les deux auteurs conçoivent l'écriture et la lecture comme un voyage et une exploration, qu'ils soient au-dedans ou au dehors. La formule de Michaux, selon laquelle être en vie est en soi-même une aventure, trouve un écho chez Le Clézio qui la reprend dans la majorité de ses personnages, caractérisés par leur nomadisme : (Lalla, Mondo, Daniel, Lullaby….) ou à travers ses déclarations :

> « *Avant toute spéculation formelle, dira Le Clézio, c'est l'aventure d'être vivant qu'on veut exprimer*.[312] »

> « *Vivre est ailleurs. C'est une aventure qui ne finit pas*. [313]»

Se découvrir, découvrir l'autre et explorer le monde à travers soi et à travers l'autre sont des thèmes récurrents chez les deux auteurs.

[311] . Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1999, p. 93.
[312] .Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Écrire », « Idées », 1970, p. 305.
[313] J.M.G Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, Gallimard, 1978, p. 163.

Ce souci de l'être, de son essence et de son existence n'est pas étranger à la pensée sartrienne dont on trouve également un écho dans l'œuvre lecléziennе. D'ailleurs, Le Clézio n'a pas cessé de révéler son admiration pour Sartre ; l'homme, l'écrivain qu'il juge doublement un héros. La voix de Sartre semble même beaucoup plus présente que celle d'aucun autre. Elle se manifeste clairement dans le malaise existentialiste très présent dans *L'extase matérielle*. Ce malaise prend ailleurs, dans d'autres textes, la même forme sartrienne du rapport conflictuel de l'être à autrui et à la société. Le Clézio reprend la thèse de *Huis clos* sur l'enfer du regard des autres qui induit l'image que l'on fait de soi-même :

> « *L'œil d'autrui, contenant le regard, peut susciter des troubles physiques, des phobies, des peurs. Qui n'a subi la gêne, voire la paralysie, devant le regard impudique qui dévisage ? Qui n'a pas senti l'attaque meurtrière qui filtre des paupières d'un inconnu qui, croit-on, vous pèse, vous juge, vous dissèque ? Ce regard des autres est en partie à l'origine du regard qu'on porte sur soi-même.* » (*EM*, 93)

Autrui devient un ennemi au mieux un obstacle. La présence physique d'autrui vient annuler les plus beaux élans vers autrui. Si la relation avec l'autre est par essence problématique, voire conflictuelle, c'est en fin de compte parce que l'autre est une notion contradictoire : bien que semblable à moi, l'autre est différent de moi, c'est cette dualité intrinsèque qui est la source de toutes les interrogations et de toutes les inquiétudes. L'Autre est à la fois le même que moi ; nous faisons partie de la même espèce, nous sommes l'un et l'autre doués de raison et de conscience, et autre que moi. Comme le dit Sartre : « *Autrui, c'est ce moi qui n'est pas moi* [314]».

Dès lors, autrui est placé sous le signe du conflit et son regard constitue une sorte de vol de notre propre subjectivité, c'est pourquoi la plupart des personnages lecléziens sont des rebelles au conformisme social et assument tous leur situation : Daniel, Lullaby, Mondo et Adam pollo qui se réfugie dans l'aphasie. Les trois aventurières de *Cœur brûle :* (Sue, Rosa, Alice). Laila : l'héroïne du *Poisson d'or* ou du *Désert,* incarne remarquablement l'être libre qui construit et choisit sa vie, fuyant tous les

[314] . J. P. Sartre, *L'être et le néant*. Gallimard, 1994.

conditionnements, rejetant le conformisme et le confort. Ces protagonistes choisissent le mode de vie qui engage l'image la plus positive de l'humanité. Ces figures anticonformistes et mal dans leur peau ne sont pas sans rappeler ceux de Sartre : Antoine roquentin : personnage principal de la *Nausée* vit douloureusement le péché d'exister : la facticité de la vie humaine à laquelle rien ne vient donner sens.

La question de la conscience est également au centre des préoccupations des deux écrivains. Conscience de l'autre pour Le Clézio, conscience essentiellement dirigée vers un objet autre que soi pour Sartre. Il est aisé de voir que pour les deux penseurs, la conscience de l'autre prime sur celle de soi ; sans elle, la conscience de soi devient irréalisable. D'un autre côté, ce rapport à l'autre ou, plus précisément cette expérience de l'autre constitue un thème primordial pour les deux écrivains. Ainsi, dans la pensée existentialiste sartrienne, toute vérité et toute action impliquent un milieu humain et une subjectivité humaine. L'expérience existentialiste se réalise pleinement en allant vers eux. L'écho de cette pensée se retrouve dans les pérégrinations des personnages arpenteurs qui sillonnent les espaces et les textes de Le Clézio. Mais à la différence de Sartre chez qui l'expérience existentialiste consiste à aller vers l'autre qu'il soit « enfer » ou paradis, Le Clézio insiste plus sur l'exploration du moi. Il écrit à cet égard :

> « *Oui il faut se pencher sur soi, avec admiration, respect, angoisse. Tout ce que nous portons de grand et de beau est dans notre peau, dans nos ligaments, dans nos fibres* » (*EM*, 47)

La conscience de soi est conscience de l'autre ; la conscience est un acte stérilement et douloureusement parfait car elle est synonyme de vie et d'engagement. C'est pourquoi suivant les traces de Sartre, Le Clézio a choisit d'embrasser son époque tout en affichant une grande liberté face à la tradition littéraire. Il partage avec lui sa vision de l'artiste qui ne doit pas planer au-dessus de la réalité, au contraire, il doit faire partie intégrale de son monde :

> « *L'artiste est celui qui nous montre du doigt une parcelle du monde. Il nous invite à suivre son regard, à participer à son aventure* » (*EM*, 170)

Le Clézio a souvent honoré l'inscription de Sartre dans son époque, il lutte contre le repli de l'artiste dans la solitude orgueilleuse de sa vocation. Plusieurs chapitres de *L'Extase matérielle* traduisent le souci de Le Clézio de toujours lier la littérature au réel. Son choix pour une écriture transitive le mène à l'assimiler à une véritable action « écrire pour agir » (*EM*, 205). Une telle formule fait écho à la fameuse citation de Voltaire[315] et à la littérature engagée qui met l'écriture au service des combats politiques ou sociaux. L'écriture-action s'est traditionnellement opposée dans l'histoire littéraire au désir d'écrire pour le plaisir d'écrire, voire pour le plaisir de créer la beauté. Or pour Le Clézio comme pour d'autres écrivains, écrire est un acte qui vise l'universel :

> « *Quand j'écris, je cherche essentiellement à traduire ma relation au quotidien, à l'événement. Nous vivons dans une époque troublée où nous sommes envahis par un chaos d'idées et d'images. Le rôle de la littérature aujourd'hui est peut-être de faire écho à ce chaos*.[316] »

Pour lui, ce qui compte, c'est la reconnaissance de la complexité de la vie, de l'incertitude de la connaissance vouée à la péremption et à l'inachèvement, des dangers d'une culture déconnectée des valeurs éthiques. Il traduit de ce fait, la posture d'un philosophe qui fait parti de son monde, de sa société et y participe en exprimant ses pensées. Ainsi, l'art est-il vraiment une arme pour démasquer tous les défauts ?

