



Université d'Oran Mohamed Ben Ahmed
Faculté des langues étrangères

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en sciences en Langue Française
Spécialité : Sciences des textes littéraires

**LE NOMADISME DE L'ECRITURE DANS LES
ŒUVRES DE J.M.G LE CLEZIO.**

**Corpus étudiés : *Le Procès-verbal, Etoile errante,
Désert, et Onitsha***

Présentée par :
Mme TAIBI Rima

Sous la direction de de :
Pr. MEBARKI Belkacem

Devant le jury composé de :

AIT MENGUELLET Mohamed Salah	Prof	Université d'Oran 2	Président
MEBARKI Belkacem	Prof	Université d'Oran 2	Rapporteur
BAHI Yamina	MCA	Université d'Oran 2	Examinatrice
BOUANANE Kahina	Prof	Université d'Oran 1	Examinatrice
BELKHOUS Meriem	MCA	E.S.E. Oran	Examinatrice
BELARBI Habiba	MCA	U.S.T. Oran	Examinatrice

Année universitaire 2022-2023

Remerciements

Le travail de la rédaction de la thèse est un exercice assez solitaire mais qui implique, en même temps, une multitude de personnes qui accompagnent le doctorat tout au long de son parcours.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à toutes celles et tous ceux qui m'ont apporté conseils et soutiens, et tout particulièrement :

M. Mebarki Belkacem, Professeur à l'Université d'Oran 2 qui m'a encadrée, soutenue et cru en moi tout au long de ce projet de thèse. Je le remercie pour sa générosité, ses encouragements, sa confiance, sa bienveillance et sa disponibilité.

Ma défunte mère qui m'a tant soutenue et m'a aidée à aller jusqu'au bout de ce projet de thèse. Je la remercie pour sa présence, ses précieux conseils, et surtout pour sa sagesse qui m'a apporté force et conviction dans les moments les plus difficiles qui ont traversé cette périlleuse et magnifique expérience scientifique.

Que le soleil ardent de sa mémoire ne se couche jamais.

Je tiens aussi à remercier le chercheur auteur Kai Krienke, de l'université de New York, pour sa générosité et ses conseils pendant ces deux dernières années de recherche. Je le remercie pour sa disponibilité et sa collaboration, et surtout pour nos divers entretiens qui ont été effectués sur l'œuvre du Prix Nobel de littérature 2008 : Jean Marie Gustave Le Clézio

A Monsieur Adnan Hadj Mouri journaliste-collaborateur (Acte psychanalytique) pour ses lumières en philosophie et en psychanalyse. Je le remercie pour sa présence et sa disponibilité.

A M. Le Clézio pour sa bonté, son altruisme et son dévouement au monde livresque !

« J'écris pour me parcourir » disait le poète Henri Michaux. J'ai adopté, en silence, cette devise.

L'écriture m'est devenue activité souvent nocturne, en tout cas permanente, une quête presque à perdre souffle...J'écris par passion d' « ijthad », c'est-à-dire de recherche tendue vers quoi, vers soi d'abord. Je m'interroge, comme qui, peut-être, après tout, comme le héros métamorphosé d'Apulée qui voyage en Thessalie : sauf que je ne veux retenir, que de ce prétentieux rapprochement que la mobilité des vagabondages de ce Lucius, double de l'auteur, mon compatriote de dix-neuf siècles auparavant...

Discours prononcé dans la séance publique. Réception de Mme Assia Djébar, le jeudi 22 juin 2006 à l'Académie française.

« Les fous, les marginaux, les rebelles, les anticonformistes, les dissidents...tous ceux qui voient les choses différemment, qui ne respectent pas les règles. Vous pouvez les admirer ou les désapprouver, les glorifier ou les dénigrer. Mais vous ne pouvez pas les ignorer. Car ils changent les choses. Ils inventent, ils imaginent, ils explorent. Ils créent, ils inspirent. Ils font avancer l'humanité. Là où certains ne voient que folie, nous voyons du génie. Car seuls ceux qui sont assez fous pour penser qu'ils peuvent changer le monde y parviennent. ».

« Sur la route » -Jack Kerouac

***L'errance
n'est qu'un voyage littéraire menant l'auteure à
l'écriture de sa propre création. « Architecture
arachnéenne faite de multiples silences, symphonie
d'un rêve évanoui, mais obsédant », l'errance
conduit à une « écriture-aveu » où les souvenirs
mythiques et historiques incitent l'auteure à
évoquer un « nulle part » inscrivant les Textes dans
une continuité intertextuelle sans fin.***

*L'homme du double pays, l'homme de la double culture est
un pont, c'est non seulement quelqu'un qui relie et conjoint ses deux exils, mais quelqu'un qui permet
aux autres de passer : par le passage qu'il est devenu lui-même, lui-même transformé justement en
passeur-médiateur.*

Salah Stétié, Hermès défenestré

Sommaire

Propos liminaires.....	7
Introduction générale.....	9
Partie I : Etude palimpsestique, titrologique et thématique.....	29
Introduction partielle.....	30
Le Clézio: Le chercheur d'un Ailleurs.....	42
Le titre littéraire.....	50
L'expérience de l'immensité désertique chez Le Clézio.....	58
Etoile errante: un titre, un thème.....	62
Le titre dans le roman Désert.....	65
Les titres-espace.....	69
Caractéristiques de l'écriture leclézienne.....	73
-L'écriture du Nomadisme et de l'errance.....	74
L'exil et l'écriture.....	95
Partie II: Le personnage leclézien ou le syndrome de l'errance.....	97
L'errance de la narration.....	97
-L'errance de la voix narrative ou polyphonie des voix	
L'exil et l'écriture.....	98

La relation à l'histoire	101
Chapitre I: L'étude des personnages et de la narratologie	104
Introduction partielle	105
Parcours atypique d'un personnage en mouvement.....	108
Le Moi errant du personnage d'Adam Pollo: un désir impérieux d'errer sur la peau du monde	138
Structure du récit romanesque: Alternance narrative	147
Etude narratologique des récits	157
Le parcours narratif des personnages.....	159
Chapitre II:.....	180
Thématique de l'errance et de la déambulation dans les quatre romans de J.M.G Le Clézio.....	182
Conclusion partielle.....	200
Partie III : Mise en exergue de la spécificité de l'écriture chez Le Clézio.....	
Introduction.....	205
Chapitre I : Caractéristiques de l'écriture leclézienne.....	207
-Le rôle et l'impact de l'errance à travers l'histoire	235
Chapitre II: Le nomadisme de l'écriture dans l'œuvre de Le Clézio.....	242
-La peur, l'errance	243
-Personnage et insertion sociale.....	244
-Le personnage marginal.....	245

Le dérèglement raisonné d'un personnage (anti) héros	246
L'élaboration d'une dialectique incontournable entre les deux entités: Errance et personnage	
Le rôle et l'impact de l'errance à travers l'Histoire	247
Le "Moi" entre être et paraître.....	248
Narration altérée, espace altéré	252
L'expérience mystique du Rien	254
Le concept de métamorphose.....	256
L'écriture du "Moi"	259
Fonctions et constituants du désert poétique.....	263
La force des éléments: le vent et le souffle comme agents d'unité mystique.....	264
L'errance intertextuelle	273
L'écriture et le mythe de l'errance.....	276
La double articulation du temps dans le roman leclézien	283
Le Nomadisme culturel.....	301
L'appel du Lointain.....	303
Conclusion	
Conclusion générale	304
Bibliographie.....	315

Propos liminaires :

L'origine de ce travail de recherche sur *L'Écriture du Nomadisme et de l'Errance* repose sur deux piliers fondamentaux et indissociables l'un de l'autre, se fondant sur une parfaite complémentarité: d'une part, l'errance est un concept complexe qui va au-delà des aspects physiques, toutefois, ce dernier peut se manifester dans une manière d'être, des comportements, voire un état mental, une sorte de mouvement permettant de se réapproprier l'espace, de le recréer même, à la fois singuliers et multiples, et d'autre part, il nous apparaît essentiel de considérer que l'écriture, dans ses expressions et dans sa globalité, est liée à un contexte socio-historique profondément modifié, en constante instabilité.