[315] . La citation complète de Voltaire : « Jean-Jacques n'écrit que pour écrire et moi j'écris pour agir. » est une réponse qu'il fit au pasteur Jacob Vernes dans l'une des nombreuses correspondances qu'ils échangèrent[1,2]. Le Jean-Jacques dont il est question n'est bien sûr autre que Rousseau, que Voltaire n'aimait et ne comprenait guère. https://fr.wikipedia.org/wiki/Moi,_j'%C3%A9cris_pour_agir

[316] . Entretien avec J.M.G. Le Clézio, Tirthankar Chanda, *Label France*, n°45, Décembre 2001.

> *« Le véritable artiste, celui qui sent vraiment son époque, qui vibre avec elle, qui en invente tous les défauts et toutes les vérités, est celui qui ne capitule jamais devant le réel. » (EM, 198)*

Cependant, Le Clézio affirme que le roman d'aujourd'hui n'a plus l'audace, comme à l'époque de Sartre, de changer le monde.

> *« Quand on lit Sartre, Camus, Dos Passos ou Steineck, on voit bien que ces grands écrivains engagés avaient confiance infinie dans le devenir de l'être humain et dans le pouvoir de l'écriture.*[317] *»*

Dire que la littérature contemporaine est une littérature de l'impuissance, c'est rejoindre l'avis de Sartre quand il démystifie, dans son texte autobiographique *Les Mots*, la posture de l'écrivain engagé :

> *« Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée : à présent je connais notre impuissance. […]La culture ne sauve rien ni personne, elle ne justifie pas.*[318] *»*

Et l'on cite les paroles tenues le 9 décembre 1964 par Sartre disant : « *J'ai vu des enfants mourir de faim. En face d'un enfant qui meurt, La Nausée ne fait pas le poids », « il n'y a pas de livre qui ait empêché un enfant de mourir*.[319] »

Face à ce poids de l'Histoire, on dirait que la littérature ne traduit plus les projets d'une existence conquérante, et dit l'insignifiance de tout. Elle dit cependant et, ce faisant, devient témoignage de ce qu'on pourrait appeler une liberté : celle du

[317] . *Ibid*., *Label France*, n°45, Décembre 2001.
[318] . J. P. Sartre, *Les Mots*, Gallimard, collection Folio, 1972, p. 212.
[319] . J. P. Sartre, *Que peut la littérature ?,* U.G.E, 1965, cité par Alain Finkielkraut dans la préface de l'ouvrage collectif *Ce que peut la littérature*, Stock, Éditions du Panama, 2006, Gallimard, collection « Folio », 2008, p. 11, et par Antoine Compagnon, *La littérature pour quoi faire ?* (leçon inaugurale au collège de France, 2007), Fayard, 2007, p. 45.

personnage, celle de l'auteur, celle du lecteur. L'auteur d'abord, puisqu'à l'image du héros tragique, il n'abdique pas devant son destin, et conserve, dans le désastre, le souffle et l'énergie d'écrire et de parler.

Dans ces conditions, Le Clézio propose à ses lecteurs son admiration pour Lautréamont car il lui trouve une originalité. Son œuvre ne ressemble à rien de connu dans la production littéraire et son langage n'obéit à aucun code littéraire. Le Clézio partage avec lui la vanité littéraire et le caractère avant-gardiste de l'écrivain. C'est pourquoi il écrit une étude sur l'œuvre de Lautréamont[320]où il réforme le concept de littérature et par voie de conséquence, à rééduquer le lecteur, d'où la désacralisation des procédés littéraires. Le Clézio utilise la métaphore du « météore » détaché du temps et de l'espace » pour qualifier une œuvre qui ne ressemble à rien de connu dans la production littéraire et qui échappe à toutes les grilles d'analyse : biographique, psychanalytique voire stylistique. Le langage, qui n'obéit à aucun code littéraire, y apparaît entièrement neuf, délivré des contraintes de la communication.

Le Clézio partage également avec Lautréamont la conviction qu'il faut accorder au rêve autant de réalité qu'à la conscience diurne :

> *« Comme dans le langage des rêves, Lautréamont assemble les éléments selon un ordre différent du réel, selon une symbolique nouvelle dont nous ne pouvons percevoir toutes les structures. À la manière du rêve aussi, il nous faut, pour comprendre la vérité et la beauté de cette parole, oublier notre propre logique vigile, céder au charme de cette création nouvelle du monde.*321 *»*

Il examine la manière dont *Les Chants de Maldoror* concentrent toutes les manifestations de l'imaginaire, tous les aspects de la poésie onirique, reliant

[320]. J.M.G. Le Clézio, « Le rêve de Maldoror par J.M.G.Le Clézio », in, Maurice Blanchot, Julien Graq, J.M.G Le Clézio, Sur Lautréamont, Éditions Complexe, 1987.
[321]. *.Ibid.,* p. 68.

l'exploration du rêve, le merveilleux des métamorphoses aux grands mythes révélateurs des archétypes qui structurent « l'inconscient collectif. »

De même, divers échos du poème de Lautréamont sont perceptibles dans l'œuvre de Le Clézio. Dans son roman *Le Procès verbal,* le désir d'Adam Polo de s'identifier aux espèces animales rappelle l'accouplement de Maldoror avec la femelle du Requin. *L'assassinat d'une mouche,* chapitre 6 de *L'extase matérielle*, pourrait faire écho à la proposition fantaisiste de Maldoror de « tuer des mouches et même des rhinocéros, afin de se reposer de temps en temps d'un travail trop escarpé.[322] » Il existe également un bestiaire privilégié pour Le Clézio : le poulpe. Cet animal, emblématique dans les *Chants de Maldoror,* devient le véritable ami de Daniel dans *Celui qui n'avait jamais vu la mer.*

Enfin, les références lecléziennes à cette littérature s'estompent au fil des textes, apparaissent nuancées et modifiées par un étonnement qui peut aller jusqu'à la fascination devant le monde. Les références qu'il privilégie sont d'une grande modernité et constituent un fondement à son propre style, qui invite à une littérature universelle dans une langue assez pure en vue d'exprimer la poésie des choses. Marina Salles traduit cette idée en déclarant que :

> *« Sartre, Lautréamont, Michaux, les admirations de Le Clézio reflètent les polarités de son écriture […] Sur leurs traces, Le Clézio campe dans « le champ littéraire » une figure d'écrivain sur la réserve et qui échappe à toute récupération.[323] »*

Il est toutefois évident que l'œuvre d'un écrivain est indissociable de celles des autres, à des degrés différents. L'inter-influence entre les textes littéraires est donc un phénomène auquel la critique littéraire s'est longuement intéressée. Le fond du phénomène est que tout écrivain reprend dans ses textes certains éléments des textes qu'il a lus ou connus. Que la reprise soit volontaire ou fortuite, elle se manifeste par des

[322] . Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Œuvres complètes, Librairie Générale Française, 1992, p. 157.
[323] . Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain, op. cit*, p. 274.

traits qui la rendent reconnaissable pour un spécialiste averti. Il est évidemment admis que l'intertextualité ne peut fonctionner que dans la mesure où à la fois l'auteur et le lecteur possèdent la même expérience de l'architexte. L'intertextualité est de ce fait un autre discours à l'intérieur du discours, utilisant son propre code. La maitrise du code est donc une condition essentielle à la qualité de la réception du discours. Il n'en reste pas moins vrai que le discours de l'intertextualité peut être une expérience hasardeuse si le lecteur ne maitrise pas entièrement le code. Autrement dit, on ne peut jamais être certain de l'assimilation du code par le lecteur : assimilation erronée ou partielle, résistance à l'architexte sont autant d'avatars qui peuvent nuire à la réception du message intertextuel et amoindrir son impact.

Cependant, quel que soit le degré de perfection de la réception, le dialogisme crée un rapport particulier au texte et conditionne l'expérience de sa réception. Le lecteur est « obligé » d'être attentif à l'autre voix qui habite le texte, de chercher à l'identifier et de voir jusqu'à quel point l'auteur lui a été fidèle. Le discours intertextuel est presque une devinette, c'est une épreuve d'intelligence dans la lecture. De ce fait, le rapport de l'auteur au lecteur se double d'une sorte de mise à l'épreuve, ce qui produit un autre type de communication entre les deux que l'on peut qualifier de transfert d'intelligence ou dialogue de l'intelligence. On n'est plus tellement loin de la dimension ludique du jeu. L'intertextualité introduit dans la communication auteur-lecteur la dimension du jeu matérialisé par le lien-devinette à un architexte que l'auteur dévoile et que le lecteur doit saisir. Toutes ces considérations rendent compte de la complexité de ce rapport auteur-lecteur défini par le phénomène de l'intertextualité.

Il ressort de ce qui précède que notre étude du phénomène de l'intertextualité dans l'œuvre de Le Clézio nous a permis de voir les différentes influences et les multiples voix qui la traversent. Cet aspect de l'écriture renforce l'idée de l'interaction entre les textes qui deviennent des miroirs dans lesquels se mirent d'autres textes, des lambeaux d'images, des conceptions, des convictions, etc.

Nous avons également vu que le dialogisme est parfois aléatoire puisqu'il est soumis aux avatars de la réception qui peut en faire une gageure, un jeu d'intelligence entre l'émetteur et le récepteur. En citant d'autres textes, en faisant allusion à d'autres auteurs, le locuteur s'adonne à un jeu intellectuel et culturel, il livre une devinette dont le lecteur doit interpréter le sens. Si Marina Salles a découvert les échos de Sartre,

Michaux et Lautréamont, le lecteur attentif de Le Clézio peut découvrir les traces des surréalistes car le texte, à plusieurs reprises, affiche ses liens esthétiques avec le courant surréaliste. Le recours aux calligrammes, au collage, à l'image, aux associations verbales insolites, aux formules chimiques, font apparaître cette parenté. Le texte se charge alors d'une pluralité de voix, pluralité de formes et la relation entre le locuteur et l'interlocuteur se complexifie, car l'œuvre devient polymorphe. L'allusion à l'altérité est une manière de l'inviter à l'intérieur de la sphère signifiante du texte.

Conclusion générale

Au terme de ce travail, nous pouvons dire que la scénographie de l'écriture chez Le Clézio traduit le caractère polymorphe de son œuvre. Le texte leclézien, sans prétendre se présenter comme un manifeste, un texte fondateur d'une poétique particulière, en a toutefois les caractéristiques. C'est une poétique qui s'affirme ouvertement et se donne à voir d'une manière ostentatoire. L'écriture se libère du carcan du lisible pour embrasser un espace plus vaste, celui du visible. Ainsi, c'est précisément cette notion d'espace qui nous semble intéressante et marquante dans l'écriture de leclézienne. Dans son œuvre que nous venons d'étudier, le texte cesse d'être une continuité événementielle linéaire pour se muer en une fresque vivante dans laquelle tout est signification. En usant d'une métaphore musicale, il nous semble que le texte est une partition jouée par plusieurs instruments dont chacun introduit une variante incantatoire, une note propre à l'intérieur d'une même harmonie. C'est ainsi que Le Clézio a, par exemple, hissé le fonctionnement de la virgule au rang de récital en solo. Le texte apprend alors à signifier par tous les pores. Le sens n'est plus la langue unique qui est parlée. Le silence, la répétition, la ponctuation, la graphie, tout devient un vecteur porteur de signification.

L'autre aspect, pas vraiment novateur mais remarquable dans le texte leclézien, est le recours à l'illustration. Même si parfois elle se donne un aspect didactique, en se greffant sur le texte, elle devient un adjuvant principal de la narration, au même titre que les marques de la présence d'un narrateur, au même titre que les personnages, les lieux et l'espace. C'est que, comme on l'a dit précédemment, le texte est surtout conçu comme un espace. Le texte est le Monde dans lequel coexistent et se mêlent des formes

d'expression multiples, en parfaite harmonie. Or, pour animer un espace selon une conception donnée, une mise en scène est nécessaire. Une mise en scène qui prévoit un cadre, des acteurs, un déroulement, un discours tenu par les acteurs, une manière de tenir ce discours, et une animation pour donner de la couleur à l'ensemble. Et comme pour la partition musicale, il n'y pas seulement une mélodie d'ensemble, mais il y a également un accompagnement personnalisé, des envolées lyriques matérialisées tour à tour par une italique ostentatoire ou par une répétition imprévue.

Dans la première partie consacrée à la scénographie des périphéries textuelles, à savoir le titre et les seuils du texte, nous avons vu que ces zones lisières invitent à une lecture plurielle. En effet, les titres sont le plus souvent le lieu de la complicité qu'il suscite avec le lecteur, car ils portent l'empreinte de l'énonciateur et du co-énonciateur. Le paratexte instaure une scénographie de bivocalité, il fait entendre une voix qui sollicite le lecteur, l'aide à se repérer, en lui proposant un contrat de lecture conforme aux intentions de l'auteur. Il est fortement influencé par cette altérité qui module l'énonciation, bien qu'il soit à sa périphérie. Le titre fait donc partie d'une stratégie scénographique qui simule une situation préexistante de dialogue. Ce dialogue avec l'altérité devient plus manifeste avec les bornes du texte leclézien.