Pour comprendre le phénomène de l'errance et de l'exil, dans sa dimension générique, qui ne se réduit pas à son étymologie, il faut au préalable saisir l'évolution de l'écriture nomade et ce qu'elle produit de nouvelles pratiques sociales et humaines. L'errance serait une manifestation de cette évolution. Ce phénomène est également l'expression de l'exil, de la déambulation volontaire et assumée et de la disparition, de la mort, des difficultés psychologiques qui maintiennent les personnages dans une symbiose.

La problématique de l'écriture en situation d'errance est visible sur cette thèse. Cette problématique est celle de l'errance et concerne précisément les protagonistes en situation d'itinérance¹

Compte-tenu de ce qui précède, il n'est pas inutile de se référer à certains éléments spécifiques dans l'écriture nomade de J.M.G Le Clézio. A la lecture de ses œuvres réalisées, des indices biographiques caractéristiques sont récurrents où se mêlent les

¹ L'itinérance est une pratique qui consiste à se déplacer d'un lieu à un autre, en fonction des besoins ressentis, des nécessités.

stigmates du passé, l'inconscient collectif et les souvenirs qui ont contribué à la construction de l'identité. Les témoignages historiques, la mémoire collective, les discours, fort diversifiés, sont associés et conduisent inexorablement à l'errance, l'exil.

INTRODUCTION GENERALE

Les littératures dites de « l'errance et du nomadisme » ont toujours été au cœur des grandes thématiques de la littérature universelle, marquées par une écriture d'ici et d'ailleurs, une écriture du voyage et du dépaysement, en perpétuel mouvement, qu'on pourrait qualifier « d'exilée », permettant d'effectuer des rencontres spatiotemporelles, entre le présent, le passé de l'enfance et le passé du souvenir.

Depuis que Adam et Eve furent bannis du paradis, la planète Terre est le lieu de refuge de l'Homme, et ce dernier, à travers ses actions, tente désespérément et inéluctablement de rejoindre son paradis perdu tel Sisyphe qui fut condamné éternellement à faire rouler un rocher ; l'Homme est donc un exilé condamné à errer ici-bas jusqu'à son retour au paradis, le lieu origine de l'humanité. Bon nombre d'écrivains et de poètes tel que Mahmoud Darwiche ont écrit sur le mythe fondateur de l'errance et de l'exil, d'ailleurs, le poète Darwiche nota que :

« Nous sommes tous des étrangers sur cette terre. Depuis son envoi, Adam est étranger sur cette terre où il a élu domicile d'une façon passagère, en attendant de pouvoir revenir sur son Eden premier. »²

L'Homme est par essence un exilé, un être déchu du paradis originel et depuis, il ne cesse d'errer sur la terre. De ce fait, porter un regard sur l'exil et l'errance, c'est porter un regard et une réflexion sur la vie même comme l'atteste Stéphane Hoarau dans sa

²-DARWICHE Mahmoud, *La Palestine comme métaphore*, Entretiens, Arles, Actes Sud, 1997, p.18.

thèse : « *Ce n'est donc pas là un sujet d'étude coupé de la vie, mais c'est un regard sur une matière vivante, mouvante, fluctuante.* »³

Au-delà de toutes les formes d'errance et d'exil, qu'il soit forcé ou désiré et provoqué tel que le phénomène social de l'immigration clandestine dite « Harrga » représenté par les « Boat People », ces deux thématiques occupent et préoccupent la scène socio-culturelle, littéraire et artistique.

Tout est « mouvement », mobilité et vagabondage dans l'écriture de Le Clézio, mais aussi un travail minutieux de recherche et de remise en question :

« *Sa littérature n'est pas une littérature d'évasion mais de recherche ; celle d'un trésor caché que le lecteur attentif finit toujours par trouver : des maisons sans mur, un temps circulaire, du bonheur conquis. Mais ne nous trompons pas, Le Clézio n'est pas un rêveur, c'est un écrivain qui dénonce, qui combat, qui provoque.* »⁴

Qu'en est-il du Procès-verbal, de Désert, d'Onitsha et d'*Étoile errante* ? Y dénonce-t-il ? Y combat-il ? Y provoque-t-il ? Il dénonce l'iniquité entre les ethnies, la marginalisation raciale, la guerre d'Algérie, la persécution des Juifs par les Nazis durant la deuxième guerre mondiale et le traitement inhumain infligé aux Palestiniens par les Israéliens qui les ont enfermés dans des camps de réfugiés pour occuper leurs terres. Quant à la provocation, elle a été un fait dès la publication d'un avant texte d'*Étoile errante*, à savoir le journal de Nejma dans la Revue des *Etudes palestiniennes* en 1988. Ce journal a bien provoqué des remous dans les milieux israélophiles.

Ce qui nous intéresse dans ce présent travail de réflexion, c'est l'appréhension et l'interprétation de cette thématique par la littérature, plus précisément celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio, en particulier dans ses quatre romans : *Le Procès-verbal*, *Désert*, *Onitsha* et *Étoile errante*⁵.

³-HOARAU Stéphane, *Écritures de l'exil, Exil des écritures*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon2.

⁴-DECORTANZE Gérard, « Le Clézio, errances et mythologies » in Magazine Littéraire N°362, février, 1998.

⁵ -LE CLÉZIO J.M.G, *Étoile errante*, Paris, Éditions Gallimard, 1992

Le choix de l'auteur et du corpus émane d'un vif et curieux intérêt porté à un écrivain contemporain considéré comme le plus grand écrivain français vivant et à une littérature dite des errances, du nomadisme et des mythologies: la littérature de Le Clézio est éprouvante et douloureuse, elle est celle de l'exclusion, de la fuite, de l'exil et de l'errance. Elle est stigmatisante et violente ; cette expérience du nomadisme, de l'errance, de la mouvance et de l'instabilité. Comment pouvons-nous nous retrouver, nous reconstruire lorsque nous sommes nul part chez nous? Entre quête identitaire et vagabondage littéraire, elles ont de tous les temps occupé les esprits des plus grands penseurs, et en plus d'être un thème de prédilection pour beaucoup d'écrivains, elles ont su marquer à travers les siècles l'empreinte d'une littérature avant-gardiste. Il s'agira de porter une réflexion sur quelques formes d'errance, d'exil et de nomadisme investis dans le texte leclézien et d'analyser les conséquences qu'elles ont sur l'écriture littéraire (est-il possible de parler d'une poétique propre à l'écriture du nomadisme ?). L'accent sera mis particulièrement sur l'analyse de la forme romanesque comme moyen d'expression adopté par l'écrivain qui vit un fort sentiment d'errance, de perte, et de quête de soi.

Nous nous servons du texte leclézien afin d'étayer la perspective que l'errance et le nomadisme ne sont pas que géographiques, ils sont d'abord en relation très complexe avec la mémoire, et les souvenirs. Aussi, les notions de l'errance, de l'exil, du nomadisme sont-elles exploitées pour mieux articuler et agencer la fluidité de l'écriture qui suit nécessairement le mouvement du corps et de l'esprit.

Nous avons constaté en lisant ces romans que les personnages se déplacent sans cesse. Ils sont pris dans un mouvement de départ étant contraints de quitter un espace présent hostile, des personnages victimes des forces historiques, politiques et idéologiques dont Esther la Juive et Nejma la Palestinienne, C'est autour de ces deux étoiles que gravite le texte d'*Étoile errante*.

Aussi, dans le roman *Le Procès-verbal*, le personnage d'Adam Pollo qui s'automarginalise et fuit le monde civilisé, ennuyeux et inhumain pour se cantonner dans une maison abandonnée, et se fondre dans l'extase matérielle, puis se retrouve à

fuir les forces de police et les services psychiatriques après avoir été accusé de viol et d'agression.

Dans le roman *Désert*, le personnage de Lalla fuit l'oppression, la misogynie et opte pour l'immigration pour un avenir meilleur.

Dans *Etoile errante*, Esther est obligée de quitter la France à cause de son identité juive vers l'Italie durant la deuxième guerre mondiale suite à l'avancée des troupes allemandes. Par la suite, elle rejoint Jérusalem et la terre dite promise des Juifs. Là, elle rencontre une jeune Palestinienne Nejma, qui, elle aussi se trouve forcée de quitter son territoire avant d'être emprisonnée dans le camp de Nour Chams à cause de la création du nouvel État d'Israël. Le mouvement d'exil de l'une renvoie à celui de l'autre. Leurs destins se ressemblent à quelques différences près et ce, malgré leur appartenance à deux nations opposées. Pour ces êtres exilés, le mouvement dessine les contours de leur existence et définit leur vie, ce mouvement fait d'eux des êtres errants après en avoir fait des exilés, d'où notre intérêt à la thématique de l'exil et de l'errance dans *Étoile errante*. Dès lors, notre question essentielle est de savoir comment se manifestent l'exil, l'errance et le nomadisme dans *Le Procès-verbal*, *Désert*, *Onitsha* et *Étoile errante* et comment ils transcendent les dimensions historiques, géographiques, politiques et idéologiques jusqu'à devenir une dynamique littéraire chez Le Clézio.

Pour y répondre, nous sommes amenés à scruter les textes des quatre romans un peu de l'extérieur mais beaucoup plus de l'intérieur afin de dévoiler les moyens que l'auteur a mis en œuvre pour rendre compte d'une réalité historique assez épineuse par l'intermédiaire d'un imaginaire et d'une fiction qui vont au-delà d'une réalité vécue.

Nous allons, à travers notre recherche, essayer de nous intéresser à un autre aspect de l'écriture leclézienne, car après avoir passé quelques années à travailler sur nos corpus, un questionnement a commencé à se forger, et nous avons affaire à un nouvel élément qui caractérisait cette écriture : l'investigation de la quête historique, mais aussi identitaire à travers l'errance et l'exil. Petit à petit de nouveaux points ont commencé à se dégager de chaque roman, et c'est là où notre étude sur l'écriture leclézienne a pris ce tournant, celui d'une nouvelle investigation qui allait nous

orienter vers notre problématique et qui est : « l'impact de l'errance et de l'exil dans les œuvres de J.M.G Le Clézio. A travers cette thèse, nous essayerons de répondre à notre problématique à travers une série de questionnements :

En quoi l'errance représente-t-elle un facteur emblématique dans l'œuvre romanesque leclézienne ? Et quels sont les enjeux de cette écriture dite « de l'errance » ? L'errance est-elle un élément qui accrédite et crédibilise l'Histoire postcoloniale, ou est-ce juste l'expression d'un écrivain en quête d'identité et des origines ?

Notre objectif sera de montrer le rôle de l'errance dans la littérature, et comment Le Clézio a su s'imprégner de ses impacts, et vu l'importance et l'émergence du facteur historique à travers les quatre romans, nous allons essayer de prouver que J.M.G Le Clézio a mené cette investigation historique dans le but de transmettre le ressentiment d'une crise socio-historique, d'un malaise social vécu par plusieurs peuples colonisés et sa tendance pour la révolte car il était en quête de soi (de ses origines) et de liberté. Ce qui prend en charge ses revendications, ce sont les personnages qui vont assurer le rôle de transmetteurs.

Aussi, il est de bon ton de souligner que la créativité et la liberté d'écrire chez J.M.G Le Clézio passent avant tout par une totale transgression des modèles d'écriture ou artistique. Une œuvre d'art a besoin davantage de nouvelles formes, et de nouvelles ressources pour mieux s'exprimer, s'imposer, s'épanouir, cependant est-ce que cette nouvelle conception esthétique s'appliquera de manière globale sur la nouvelle littérature post-coloniale ou seulement sur l'œuvre de Le Clézio ? Car si un jour nous pouvions atteindre cette piste, il nous serait facile d'affirmer si oui ou non il y a eu renouvellement de la part des jeunes écrivains dans cette littérature et pas seulement chez un ou deux écrivains. Les premières productions littéraires de Le Clézio, dont son œuvre fondatrice *Le Procès-verbal*, sont dans la lignée du mouvement contestataire du Nouveau Roman et d'Albert Camus. Toutefois, à partir des années 1970, s'opère un changement de trajectoire esthétique et créatrice spectaculaire qui débouche sur la

quête de l'onirisme, du chamanisme et des mythes anciens, ainsi que le culte du voyage et du dépaysement. En 1980, Le Clézio tire davantage son inspiration de son vécu personnel et familial afin de créer les personnages de ses romans. Cette tendance de la problématique de la quête du souvenir, des origines et de la mémoire se confirment un peu plus, dans les années 2000 où ses ouvrages dénotent des penchants autobiographiques. Au-delà de toutes ces évolutions, les œuvres de J.M.G Le Clézio sont toutes animées d'un esprit conquérant, intrépide et contestataire. L'auteur n'hésite pas à dénoncer l'iniquité et l'injustice envers les femmes, l'abus sexuel et la prostitution infantine comme ce fut le cas, en Thaïlande, lorsqu'il y a effectué son service militaire. Aussi, il dénonça les abus et les horreurs de la guerre, l'impérialisme, les trafics humains, les problèmes écologiques, le totalitarisme et les perversions de la société occidentale. C'est un écrivain très engagé.

Nous ne pouvons que s'en féliciter. L'errance est présente et n'évite guère une certaine brutalité, à la fois dans le ton et dans le style. Tout Le Clézio est présent dans ces quatre romans, pour une œuvre littéraire des plus incomparables.

Le Clézio est cet auteur dont l'identité est particulièrement fluctuante, entre deux mondes, entre deux horizons, entre deux entités : l'Afrique et l'Occident. Sa vie, son parcours personnel témoigne de toute l'ambiguïté de sa situation, et qui se retranscrit dans son écriture. Citoyen britannique, dès sa plus jeune enfance, il part à la découverte de l'Afrique, alors colonisée, et fortement exploitée. Son écriture est marquée par ce lourd passé d'où la fonction testimoniale. Et donc nous passons d'une identité fluctuante à un langage fluctuant formant un pont entre deux mondes : Enfant, il est ce romancier précoce qui se nourrit des images et de l'horizon de l'Afrique pour s'en inspirer plus tard dans son roman « *Onitsha* », il se passionne pour la lecture et l'écriture alors qu'il accomplit ses études à Nice, néanmoins, le mode de vie spartiate et assez décalé imposé par son père, fera naître en lui un sentiment profond qui l'anima pendant des années, celui d'être douloureusement et farouchement étranger au monde qui l'entoure. Il se libèrera de ses chaînes en allant étudier en Angleterre et reprendra ses investigations tribales en voyageant dans des pays tels que le Mexique

ou le Panama ou il apprendra à vivre aux côtés de tribus nomades: là, il cesse d'être cet individu cérébral et tronquera sa conceptualité contre un équilibre philosophique et spirituel. Pour lui, le texte est cette terre souillée par le colon, mais d'où découlent un métissage, une diversité ethnique, et une culture orale. Ce qui nous intéresse est justement la manière dont Le Clézio façonne cette culture orale pour la transformer en une production écrite, et surtout par quel genre de mécanismes passe-t-il pour mettre en mots cette culture orale et ce métissage foisonnant.