La mise en scène des bornes textuelles paraît comme une mise à mort du début et de la fin. Ils mettent en place une scénographie qui produit un effet de leurre, car ils indiquent beaucoup plus la transcendance du discours que l'immanence du récit. Les débuts sont faussement le lieu où tout commence parce que l'histoire a commencé bien avant et n'est qu'une part de l'histoire de quelqu'un. De même, les fins inscrivent la dernière partie du texte dans la continuité infinie de la parole. Le Clézio remet en question le sens monosémique au profit d'une polysémie du texte. Par le refus d'un bornage narratif, l'auteur se plaît à prendre à contre-pied les traditions établies du contrat tacite qui régit le rapport du lecteur à son texte. Le lecteur est ainsi entraîné dans la quête de la vérité qui le pousse plus loin dans le texte et l'incite à poursuivre la lecture.

Ce procédé de coopération interprétative est une sorte d'annulation de toute parole univoque. L'acte de l'écriture, n'est jamais un acte d'enfermement, mais un geste renouvelé, toujours en mouvement. Cette esthétique du mouvement semble répondre le mieux au nomadisme dont Le Clézio fait une exigence pour la connaissance de soi et du monde. Il refuse de soumettre l'écriture à des normes rigides, il veut constamment

cultiver la surprise en vue de déjouer l'attente du lecteur. L'écriture est, de ce fait, assimilée à une quête qui oublie en cours de route sa destination.

Ainsi, la démarche scripturale de Le Clézio propose une scénographie particulière. Il s'agit d'un processus de démythification de l'écriture romanesque et une remise en question de certains de ses fondements admis.

En effet, la première partie consacrée à l'étude de la mise en scène du texte , notamment la titrologie et les bornes textuelles, a permis de conclure à une intention d'interpellation constante du lecteur et à une mise à mort des frontières traditionnelles du texte consistant en un début et une fin bien démarqués. Certes le procédé n'est pas nouveau dans la littérature mais il prend une signification plus importante et particulière à cause de sa coïncidence avec d'autres procédés qui participent du même processus de démythification. C'est dans cette perspective que s'inscrivent les distorsions typographiques qui émaillent les textes de Le Clézio.

Son écriture placée sous le signe du dérèglement et de la discontinuité, mérite d'être étudiée à partir des différents procédés rupteurs auxquels, Le Clézio, recourt systématiquement. L'insertion de toutes sortes d'images (photographie, dessin, collage, schéma…) en passant par les distorsions typographiques comme : les parenthèses, l'italique, la virgule et les trois points de suspension. Tous ces procédés et bien d'autres sont à même de faire voler en éclats toute notion d'enchaînement et de linéarité. Il s'agit de supprimer les frontières entre les formes artistiques et de faire éclater les repères connus de la lisibilité du texte.

Cette écriture qui ne cesse de développer les écarts, ne serait-elle pas à l'image d'une scène carnavalesque où toutes les limites sont déjouées. L'omniprésence et la diversité d'éléments visuels à l'intérieur du récit crée une dynamique qui juxtapose des modes sémiotiques sans les confondre. Cette dimension carnavalesque développe une sorte d'orchestration, voire une théâtralisation de l'espace paginal. Étant donné que la mise en scène est un art qui se greffe sur un autre pour le mettre en valeur.

L'écriture de Le Clézio semble traduire la fin d'une époque où l'écrit a toujours été vecteur prioritaire du sens. L'espace du texte n'est plus ce lieu qui permet « une possibilité narrative[324] », mais il est le principal élément et le fondement même de l'œuvre. Il représente le lien central qui crée l'unité de toute l'œuvre. Car « l'auteur ne

[324] . Moura, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs,* 1998, p. 2.

cherche pas un paradis, mais une terre.[325] » C'est à travers l'espace que le sujet devient autre et se découvre lui-même et que l'image se renouvelle, épouse le cadre de la diégèse, s'ancre dans sa spécificité et s'évapore dans l'imagination, véritable « paradis des écrivains[326]», selon l'expression de Le Clézio.

Ainsi l'imaginaire créatif de l'auteur remet en question toute représentation figée de la littérature. La langue, comme l'image, créent un style nouveau parfaitement adapté aux vicissitudes de l'altérité. Le Clézio a opté pour une esthétique du patchwork qui consiste à créer une œuvre hybride et composite. Il s'agit d'une technique romanesque mobile, qui change à la frontière de l'ici, là où la voix de l'autre dans toute sa différence se fait voix de l'auteur.

Envahie par la spatialité, l'écriture leclézienne introduit de longs extraits à haute portée géographique ou topographique. Il fait de la visualité le principal acte de décodage de l'écrit. Dans une sorte de mimétisme scriptural, Le Clézio ôte à l'écriture son aspect linéaire et transforme la page en un espace où schéma, image, dessin, photographies et calligrammes prennent toute leur dimension visuelle. C'est là que la lecture se fait regard, observation et exploration au-delà de tout ce que la langue comme description peut altérer dans l'objet de la représentation.

De ce point de vue, l'écriture dépasse la linéarité du signe linguistique. C'est en ce sens que la pluralité des genres touche le code de signification. Aux mots, Le Clézio substitue une autre forme d'expression qui intègre l'iconographie, retranscrit les codes et dessine des symboles divers.

Au-delà de toute sur-signification, l'écriture leclézienne combat toutes les formes de stéréotype. Elle présente une nouvelle manière de voir le monde, ou une déconstruction totale de la signification. Cette esthétique de la double visualité inscrit le référent dans l'imaginaire, dépassant toute illusion référentielle. Cette mise en scène du code semble avoir réalisé le « rêve du mot nu, de tout ce qui peut le précéder, le nuancer ou le détacher[327] » en essayant d'instaurer le degré zéro de l'écriture.

En effet, les insertions multiples, signes d'une iconicité exacerbée témoignent d'une volonté de déplacer l'intérêt du récit vers ses manifestations, de l'événement vers l'expression de l'événement, du sens vers la forme. Le Clézio restitue au texte sa

[325] . J.M.G.Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, *op. cit.,* p. 169.
[326]. *Ailleurs*, Entretien avec Jean-Louis Ezine, p. 28.
[327]. PIEN, Nicolas, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, L'Harmattan, 2004, p. 111.

signification étymologique de tissu, donc d'espace où la forme importe plus que le fond. Et nous retrouvons la même tendance de démythification dans la troisième partie avec la fluctuation des postures narratoriales et des modalités discursives. L'auteur refuse de s'en tenir à un schéma préconçu et varie les postures de manière à remettre en valeur l'écriture au détriment de l'écrit.