Jean Marie Gustave Le Clézio s'est fait connaître grâce à son œuvre « *Le Procès-verbal* », qui comporte des similitudes sur le plan de l'esthétique, avec le roman « *L'Étranger* » d'Albert Camus. Mais il est à souligner que son œuvre publiée, riche de plus d'une quarantaine d'ouvrages, fait étal, quant à elle, de deux périodes bien distinctes : De 1963 à la fin des années 1970, il met en scène des héros, gravitant et orbitant autour d'un univers belliqueux et ces derniers justement, se retrouvent en parfaite rupture avec ce glèbe urbain occidental. Il se détourne alors des marges formelles qui ont caractérisé la première période de son écriture, et se met à la quête de nouvelles formes d'écriture. A la fin des années 70, il marque ce tournant tant désiré sur le plan formel, en donnant la parole à des voyageurs provenant de diverses ethnies ou à des témoins d'un monde oublié, comme dans « *L'Inconnu sur la Terre* » (1978) ou « *Désert* » : son écriture semble avoir été comme exorcisée, elle est plus apaisée, plus accessible, plus lisse, plus sobre, plus sereine et surtout plus poétique et plus lyrique. Voyage, brassage, errance, nomadisme, origines, quête sont les critères qui imprègnent son œuvre entière, et qui la traduisent voire même l'interprètent le mieux. Ses textes, gorgés d'expériences personnelles, intègrent ainsi, un brassage culturel et ethnique, civilisationnel et linguistique mais générique aussi tant il y fusionne bon nombre de techniques scripturales ou l'errance et le nomadisme se cristallisent divinement. En ce sens, l'auteur se joue des classifications et couches génériques et transgresse toute convention, tout conformisme établi.

Il est à souligner qu'il est toujours délicat de cantonner un écrivain dans une case littéraire obéissant à des marges formelles toutes définies, et Jean Marie Gustave Le Clézio demeure un auteur dont on ne peut cerner l'écriture.

Analyser l'œuvre de Le Clézio revient à analyser une mosaïque de signes, une architecture d'écriture car nous ne pouvons le classer tant il demeure inclassable : en effet, son œuvre est en perpétuelle changement, et il est incontestable de dire qu'il fait partie des panthéons de la littérature française et qu'il occupe une place toute particulière, par l'importance de la diffusion de son œuvre, par les idéaux et les principes qu'il défend, la forme et la thématique de ses récits au statut littéraire variable, les voyages qu'il nous livre et les évasions qu'il nous procure.

Revenons à présent au Procès-verbal, car c'est à partir de cette œuvre que tout a commencé. Le *Procès-verbal* est Le roman fondateur qui inaugure sa carrière littéraire et l'achemine vers une quête de soi, une quête des origines mais aussi vers une recherche de nouvelles formes et procédés d'écriture. Le récit de cette œuvre fondatrice est pourvu d'une esthétique proche de celle de *L'étranger* d'Albert Camus et des recherches narratives du Nouveau Roman, une œuvre où s'amorce la volonté d'une écriture audacieuse, une écriture de l'éclatement mais aussi de l'engagement car Le Clézio se fait libérateur dans sa dénonciation d'une société qui nie l'individu n'adhérant pas à ses règles, néanmoins il reste poétique dans sa façon de signifier la communion avec l'univers. Ce roman met en scène la contradiction de l'homme contemporain comblé par la beauté d'une nature indomptable et écrasé par une civilisation frustrante et contraignante. Le procès-verbal est une œuvre qui laisse transparaître et témoigner de l'attachement de Le Clézio à la liberté créatrice et d'une méfiance à l'égard de tout enfermement de l'œuvre littéraire dans un genre prédéterminée. A part les rapprochements déjà indiqués avec le nouveau roman, nous avons découvert chez Le Clézio la loyauté envers la réalité et le langage outil de Sartre. Plus du fait qu'il fut comparé à Sarraute et à Butor. Le Clézio avoue ses dettes aux représentations de courants littéraires différents, anglo-saxons en premier lieu, comme Keats, Auden et Salinger qu'il relit le plus souvent à Hemingway et Faulkner,

les auteurs de style « hard » lui ont servi de modèles. Une tendance à l'isolement se fait ressentir tout au long de l'œuvre, et ce désir sous-jacent de solitude, d'exil l'amène à explorer voire même à communiquer avec la nature.

Nous comprenons que Le Clézio transpose les récits de Charles de Foucauld, de Michel Leiris et de Théodore Monod, ou de ceux de Camille Douls, dans ses écrits.

Nous commencerons par la première partie consacrée au Désert et à la pratique du nomadisme : nous expliquerons comment l'expérience du désert s'est découverte au romancier à partir d'une expérience livresque ou narrato-fictionnelle ou fictive, d'abord au moyen de plusieurs lectures assidues et approfondies des textes des explorateurs du désert nord-africain. La présente étude ne tend pas à élaborer d'une manière exhaustive l'ensemble des éléments qui se rapportent au sujet du désert et à la thématique du nomadisme. Nous ciblerons, de prime abord, ces personnages, ces pions qui font partie de intégrante de l'échiquier narratif et du parcours narratologique. De ce fait, nous présenterons ces derniers comme objet romanesque du désert car ils entretiennent avec lui un indéniable lien de parenté puisqu'ils sont « nés du désert » si l'on se rapporte aux dires de Le Clézio.

CHOIX DE L'AUTEUR :

Jean Marie Gustave Le Clézio fut bien la révélation littéraire des années 60. Il fut un adepte à ces temps-là du Nouveau Roman, mais aussi de quelques hardiesses typographiques (mots imprimés rayés, fragments de quotidiens en leurs caractères, etc.) purent donner le change. En effet, nous retrouvons dans son premier chef-d'œuvre « Le Procès-verbal », non pas une vision « objectale » mais hallucinée, et par le brillant de réécriture. Ce roman s'inscrit, dans la lignée de Sartre et de « La Nausée ».

En effet, Le Clézio fut bien le roi du monde littéraire à cette époque. Les maisons d'édition acceptèrent de publier son œuvre sans qu'il ait à renoncer à son univers déjanté et anticonformiste. Jean Marie Gustave Le Clézio est incontestablement voire

indubitablement le chantre des marginaux. On l'a traité de génie, d'autant plus que le rythme poétique, l'aliénation voire le délire, la brutalité du ton, la cruauté, l'errance, la marginalisation et l'espérance cohabitent en un miraculeux équilibre.

Notre travail fera ressortir toute la difficulté à affirmer la spécificité et l'originalité de l'écriture Le Clézienne dans sa globalité. C'est dans ce sens que Jean Marie Gustave Le Clézio est un cas exemplaire qui permettra de montrer ou non si l'écriture Le Clézienne est une écriture éclatée ou pas. En effet, « à vingt-trois ans, avec un premier roman, « Le Procès-verbal », Le Clézio a failli remporter le prix Goncourt et obtint le prix des jeunes, « le Théophraste Renaudot ». »⁶

Les œuvres de Le Clézio ne sont guère inconnues du grand public et n'ont nullement besoin de présentation. Ainsi, la plupart de ses livres sont connus de tous et l'écrivain jouit d'un succès indéniable et d'une notoriété incomparable. Passons outre cette consécration institutionnelle. Le Clézio a suscité l'intérêt et l'engouement de plusieurs chercheurs aussi bien en France qu'ailleurs. Cet intérêt accordé par la critique à l'œuvre de Le Clézio montre la place magistrale qu'occupe celui-ci dans l'espace littéraire français. Ce qui nous retiendra chez cet écrivain, c'est l'ensemble des techniques scripturales qu'il investit dans son œuvre.

La caractéristique la plus frappante chez Le Clézio, est le fait qu'il soit scandaleusement inclassable. C'est comme s'il se plaisait sauvagement à annuler lui-même tous les apparentements qu'on aimerait lui trouver.⁷

Le Clézio constitue, par son inclassabilité même, un marquage dans la praxis scripturaire française actuelle. C'est un marquage culturel dans les lettres françaises car l'enjeu textuel qui s'y inscrit est un enjeu esthétique, et par conséquent idéologique. Il s'ensuit que l'inclassabilité de l'écriture est un des marquages de Le Clézio. De plus, cet auteur instaure dans son œuvre une voix du pathos à travers la

⁶ Germaine Brée, *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam-Atlanta, Ed. Rodopi, 1990, pp.11-12.

⁷ Gerda Zeltner, « Jean Marie Gustave Le Clézio : le roman antiformaliste » in *Le Roman contemporain français*, Paris, Nathan, 1971, p.215.

description des marginaux, d'où les références esthético-idéologiques de la petitesse, la pauvreté et la simplicité qui traversent son œuvre. C'est ce qu'on pourrait appeler une idéologie écologique de la conscience qui fonde le système de valeur de l'œuvre de Le Clézio.

Une typologie de ce discours écologique nous conduira à un discours anticolonialiste, ⁸anticonformiste et antimarginal. Ces discours accordent une valeur éthique à la position de l'art en général et à l'œuvre de Le Clézio en particulier. Son engagement littéraire lui permet de briser toute « zone frontière entre le monde objectif et le monde subjectif » et de récuser « les démarcations entre fiction et réalité, objectivité et subjectivité, individu et collectivité dans la constitution de ses textes »⁹. La présence massive de la réalité dans la fiction¹⁰ est une caractéristique forte présente chez Le Clézio.

Jean-Marie Gustave Le Clézio est un écrivain prolifique doté d'une imagination fertile et d'un talent remarquable. Il reste, néanmoins, une personne pudique, fort timide et réservée. Il n'a cessé de renvoyer l'image d'un être taciturne, peu disert : « Il n'y avait rien à dire ». Ainsi s'achevait *Le Procès-verbal*. Le titre, rétrospectivement, semble cacher un jeu de mots. En exergue, une citation tirée de *Robinson Crusoé*, dont le perroquet « avait seule la permission de parler ».

Outre la diversité romanesque et scripturale dont a fait preuve Le Clézio dans son œuvre fondatrice et prolifique ainsi que la consécration institutionnelle qui lui fut attribuée et qui n'est autre que le prix « Théophraste Renaudot », ce dernier a suscité

8

⁹ Germaine Brée, *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam-Atlanta, Ed, Rodopi, 1990, pp, 11-12.

¹⁰ Cette « sommation par l'histoire » a été longuement analysée par Charles Bonn dans le *Roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.

un vent d'engouement certain, une convoitise et un intérêt soudain de la part de plusieurs chercheurs aussi bien en France qu'ailleurs¹¹ .

Le Clézio, le chercheur d'un ailleurs :

J.M.G Le Clézio est né à Nice, le 13 avril 1940, c'est-à-dire au début de la

Seconde Guerre mondiale. Il passe donc son enfance dans l'atmosphère de l'incertitude et de l'instabilité, puisque son père fut amené à beaucoup se déplacer, et que Le Clézio s'est retrouvé sans un endroit sûr où vivre. Durant la guerre, il expérimente la pénurie, la faim (Roussel-Gillet, 2011, p. 11). Ces motifs-là imprègnent ses fictions, par exemple dans *Étoile errante* où Le Clézio décrit du point de vue d'un enfant la misère de la guerre et la fuite.

Ainsi, c'est l'enfant qui joue le rôle majeur dans l'univers romanesque de Le

Clézio (Roussel-Gillet, 2011, p. 100). En effet, l'enfant est le héros principale de son écriture (*Étoile errante*, *Mondo et autres histoires*, *Poisson d'or*, *Ritournelle de faim...*).

Étant donné qu'un enfant regarde le monde autrement, il peut observer la réalité qui l'entoure sans préjugés et, en même temps, il peut rêver d'un bout du monde, d'un ailleurs. L'extrait suivant est tout à fait représentatif de ce rêve d'enfant :

« Il y avait une fois un petit garçon qui s'ennuyait. Il avait bien envie de voyager, de partir vers le ciel, ou bien dans la mer, ou encore de l'autre côté de l'horizon. » (Le Clézio, *Voyage au pays des arbres*, p. 5)

Dès son enfance, Le Clézio fait de nombreux voyages, il a le désir de découvrir, il a cette soif de l'ailleurs, de faire connaissance de cultures différentes. Étant issu d'une famille franco- mauricienne, il se trouve entre deux cultures, et donc il ne cesse pas de

¹¹ Ibid.

chercher son identité culturelle, ses racines, les traces de ses ancêtres (Roussel-Gillet, 2011, p. 14).

Cette quête d'origine et d'identité devient une importante source d'inspiration de l'écrivain. Son premier voyage l'emmène en Afrique, quand il n'a que huit ans d'âge. C'est ce temps-là où J.M.G. Le Clézio commence à écrire. Pour lui, L'Afrique est devenue un pays d'enfance qui symbolise la mémoire des instants de bonheur, de l'amour pour la famille (Roussel-Gillet, J.M.G. Le Clézio : écrivain de l'incertitude, p. 13). Dans son livre biographique L'Africain, il explique ses sentiments nostalgiques pour l'Afrique :

« C'est à l'Afrique que je veux revenir sans cesse, à ma mémoire d'enfant » (Le Clézio, L'Africain, p. 119).

Comme nous l'avons constaté aux paragraphes précédents, c'est le voyage qui

joue un grand rôle dans la vie de cet auteur : « Aujourd'hui, j'existe, je voyage, j'ai à mon tour fondé une famille, je me suis enraciné dans d'autres lieux » (Le Clézio, L'Africain, p. 122). Ainsi, les voyages pris par l'écrivain se manifestent dans sa production littéraire (L'Africain, Voyage à Rodrigues, Onitsha...).

Après avoir quitté l'Afrique, il devient un étranger dans son propre pays. En effet, après le retour à Nice un an plus tard, ce dernier se sentira dépaycé, déraciné, il est soudainement animé par un sentiment d'étrangeté, d'inappartenance.

CHOIX DE L'INTITULE DU TRAVAIL :

Pourquoi cet intitulé ?

Par son titre, le texte de Le Clézio interpelle doublement les lecteurs. D'une part, il soulève la particularité scripturale de la plume leclézienne et la notion d'errance et de nomadisme (ce qui peut soulever éventuellement celle de l'espace et du temps) et

d'autre part, il met en exergue la fragile notion de la quête identitaire et de la quête des origines.

Nous avons choisi d'enraciner la réflexion sur un aspect assez psychanalytique et encore plus aujourd'hui, avec l'ampleur que prend la psychanalyse, nous avons pensé à traiter un des sujets les plus ardues et complexes qui n'est autre que la faille identitaire et le phénomène de dépersonnalisation.

Il est à noter que la psychanalyse compte maintenant plus d'un siècle d'existence, soit quelques années de plus que la physique einsteinienne de la Relativité sans laquelle nous n'aurions pas conquis l'espace.