Le Clézio ne cesse de s'interroger sur la place de l'écrivain, sur la possibilité d'un rapport étroit entre l'œuvre et l'auteur. Chez lui, l'errance géographique correspond à l'errance énonciative qui rend possible la reconquête identitaire. Un lien ontologique se tisse en filigrane entre les mots et le mouvement dans l'espace. L'œuvre leclézienne opère souvent un constant *aller-retour* entre l'altérité et l'identité. Le « je » se crée doublement un personnage ; en tant qu'écrivain, et en tant que matière de son écriture. Il est à la fois cible et source de son discours. La confusion des voix énonciatrices se double chez Le Clézio d'une confusion similaire au sein même de la posture du seul narrateur. Les discours de l'essayiste, de moraliste ou de poète inscrivent une énonciation subjective.

La parole leclézienne apparaît, de ce fait, comme une oscillation entre l'adhésion subjective, la fulgurance aphoristique et le délire fantaisiste. Au-delà de la simple contradiction entre le délire et l'aphorisme, le discours aphoristique met en scène toute la sagesse de l'auteur et les mouvements du cœur et de l'esprit humain. Ce discours met en scène une voix tournée, à la fois, vers elle-même et vers le monde, vers le personnel et l'universel. Cette esthétique du fragment est en réalité agencée par le style qui la porte. L'identité stylistique et l'identité d'auteur s'affichent pour faire partager l'exaltation de l'émotion et l'expérience humaine. Le Clézio multiplie les ressemblances et les sollicitations coréférentielles afin d'exprimer l'harmonie plurielle du monde. Au dire de l'auteur : « *je voudrais qu'il n'y ait pas de différence entre les éléments et les hommes, entre la terre et le ciel, la mer et les hommes.* » Le désir d'abolir les frontières ouvre le texte sur un ailleurs et introduit un autre monde dans le texte. Ainsi s'orchestre dans le discours leclézien, une étonnante communion entre l'homme et l'univers dans une polyphonie de genres, de formes, de style.

Le narratif, le figuratif, le poétique et le fragmentaire se conjuguent pour traduire les différentes facettes de la scénographie de l'écriture leclézienne. Ils donnent à lire l'histoire du « moi », conscient de ses limites et de sa discursivité. La posture du « je »

s'unit à l'univers, grâce au mot, à l'image et au langage. Elle cherche un équilibre entre la parole et le silence, la solitude et la solidarité, l'individuel et l'universel.

C'est dans cette diversité que se singularise l'écriture de Le Clézio. La diversité des énonciations, des énoncés, des formes, convergent vers un texte hybride à la croisée de plusieurs formes d'expression. Il s'agit d'une pluridisciplinarité ; une conception dynamique et constructive de l'espace textuel qui répond à son élan de spontanéité. Comme si l'écrivain, amateur du voyage, traduisait la pluralité des mondes qu'il a explorés, au point que le texte provient de la scène de la vie dans sa diversité.

Notre choix d'étudier la scénographie de l'écriture leclézienne se justifie par l'aspect remarquable de son œuvre, qui est la part accordée à l'élément visuel extralinguistique. Certes le linguistique est lui-même visuel, mais l'appréhension du visuel extralinguistique n'est pas la même que celle du linguistique. Les mots se donnent à voir pour être compris ou interprétés tandis que les images, les icones, les illustrations, les croquis introduisent un contact d'un autre genre où ce qui compte le plus est la dimension ludique. Le foisonnement des signes, la pluralité des formes de signification, le traitement particulier des moyens typographiques et de la ponctuation contribuent à donner de la couleur au texte où le sens lui-même tend presque à devenir accessoire. À travers les modalités sonores créées par les répétitions, les changements d'accent introduits par les italiques, les majuscules, les digressions semblables à l'aparté, le texte se transforme en fresque où la dimension ludique l'emporte presque sur l'événementiel.

Par un procédé proche de l'essentialisme, la scénographie de l'écriture de Le Clézio restitue au texte sa dimension originelle d'espace et le représente en tant que tel. Ce procédé invite d'ailleurs à une saisie plutôt métonymique où ce qui prime en fait est plutôt la page, l'espace paginal auquel le texte écrit est assimilé par contigüité. Un espace qui fourmille d'êtres, d'objets, de voix, d'images, de sons, de couleurs et de musique.

L'auteur de *la fête chantée*[328] transcrit un espace qui prend un air de fête, événement extraordinaire, par un traitement, lui-même extraordinaire, des ressources de la signification. Le texte leclézien est un texte en fête qui se libère des carcans de la représentation conventionnelle et se laisse emporter par le tourbillon ludique de la

[328] . J.M.G. Le Clézio, *La fête chantée*, Paris. Gallimard. 1997.

signification. Car, le visible prend le pas sur le lisible au milieu d'une écriture en résonnance permanente avec d'autres formes d'expression.

Bibliographie

Corpus :

Le Clézio, J. M.G (1967). *L'extase matérielle,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1991). *Onitsha,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1986). *Voyage à Rodrigues,* Paris, Gallimard.

I. Œuvres de J.M.G. Le Clézio

Le Clézio, J. M.G. (2007). *Ballaciner,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1978). *Celui qui n'avait jamais vu la mer,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G *Coeur brûlé et autres romances,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1980). *Désert,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1993). *Diego et Frida,* Paris, Stock.

Le Clézio, J.M.G (1992). É*toile errante,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1971). *Haï,* Genève, Skira.

Le Clézio, J. M.G (1978). *Hazaran,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (2004). *L'Africain,* Mercure de France.

Le Clézio, J. M.G (1997). *La fête chantée,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1965). *La fièvre,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1970). *La Guerre,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1978). *La montagne du Dieu vivant,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1995). *La Quarantaine,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J.M.G (2008). *La Ritournelle de la fin,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1982). *La ronde et autres faits divers,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1978). *La roue d'eau,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (2004). *L'Africain,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1985). *Le chercheur d'Or,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G. (1969). *Le livre des fuites,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1963). *Le pocès verbal,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1988). *Le Rêve mexicain,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1973). *Les Géants,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1967). *L'extase matérielle,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1978) *L'inconnu sur la terre,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1978). *Lullaby,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M. G (2006). *Raga, Approche du continent invisible,* Paris, Seuil.

Le Clézio, J. M.G (1978). *Mondo et autres histoires,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1973). *Mydriase,* Mercure de France.

Le Clézio, J. M.G (1991). *Onitsha,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1992). *Pawana,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1978). *Peuple du ciel,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1997). *Poisson d'or,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1967). *Terra Amata,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1980). *Trois villes saintes,* Paris, Gallimard.

Le Clézio, J. M.G (1978). *Vers Les Icebergs,* Paris, Fata Morgana.

Le Clézio, J. M.G (1986). *Voyage à Rodrigues,* Paris, Gallimard.

II. Autres œuvres citées :

BUTOR M. (1975). *La Modification,* Minuit.

CHÂTEAUBRIAND F.R. (1999). *Les Mémoires d'outre-tombe,* Le livre de poche

HEIDEGGER M. (1964). *L'Être et le temps.* Paris, Gallimard.

IONESCO E. (1972). *Rhinocéros.* Paris, Gallimard.

_ (1974). *Tueur sans gages.* Paris, Gallimard.

LAUTRÉAMONT. (1992), *Les Chants de Maldoror*, Librairie. Générale. Française

MALRAUX A. (1933). *La Condition humaine,* Paris, Gallimard.

PEREC G. (1973). *Les Choses,* Paris, Flammarion.

ROBE-GRILLET A. (1953). *Les Gommes,* Minuit.

SAINT-EXYPÉRY A. (2007). *Le Petit Prince,* Gallimard jeunesse.

SARRAUTE N. (1956). *L'Ère du soupçon,* Paris, Gallimard.

SARTRE J. P. (1994). *L'Être et le néant,* Paris, Gallimard.

_ (1972). *Les Mots*, Paris, Gallimard.

_ (1965). *Que peut la littérature ?* U.G.E.

_ (1966). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard.

III. Études sur J.M.G. Le Clézio : (ouvrages et articles)

ARGAND, C.; & VANTROYS, C. (1994, Novembre). Le Clézio Nº 1. *Lire, 230*, pp. 22-23.

CAVALLERO C. (2004). « Sur les traces de J. M. G. Le Cézio ». *in Lectures d'une œuvre. Éd, du temps*, p. 31.

_ (2009). *Le Clézio témoin du monde*, « La polyphonie du récit », Calliopées.

CHOUNG O. (2001). *Le Clézio, une écriture prophétique,* IMAGO.

CLERC J. M. (1989). « Le cinéma et les images modernes dans le procès verbal. » *Sud, n*°85-86, p. 47- 48.

CUGIER A. (2010). *« Le Clézio et le cinéma »,* PUR.

DE CORTANZE G. (2004, Avril). « J. M. G. Le Clézio : ‘‘Mon père l'Africain". *Le Magazine littéraire 430*, p. 68-70.

_ (1999). *J.M.G. Le Clézio Vérités et légendes,* Paris, Chêne.

DOMANGE S. (1993). *Le Clézio ou la quête du désert,* Paris, Imago.

FRANÇOIS C. (2000). *J.M.G. Le Clézio, Désert,* Bréal.

FAYOT O. (1986). « Image, mystique et magie dans l'Inconnu sur la terre de J.M.G. Le Clézio », *Sud n*° 85-86 .

JARDIN C. (1975, Février). "J.M.G. Le Clézio a réponse à tous", *Le Figaro littéraire*.

KASTBERGSJOBLOM M. (2006). *L'écriture de J.M.G. Le Clézio, Des mots aux thèmes,* Paris, Honoré Champion.

LABBE M. (1999). *Le Clézio et l'écart romanesque,* Paris, L'Harmattan.

Le Clézio J. M. G. (s.d.). « Sur Henri Michaux, Fragments », *Les cahiers du sud 380*, pp. 262-269.

_ (1986, Mars). « Quand je pense à la quinzaine », *Quinzaine littéraire*.

_ (1987). « Le rêve de Maldoror par J.M.G. Le Clézio », Éditions Complexe.

_ (1971). « L'extraterrestre », *L'Arc*, n°45

LHOSTE P. (1971). *Conversation avec J.M.G. Le Clézi,* Paris, Mercure.

MARTIN S. (2010). *Le Clézio , passeur des arts et des cultures. « Les carnets du chemin un album du commencement continu de la voix et de la vie »,* PUR.

MBASSI AEBA R. (2008). *Identité et fluidité dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio, une poétique de la mondialité,* Paris, L'Harmattan.

MICHEL J. (1986). *Une mise en récit du silence, « une iconographie »,* Librairie, José Corti.

MOLINIÉ G. , VIALA A. (1993). *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio,* Paris, PUF.

ONIMUS J. (1994). *Pour lire Le Clézio,* Paris, PUF.

PIEN N. (2004). *Le Clézio, la quête de l'accord originel,* L'Harmattan.

PIERRE L. (1970, Octobre 29). « Entretien avec J.M.G.Le Clézio », *Nouvelles littéraire,* pp. 1-7.

POULANGES M. (2010). *Le Clézio, passeur des arts et des cultures,*

« cartographie d'un film : le territoire imaginaire de Mondo », PUR.

REAL E., JIMENEZ D (1992). J.M.G. Le Clézio : *Actes du Colloque International*, Université Valencia.

RIDON J.-X. (1995). *Henri Michaux et J.M.G.Le Clézio. L'exil des mots,* Paris, Kimé.

ROUSSEL-Gilet I. (2004). *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude,* Ellipses.

SALLES M. (2007). *Le Clézio, Peintre de la vie moderne,* L'Harmattan.

_ (2006). *Le Clézio. Notre contemporain*, P.U.R.

TIRTHANKAR C, *Entretien avec J.M.G. Le Clézio*, Label France, n°45, Décembre 2001.

ZELTNER G. (1970). Positions et oppositions sur le roman contemporain. *Jean. Marie.Gustave Le Clézio: le roman anti-formaliste*, (p. 71), Strasbourg.

IV. Ouvrages et articles théoriques (linguistique, stylistique, critique littéraire)

ADAM J. M. (1999). *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux texte.* Nathan Université.

AMOSSY R. (1999). *Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos,* Paris, Lausanne, Delachaux et niestlé.

ARAGON L. (1969). *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit.* Genève, Skira.

ATLANI F. (1984). « *On L'illusionniste », La langue au ras du texte,* Presses Universitaire de Lille.

AUSTIN J. L. (1970). *Quand dire c'est faire,* Seuil.

AUTHIER-REVUZ J. (1995). *Ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non-coïncidences du dire, Tomes I et II.* Paris, Larousse.

_ (1995). *Faits de langues*, « Méta-énonciation et comparaison : remarques syntaxiques et sémantiques sur les subordonnées comparatives de modalisation autonymique ».

_ (1982), "La mise en scène de la communication dans les textes de vulgarisation scientifique", *Langue française*, 53-34-47.

AYER C. (1878 ((4ème édition 1900)), *Grammaire comparée de la langue française,* Paris, Fischbacher.

BAKHTINE M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*, trad. fr. Paris, Seuil.

_ (1978), *Esthétique et théorie du roman*, tred. fr, Paris, Gallimard (1ère éd. 1975)

_ (1984), *Esthétique de la création verbale.* trad.fr., Paris, Gallimard. (1ère éd. 1979)

BARRY A. O. (2007). « Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique ». *in Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest n°2* , pp. 19-39.

BARTHES R. (1973). *Le plaisir du texte,* Paris, Seuil.

_ (1964). « Rhétoriques de l'image », I*n communications 4*

_ (1966) « L'Effet de réel », *In communications*, n°11 , p. 84.

_ (1984) "La mort de l'auteur", *In Essais critiques* IV: *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 61-67

BENVENISTE É. (1995). *Problèmes de linguistique générale II. « L'appareil formel de l'énonciation »,* Cérès.

_ (1995) *Problèmes de linguistiques générales I* « L'appareil formel de l'énonciation ». « structure des relations de personne dans le verbe », Cérès.