La Problématique :

La problématique (Une recherche, un article scientifique ou un travail de réflexion doit faire l'objet d'une problématique qui est en quelque sorte le fil conducteur qui relie les parties ensemble. Cette même problématique s'effectue et se tisse autour de l'ensemble de questions dont les éléments (du sujet traité) sont liés. Cette dernière regroupe toutes les questions qui ont une relation directe avec le thème ou le sujet qu'on se propose d'étudier. Fragniere, J.P, Dunod, Paris, 1986.) se caractérise par un effet de surprise qui crée le besoin de faire une recherche. Sans un tel effet, la motivation à faire une recherche serait absente. On ne peut que saisir l'écart entre ce qui est connu et ce qui est à connaître, identifier la frontière exacte du domaine qui englobe ce que l'on sait déjà et qui est donc inutile de recommencer et ainsi, déterminer la direction vers laquelle il nous faudra chercher. La problématique consistera à donner ou à octroyer le sens au thème à travers le corpus c'est-à-dire démontrer la signification.

Notre présente étude a pour but de démontrer que l'expérience de l'aridité et de l'immensité désertique contribue à la quête des origines. Notre problématique aura au

centre de son intérêt la quête des origines ainsi que l'errance qui constitue un leitmotiv à toute l'œuvre leclézienne et allégerait un style qui a tendance à l'excroissance énumérative et descriptive et renforcerait, de ce fait, la marginalité des personnages. Dans ce sens, l'analyse de la poétique de l'errance nous semble inévitable.

Le fait d'évoquer cette quête des origines et cette errance physique et morale des personnages est un simple effet de style propre à l'auteur, ou est-ce plus que cela ? Est-ce une stratégie ? Un subterfuge littéraire afin de susciter plus d'intérêt et d'engouement au près du lectorat ? Est-ce que cette expérience du nomadisme et de la déambulation témoigne en elle-même de l'esprit nomade et errant de l'écrivain et de la relation de sa vie personnelle et littéraire ?

L'analyse de toute œuvre nécessite d'abord une approche lucide des balises installées par l'auteur pour asseoir sa fiction. Nous nous interrogerons sur les différentes techniques scripturales mises en œuvre par l'auteur afin d'orienter son lecteur vers une meilleure détection et décodification de ses intentions littéraires ainsi que sur l'atmosphère générique dans laquelle s'inscrit le roman. Nous nous pencherons aussi sur la manière dont le texte prend en charge l'écriture leclézienne, c'est-à-dire l'éventail de techniques narratives amorcées par l'auteur, quelles sont les caractéristiques propres à cette langue qui lui a valu une renommée internationale ? Quelles sont les stratégies mises en œuvre par Le Clézio pour bien activer sa « machinerie scripturale » ? A quels besoins répond une telle mise en scène de la langue ?

Cette étude tend à circonscrire l'utilisation du nomadisme, de l'errance et du désert comme balises scripturales, comme symbole et marque iconique pour exprimer une écriture volatile, fracturée, rebelle et évolutive, et corrélativement, du concept du nomadisme, dans la production romanesque contemporaine de langue française, étant entendu que notre corpus ne constitue qu'un échantillonnage de cette vaste production, et que dans cette optique de réflexion, l'étude proposée ici prétend exclusivement à poser les jalons d'une exploration approfondie. De cette façon, nous nous proposons

de démontrer la coïncidence de la thématique du nomadisme, de l'errance et du désert, d'une part, avec une certaine écriture romanesque propre à la modernité, à la créativité et à l'originalité, et héritière de plusieurs formes littéraires antérieures telle que la spécificité du Nouveau Roman, d'autre part, avec une appréhension particulière du monde actuel, perceptible dans la relation à l'Histoire, à la mémoire, et plus généralement, à la société. Autrement dit, nous avançons que cette thématique constitue le référent non seulement symbolique mais également scriptural et iconique d'une poétique du désert, de la déambulation romanesque et de l'errance qui témoignent d'une recherche dans l'écriture caractéristiques des tendances modernes, et conséquemment, selon les ouvrages présentés, induit un positionnement critique au plan littéraire, incluant systématiquement deux approches psychocritique et socio-politique. Une telle poétique serait la base du fondement à la fois du rythme et du sens même de certains textes contemporains, constituant comme le noyau du langage, le ciment de l' « ensemble architectonique » qui résulte, selon M. Bakhtine, de « la transformation systématique d'un ensemble verbal », et leur confère une portée sociale singulière, riche et spécifique. L'étude d'une telle poétique, que nous nommons, pour simplifier, la « poétique du désert et du nomadisme », est donc indissociable de celle des motifs construisant la thématique de référence ; bien plus même, la dynamique perceptible dans l'agencement de ces motifs détermine les macro- et les micro-structures des textes. Aussi, c'est afin de mettre en valeur plusieurs aspects de cette poétique que le corpus a été réuni.

Le corpus :

Le corpus de cette étude présente à première vue peu de traits homogènes. Avant toute exploration plus approfondie, la seule homogénéité apparente tient au genre. Nous tenons à préciser que l'un des quatre romans a été publié en 1963 (Le Procès-verbal) et que les trois autres ont tous été publiés dans la décennie quatre-vingt (Désert) et au

début des années quatre-vingt-dix (Onitsha et Etoile errante), et sont classés, pour la plupart d'entre eux, sous l'étiquette du roman. Ce n'est cependant pas pour des raisons de cohérence interne que le choix est limité au roman, car l'homogénéité ne caractérise pas vraiment ce genre, mais parce qu'il correspond aux objectifs principaux de l'étude. Lors d'une première approche, il nous est en effet apparu d'abord que, dans le cadre assez libre de l'énoncé romanesque, l'articulation de la thématique et de la poétique pouvait être révélée dans sa réelle diversité ; et ensuite, que ce genre, particulièrement en vogue à l'époque contemporaine et moderne, se prête à exposer en public une pensée socio-politique inextricablement liée au plaisir esthétique et à la rhétorique. Enfin, traitant d'une « poétique de l'espace », c'est-à-dire d'une poétique dont, à notre avis, le désert et son mode d'occupation nomade sont les référents iconiques, le genre romanesque nous a semblé parfaitement adapté en raison de l'assignation de l'écriture, certes poétique, mais initialement plutôt romanesque, à l'espace, à l'époque moderne. Même si l'assimilation du texte et de l'espace n'est pas récente, l'on peut tout de même affirmer qu'il appartient à une conscience moderne-initiée par les déambulations et errances narratives de l'Ulysse joycien-de voir dans l'écrivain, et le lecteur, un « arpenteur » de territoires, comme le souligne encore récemment François Laplantine. Cette perception de l'écriture comme occupation dynamique d'un territoire, Julien Gracq l'illustre avec ses Lettrines, parcours autant littéraires que géographiques ; l'écrivain y présente et décrit explicitement sa pratique par référence à un espace, immensément et précisément désertique. C'est par conséquent en étayant cette perspective que se développera notre réflexion, et cela explique pourquoi le corpus choisi dans sa majorité relève de la période contemporaine.

Toutefois, la sélection des textes d'une extrême homogénéité chronologique-les publications ne s'échelonnent que sur une décennie-fut déterminée précisément par le caractère hétérogène des ouvrages d'un point de vue géographique. Constatant que la thèse postulée peut être rattachée à une mentalité moderne en littérature, nous avons pensé qu'il fallait d'autant moins la limiter aux seules perspectives nationales que son objet de référence, le nomadisme, l'errance et le désert, n'est pas une réalité française ;

en effet, Jean Marie Gustave Le Clézio s'est fortement inspiré des pays de l'Afrique du Nord et particulièrement de l'Algérie, et cela en raison de l'omniprésence du désert dans la réalité algérienne puisqu'il occupe trois quart du territoire de cette nation, sans oublier le Maroc. Cette étude devrait contribuer à montrer, plus généralement, que le patrimoine de langue française au sens large, c'est-à-dire comprenant toutes les littératures écrites en français, donne un sens très juste mais non moins poignant des réalités contemporaines qui traversent la francophonie et dans lesquelles la France est impliquée au même titre que les autres pays et régions francophones.

Le corpus comporte donc quatre romans, le plus ancien, paru en 1963 est *Le Procès-verbal*, œuvre fondatrice de Jean Marie Gustave Le Clézio, dont l'écriture fragmentée et morcelée est marquée par les caractéristiques du Nouveau roman, puis vient *Désert*, dont le style d'écriture marque, dans l'œuvre de cet auteur, une étape cruciale et évolutive vers un roman de facture bien plus classique que les précédents. Seule la construction du livre, y compris du point de vue typographique, est assez originale dans le genre romanesque : deux récits alternent, le premier est consacré à un épisode important dans l'histoire du Maroc, les années 1909 à 1912 qui ont conduit à la mise en place du protectorat français, et ce pan de l'Histoire est envisagé dans la perspectives des souffrances et sévices endurés par les populations nomades ; le second récit raconte l'enfance et l'adolescence d'une jeune fille dont les origines remontent à celles-là et qui reste mystérieusement attirée par ces ancêtres qu'elle n'a jamais connus, la quête des origines y prend forme : Lalla, orpheline élevée par sa tante, vit dans un bidonville en marge d'une cité du Maghreb. Lorsqu'elle a achevé la corvée d'eau, son plaisir est de gravir la dune, de regarder la mer, ou de monter vers le plateau rocailleux où les bergers mènent les chèvres. Elle y rencontre le plus sauvage d'entre eux, Hartani, et surtout elle imagine y entendre la voix de celui que la jeune fille appelle Es Ser, le Secret. Cet homme est un mirage, une vision, une nostalgie: «Elle ne voit de lui que ses yeux, parce que son visage est voilé d'un linge bleu, comme celui des guerriers du désert.» Pour échapper à un mariage forcé avec un homme vieux et riche, Lalla s'enfuit en compagnie du berger muet. Recueillie par la

Croix Rouge, transportée à Marseille, elle y retrouve sa tante. Elle est enceinte, femme de ménage dans un hôtel sordide, lorsque sa beauté est remarquée par un photographe. Devenue une cover-girl réclamée par les magazines, la jeune Africaine pourrait devenir l'héroïne d'un roman de gare, n'étaient le talent de l'auteur et la personnalité de la jeune fille. Car la sauvageonne illettrée ne se laisse pas griser par l'aventure qui la conduit à Paris. Elle qui n'a connu que la pauvreté, a dormi dans la rue avec les clochards et les mendiants, vêtue de haillons, affiche un souverain mépris pour l'argent et les robes somptueuses qui la vêtent. Elle leur préfère le vieux manteau marron de ses fugues à répétition. Ainsi, le premier récit, inscrit en retrait, laissant un tiers de la page vierge, sert, en quelque sorte, de mémoire au second ; du reste, l'accompagnement critique a souvent relevé en ce sens la continuité existant entre ces deux récits. Ce roman a été retenu pour plusieurs raisons d'ordre à la fois littéraire et, plus proprement, diégétique et narratologique. De prime abord, comme ce dernier est l'un des français contemporains les plus appréciés du public et les plus reconnus par les critiques littéraires au cours des deux dernières décennies du XXe siècle, il nous semblait rendre compte plus qu'un autre d'une certaine représentation collective du désert. De plus, eu égard à l'engagement « ethnographique » de son auteur, nous y avons discerné dès la première lecture, une portée socio-politique susceptible d'être confrontée à celle perçue dans les romans maghrébins d'expression française, plus précisément dans les romans algériens. En outre, au plan diégétique, ce roman présente la thématique profonde du désert, de l'errance et du nomadisme et nous permet, par conséquent, d'en déterminer les motifs fondant une poétique qui lui est spécifique. Or, il nous est apparu d'emblée, au plan macro-structurel, que cette poétique était perceptible à travers l'agencement binaire des deux récits et, au plan micro-structurel, par les récurrences de motifs et de syntagmes dans l'énoncé. Enfin, la dernière raison, à la fois diégétique et littéraire, tient au fait que ce roman, de facture assez classique apparemment, constitue l'aboutissement d'un parcours pour un auteur dont le premier ouvrage, relève avec encore plus d'évidence d'une écriture moderne, en quête d'elle-même : dans *Le Procès-verbal*, le protagoniste se livre à un « parcours-combat » immobile, déployant constamment son itinéraire sur ses propres traces. Le récit est par

essence initiatique, traitant d'une quête mystiquement absolue. Un roman novateur mettant en scène et en péril l'itinéraire troublant et bouleversant d'un errant qui « squatte » dans une villa inhabitée. Le Procès-verbal est le roman fondateur de l'œuvre de Le Clézio. En effet, ce chef-d'œuvre préfigure l'ensemble des réseaux thématiques et symboliques d'une écriture en quête de ses propres origines, une écriture du nomadisme. Ce récit fut qualifié d'archétype de ses romans à venir car il pose des questions fondamentales sur les rapports de l'homme avec son univers. Roman de la régression, roman initiatique, roman de l'errance et de la déambulation, roman puzzle d'une trajectoire de retour et d'enroulement de la conscience dans la spirale de la contemplation. Et pour confirmer ce constat, en se penchant mieux sur ce roman, on s'aperçoit que, pour Le Clézio, la relation contiguë du texte et de l'espace est depuis longtemps une préoccupation essentielle.

Les quatre ouvrages du corpus transcendent la perception de la poétique du désert et du nomadisme, l'affinent également en l'infléchissant vers une fonction plus métaphysique, sociocritique et différemment culturelle. Ces textes, du fait qu'ils soient écrits par un auteur engagé, l'incarnation du chantre des marginaux, son engagement littéraire lui permet de briser toute « zone frontière entre le monde objectif et le monde subjectif » et de récuser « les démarcations entre fiction et réalité, objectivité et subjectivité, individu et collectivité dans la constitution de ses textes ». La présence massive de la réalité dans la fiction est une caractéristique fort présente chez Le Clézio, spécialement à une époque où des pays tels que le Maroc souffrait d'une grave crise économique et sociale, dénonçant et proposant ainsi une autre réalité, comme « en négatif » du drame actuel. Ainsi, l'écriture est porteuse de la violence et de la souffrance à laquelle est livré ce pays, et, chez un écrivain du monde, de la quête des origines et de l'exil tel que Le Clézio, le retour au pays et le retour aux origines passent par un cheminement très personnel, qui recouvre un questionnement de l'Histoire officielle et de l'ancrage social. En outre, le désert constitue un référent culturel important, au Maroc. L'on comprend donc que, en s'appuyant sur la thématique du désert et du nomadisme, les textes témoignent d'un engagement bien