BERGEZ D. (1989). *L'explication du texte littéraire,* Paris, Bordas.

BESSON P. (2004). *Les jours fragiles,* Julliard.

BIANCHI L. (2001, Mai / aout). "Défense de l'illustration, l'image est un texte et une image". *In revue R de réel, volume I,* p. 25.

BLANCHOT M. (1969). *L'Entretien infini.* Paris, Gallimard.

BONN A.-M. (1972). *La Rêverie terrienne et l'espace de la modernité dans quelques romans français parus de 1967/ 1972.* Paris, Librairie Klincksiek.

BOOTH W.C. (1977). *« Distance et point de vue », Poétique du récit,* Seuil.

BORELLI A. (1979). *« La négation et l'orientation de la demande de confirmation.», In Langue Française,* Larousse.

BOUVIER N. (2001). *L'usage du monde,* Payot et Rivages.

BROCHIER J.J. (1976, Janvier). « La crise de la vérité. Entretien avec Roland Barthes », *Le Magazine Littéraire, n°108* .

CALAS F. CHARBONNEAU D.R. (2000). *Méthode du commentaire stylistique,* Nathan.

CALAS F., GARAGNON A.M. (2011). *« L'aposiopèse ou la parole du silence », Les Figures à l'épreuve du discours,* Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne.

CALVINO I. (2011). *« Cominciare e finire »,* Art. Cité.

CHARAUDEAU P. (1992). *La Grammaire du sens et de l'expression,* Paris, Hachette.

_ (1993), "À propos des débats médiatiques: l'analyse de discours des situations d'interlocution", *Psychologie française*, 38-2, Dunod, Paris, 11-123.
_ (1993 d), "Des conditions de la mise en scène du langage", In *L'Esprit de société*, A. Decrosse (éd.), Liège, Mardaga, 27-65.
_ (1995b) "Une analyse sémio linguistique du discours", *Langages*, 117, 96-111.

CULIOLI A. (2000). *Pour une linguistique de l'énonciation, Opérations et représentations.* Tome I. Paris, OPHRYS.

DANON-Boileau L. (1984). *" That is the question », La Langue au ras du texte.* PUL.

DEFAYS J.M., ROSIER L. ((1998). *À qui appartient la ponctuation ?* Paris, Bruxelles, DUCULOT.

DERRIDA J. (1967). « De l'économie restreinte à l'économie générale : un hégélianisme sans réserve », *L'Arc, n° spécial 32* .

_ (1972) *La Dissémination,* Seuil, coll. « Tel Quel ».

DIAZ J.-L. (2007). *L'écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique,* Paris, Champion.

_ (2012) *De l'écrivain au traducteur imaginaire*. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur. (n. 9. Karen Vandemeulebroucke & Eileen Declercq. Interférences littéraires, Intervieweur)

DOURY M., AUTHIER-REVUZ J., REBOUL-TOURÉ S. (2003). *Parler des mots, le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

DRILLON J. (1991). *Traité de la ponctuation française,* Paris, Gallimard.

DUCROT O. (1980). *Les mots du discours,* « Texte et énonciation », Paris, Minuit.

_ (1982), "Note sur l'argumentation et l'acte d'argumenter", Genève, *Cahiers de linguistique française*, 4, 143-163.

_ (1984) *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.

DUJARDIN E. (1931). *Le monologue intérieur*, Paris, Albert Messein.

ÉCO U. (1965). *L'œuvre ouverte,* Paris, Seuil.

_ (1985). *Lector in fabula,* Paris, Grasset.

FERRER B.B. (2002). *Genèse du roman contemporain, incipit et entrée en matière,* Paris, CNRS.

FONTANIER P. (1968). *Les Figures du discours,* Paris, Flammarion.

FOUCAULT Michel, L. m. (1966). *Les mots et les choses,* Paris, Gallimard.

FRAYDEFONT M. (Janvier 2007). *Petit traité de scénographie,* Joca séria.

GENETTE G. (1966), *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966.

_ (1972) *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

_ (1982) *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992.

_ (1983) *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil.

_ (1987) *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002.

GOFFMAN E. (1979). *la mise en scène de la vie quotidienne,* Paris, Minuit.

GRIVEL C. (1973), *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton

GUILLAUME G. (1990). *Leçons de linguistique,* Québec-Lille, P.U.L.

HAYE Y. D. (2005). *Journalisme, mode d'emploi. « Des manières d'écrire la réalité ».*

HOEK L. H. (1981), *La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle.* Paris. New York : Mouton Éditeur.

HOUELLEBECQ M. (2015). *Soumission.* G. Flammarion.

JAKOBSON R. (1970). *Linguistique et poétique, in Essais de linguistique générale,* Paris, Seuil.

JANKÉVÉLIITCH V. (1985). *La pensée fragmentée.* Bruxelles, Pierre Mardaga.

NEEFS J. , DEBRAY-GENETTE R. (1993). *L'œuvre de l'œuvre, études sur la correspondance de Flaubert,* Presses Universitaires de Vincennes.

JAUBERT A. (1990). *La lecture pragmatique,* Paris, Hachette.

JOUVE V. (1993). *La Lecture,* Paris, Hachette.

KIM S. (2002, Février 9). « La littérature comme alternative à la mondialisation ». *Le Courrier de la Corée, .*

KRISTEVA J. (1970). *Le Texte du roman, approche sémiotique d'une structure sémiotique transformationnelle.* The Hague, Mouton.

KRÜGER R. (1990). *« L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image »,* Lyon, Césura.

LACAN J. (1966). *Écrits,* Paris, Seuil.

LARROUX G. (1995). *Le mot de la fin,* Paris, Nathan.

LEEMAN D. (1991). *« On thème ».* Lingvisticae Investigationes.

LEGER T ROUSSEL-GILLET I., SALLES M. (2010). *Le Clézio passeur des arts et des cultures,* P.U.R.

LIPOVETSKY G. (1987). *L'Empire de l'éphémère, La mode et son destin dans les sociétés modernes,* Paris, Gallimard.

LOFFLER A. (1972). « L'emphase dans les titres de journaux, Aspect lexical ». *Cahiers de lexicologie XXI*, pp. 87-134.

LOTMAN L. (1973). *La structure du texte artistique,* Paris, Gallimard.

LUNGO A.D. (2003). *Pour une poétique de l'incipit,* Paris, Seuil.

_ (1993). "Pour une poétique de l'incipit". *Poétique, 94 Avril 1993* .

MAINGUENEAU D. (1976), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours,* Paris, Hachette.

_ (1981), *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.

_ (1986). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.

_ (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire*. *Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.

_ (2004). *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*.

_ (2011). " Linguistique, littérature, discours littéraire". In *Le français aujourd'hui,* n° 175 .

_ (2012). *Analyser les textes de communication*. Paris, Armand Colin.

MALEUVRE D. (1998). *« Eluard, Lautréamont, Heidegger : l'aphorisme dans le silence. » Désir d'aphorismes.* Clermont-Ferrand. France, Université Blaise Pascal.

MALLARMÉ S. « Quant au livre », i. Œ. (1956). *« Quant au livre », in, Œuvres complètes,* Paris, Gallimard.

MARGO N. (1983). « *Le titre comme séduction dans le roman Harlequin* », *une lecture socio sémiotique.*

MARTIN R. (1983). *Pour une logique de sens,* Paris, PUF.

MICHAUX H. (1999). *Passages,* Paris, Gallimard.

MOIGNET G. (1981). *Systématique de la langue française,* Paris, Klincksiek.

MONTAIGNE M. (1533, 1592). *Essais.* Récupéré sur wwwlivrefrance.com.

MONTANDON A. (1984). « Introduction ». *In le point final* , p. 7-9.

_ (1990). *Signe, texte, image.* Lyon, Césura.

MORHANG J.L. (1995). « Incipit narratifs, l'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction. », *Poétique 104* .

MOURA J.M. (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs.*

NADEAU M. (1970). *Le roman français depuis la guerre,* Paris, Gallimard.

NOEL B. (1988). *Journal du regard.* Paris, POL.

ORECCHIONI C.K. (1980). *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage,* Armand Colin.

_ (1999). *L'énonciation.* Paris, Armand Colin.

_ (1991). *« Questions, argumentations, réponses », La Question,* PUL.

PELEGRIN B. (1984). «Rhétorique du silence ; X= S+Z ». Les formes brèves. *Études Hispaniques 6/ Publication de l'Université de Provence* , p. 89.

PINCHERLE M. (1973). *Le Dictionnaire des termes musicaux.* Paris, Choudens.

PUECH A.C. (1988). *L'écriture : théories et descriptions,* Boeck Université.

RABATEL A. (2003). *Alain R HOMO NARRANS. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome I « Les points de vue et la logique de la narration. »,* Lambert-Lucas LIMOGES.

_ (2004). *Interactions orales en contexte didactique*, Lyon, PUL.

_ (2004). *L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques*, Larousse.

_ (2015). "Répétions, figures de répétition et effets pragmatiques selon les genres genres" *In Le Discours et La Langue.*

REY-DEBOVE J. (1978). *Le Métalangage,* Le Robert.

RICOEUR P. (1990). *Soi-même comme un autre,* Seuil.

RIDON J.X. (1995). *Henri Michaux et J.M.G.Le Clézio. L'exil des mots,* Paris, Kimé.

RIEGEL M., RIOUL M. (1994). *Grammaire méthodique du français,* PUF.

ROPARS-Wuilleumier M.C. (2002). *Écrire l'espace,* Saint-Denis, PUV.

ROSIER L. (2008). *Le Discours rapporté en français,* Paris, Ophrys.

SIGANOS A. (1985). *Les mythologies de l'insecte,* Paris, Librairie des Meridiens.

SIMONET P. (2009). *Incipit, anthologie des premières phrases,* Temps.

TALEB O. B. (1984). « La clôture du récit aragonien », *In le point final,* p. 131.

TECHAU M. (1980, juillet-août), *Économie et Humanisme*, p. 04.

TODOROV T. (1970). *Langages, n° 17*, p. 43.

TOURAINE A. (1992). *La condition de l'homme moderne,* Paris, Fayard.

TZVETA T. (1981). *Le principe dialogique. Suivi de : Ecrits du Cercle De Bakhtine,* Paris, Seuil.

UBERSFELD A. (1982). *Lire le théâtre,* Paris, Sociales.

UMBERTO E. (1965). *L'œuvre ouverte,* Paris, Seuil.

VALÉRY P. (1960). *Œuvres,* « *La pléiade* »*,* Paris, Gallimard.

VIGNER G. (Oct. 1980). *« Une unité discursive restreinte : le titre », Le Français dans le monde.*

WEINRICH H. (1973). *Le Temps,* Paris, Seuil.

V. Dictionnaires

DUCROT O. et SCHAEFFER J-M. (1995) *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

GREVISSE M. (1993). *Le bon usage,* « *les signes graphiques* »*,* France, DUCULOT.

MAINGUENEAU D., CHAREAUDAU P. (2002). *Dictionnaire d'Analyse du Discours,* Paris, Seuil.

PAVIS P. (1980). *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Éditions Sociales.

PINCHERLE M. (1973). *Le Dictionnaire des termes musicaux,* Paris, Choudens.

REY A. (1998). *Dictionnaire Historique de la langue française,* Le Robert.

VI. Sitographie

Définition Carpe Diem, consultée sur :

URL : *http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/carpe-diem/*

Rencontre avec J.M.G.Le Clézio, à l'occasion de la parution de La Quarantaine,1995. Disponible sur :

URL *: http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01030342.htm*

L'analogie d'un arbitraire à l'autre, Simone DELESALLE. Disponible sur :
URL: https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1980_num_46_1_5056

Résumé

L'objectif de cette thèse est d'étudier la *scénographie de l'écriture dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio et les postures narratoriales* choisies par l'écrivain pour construire son univers romanesque. L'écriture leclézienne est fondatrice d'une poétique singulière. Elle se libère du carcan du lisible pour atteindre le visible au point que le texte devient le Monde dans lequel coexistent et se mêlent des formes d'expression multiples. La présente étude comporte trois parties : la première, intitulée : « scénographie textuelle », analyse la mise en scène des éléments paratextuels, à savoir le titre et les frontières du texte. La seconde, intitulée : « La scénographie carnavalesque », traite de l'insertion de la dimension illustrative à l'intérieur du texte, envisagée comme un renouvellement esthétique et comme un adjuvant principal à la narration. La dernière partie constitue une étude des postures narratoriales et auctoriales, elle visera également à réfléchir sur le statut éthique et esthétique de l'écrivain.

Mots-clés : Le Clézio, roman, modernité, scénographie, mise en scène, théâtralité, icônotexte, surenchère, posture, co-énonciation.

Abstract

This thesis aims to studying the scenography of wrinting and narratorial postures in the work of J.M.G. Le Clézio. The leclézian writing presents itself as the founder of special poetic style. It escapes the straightjacket of the legible in order to reach the visible to such an extent that the text becomes the World in which multiple forms of expression coexist and melt together. The present study has three parts: the first one, entitled: "Textual scenography", analyses the staging of the paratextual elements, namely the title and the frontiers of the text. The second, entitled "The carnivalesque scenography", deals with the insertion of the illustrative dimension within the text, seen as an aesthetic innovation and the main adjuvant to the narration. The last part constitutes a study of narratorive and auctorial postures; it aims at reflecting on the on the ethical and aesthetic status of the writer.

Keywords: Le Clézio, novel, modernity, scenography, staging, theatricality, iconotext, outbidding, posture, co-enunciation.