plus immédiat dans la mesure où, tout en affirmant un certain discours socio-politique, il exprime une certaine compréhension de l'appartenance native. C'est en relation même avec une exploration du passé et une quête des origines et de l'identité qu'opère ici la poétique du désert et du nomadisme. Elle traduit en même temps cette quête collective d'une reconnaissance multiculturelle et une quête de soi, c'est-à-dire la tentative de saisir par l'écriture une réalité fidèle à l'enfance. Dans cet ouvrage, le nomadisme n'est pas représenté par une ethnie comme dans *Désert*, mais la fonction est empli par le protagoniste narrateur et les personnages auxquels l'assimile le récit. C'est précisément le désert, omniprésent, qui la lui assigne et elle est, de ce fait, plus poétique que véritablement thématique. En effet, le protagoniste est davantage un pèlerin qu'un nomade, un migrant pourrait-on dire, tendant vers un but unique en suivant un itinéraire linéaire, mais les mouvements de la narration relèvent du nomadisme, en ce qu'ils procèdent de façon tourbillonnaire, c'est-à-dire par avancées successives comportant autant de retours autour du même point que de stases, de stagnations. La physique même de l'espace désertique détermine ce mode de parcours jusque dans des lieux autres que le désert et c'est bien, de prime abord, cette imposition du désert dans l'ensemble du roman qui a déterminé le choix de cet ouvrage. Car l'énoncé rend compte d'un bout à l'autre de cette progression irrégulière. De plus, le jeu articulatoire entre, d'un côté, une quête initiatique obstinée, et, d'un autre côté, un espace hostile semé d'obstacles, reproduit explicitement le procès de l'écriture, et cela même, qui fut un critère essentiel de sélection, octroie à cet ouvrage une place centrale dans l'analyse. Le nomadisme et le désert en sont non seulement la thématique essentielle mais aussi le référent poétique. En effet, dans le roman *Désert*, est raconté le parcours initiatique d'une jeune fille qui réussit à vaincre tous les obstacles et à dépasser toutes les embûches attachées à sa condition pour parvenir à un accomplissement de soi, toutefois, la trajectoire de la jeune fille est atteinte au moyen du retour vers la terre et les ancêtres ; c'est le récit de Leila, la protagoniste, qui accède à une classe sociale supérieure à la sienne mais aussi au statut de femme indépendante, définitivement affranchie de toutes les contraintes grevant la condition féminine. La poétique du désert et du nomadisme réfère à l'acte même de l'écriture, même si le

rapport iconique de la thématique et de la poétique n'est pas exprimé de la même manière. Dans le roman, le désert induit une relation physique difficile pour la personne qui s'y meut, , mais, au lieu d'être aux prises avec l'aridité, la minéralité, la chaleur, bref des sensations surtout tactiles, il est, avant tout, soumis au jeu permanent du visible et de l'invisible, des mirages et des métamorphoses qui se réalisent par extension ou concentration de l'espace. Ce jeu d'un regard alternativement spectateur ou aveugle, ici même souvent abusé qui apparaît dans l'organisation typographique, mais s'y trouve intégré dans la logique d'une histoire.

Le Clézio choisit comme cadre historique de son roman *Etoile Errante*, les événements bouleversants de la deuxième guerre mondiale et du génocide des Juifs. Plongé dans un décor d'horreur et d'atrocités, dans une ambiance de persécution et d'exode collectif, le romancier situe l'histoire personnelle d'une adolescente juive, Esther, qui est condamnée à quitter, en compagnie de sa mère Elisabeth, la terre de ses ancêtres et les lieux de son enfance afin d'échapper à l'avancement des nazis.

Résumé du roman *Désert* :

Dans *Désert*, Le Clézio narre deux histoires indépendantes : - L'histoire de l'héroïne Nour et des nomades du désert : dans ce récit (que nous nommerons récit A), le romancier raconte une aventure collective : celle des nomades du désert (les Touaregs), des colonies toutes entières exterminées et décimées par les troupes de l'armée française lors de la colonisation du Sahara occidental, entre 1909 et 1912. Nour, un jeune garçon, est le témoin de ce drame. - L'histoire de Lalla : ce second récit (que nous nommerons récit B) se déroule en partie dans le même cadre géographique mais dans les années 1960-1970. Le romancier y évoque le destin individuel de Lalla, jeune fille née dans le désert. Cette dernière vit une enfance heureuse dans un bidonville situé en marge d'une grande cité marocaine, aux portes du désert. Adolescente, elle est obligée de fuir et se rend à Marseille. Elle y découvre la misère et la faim, " la vie chez les esclaves ". Au terme d'une longue errance, Lalla revient dans son pays natal. Elle renoue alors avec le bonheur et la vie.

En effet, Le Clézio, grand voyageur et aventurier du XX^{ème} siècle nous fait vivre deux histoires parallèles, l'une se passe au début des années 1900 et l'autre à la fin de ce même siècle en Afrique. Le livre commence par l'histoire des hommes bleus, ancêtres de Lalla dont le personnage principal est Nour. Il nous décrit le long voyage qu'il parcourt afin d'atteindre la vallée de la Saguiet el Hamra où Nour et son clan, les " caravanes " pourront " trouver de l'eau, et donc des villes. Nour et ses parents sont guidés par Ma el aïnina, qui va être leur roi et ayant des pouvoirs sacrés.

L'histoire parallèle à celle des hommes bleus est l'histoire de Lalla Hawa fille de Lalla Hawa : elle ne connaît pas sa mère car celle-ci est décédée à sa naissance. Elle vit au Maroc chez sa tante Ammaa dans un bidonville. Chaque jour, elle va se promener dans les dunes de sable qu'elle apprécie tant et va rencontrer le Hartani (un jeune berger muet) puis elle ira voir EsSer ("le secret ") dont le corps est bleu, couleur que les dieux lui ont donnée pour se faire reconnaître. Lalla, n'ayant plus de père, va souvent à la rencontre de Naman, un pêcheur âgé qui lui raconte régulièrement des histoires sur les villes de l'autre côté de la méditerranée, en Espagne ou bien en France (Malaga, Marseille). Lalla est musulmane et un jour sa tante lui montrera et lui demandera d'aller chercher un mouton pour la fête musulmane (Aïd elkebir).

En parallèle, mais pas à la même époque, Nour et la caravane se reposent dans une ville et il va prier avec son père. La nuit, Nour observe Ma el aïnine. Puis un jour, les hommes bleus et Nour entament une grande marche guidée par Ma el aïnine qui va les emmener sur une terre sainte. Cependant les chrétiens sont à leurs trousses. Dans cette marche sans fin, nombreux mourront dont Ma el Aïnine.

Du côté de Lalla , elle travaille pour apporter de l'argent à Amma qui en manque cruellement pour nourrir tous ses fils ainsi que Lalla. Amma qui recherche un moyen de gagner de l'argent trouve un mari fortuné pour Lalla cependant elle refuse et s'enfuit voir Naman qui vit ses dernières heures. Ensuite, elle se réfugiera chez son précieux ami le Hartani.

Résumé d'Etoile errante :

Etoile errante relate l'histoire de la fuite d'une jeune fille juive et de sa mère à travers le continent européen pendant la deuxième guerre mondiale, est-ce une oeuvre aux contours fortement historiques et à dénouement tragique – la guerre comme expérience d'arrachement-et l'errance comme point d'ancrage ou plutôt une oeuvre typiquement "Le Clézio", c'est-à-dire-, un hymne à la lumière, à l'humanisme, à la quête de soi, à l'extase matérielle, et à la beauté? La seconde hypothèse nous semble mieux appropriée car celle-ci correspond à la forme utilisée par l'auteur dans le développement des thèmes dominants: le héros enfant, être de contemplation plus que de révolte; l'exil et l'errance, vus et perçus comme expériences de rencontre plus que de fuite et de perte; et, finalement, la mémoire, considérée, dans le sillon de la pensée stoïcienne chère à l'écrivain, comme mouvement de captation d'un "ressentir" cosmique, plutôt que comme un réservoir d'expériences traumatiques.

Dans un petit patelin de l'arrière-pays niçois dépourvu de toute âme, et transformé en véritable ghetto par les occupants italiens, en pleine deuxième guerre mondiale, le personnage d'Esther découvre ce que peut signifier être juif en temps de guerre, et quels sont les dangers et les injustices qu'elle encoure: adolescente jusqu'alors sereine et pleine d'espoir, elle va connaître la peur, la terreur, la hantise, l'humiliation, la fuite à travers les montagnes, la mort de son père. Une fois la guerre terminée, Esther décide avec sa mère de rejoindre le jeune État d'Israël. Au cours du voyage, sur un bateau surpeuplé, secoué par les tempêtes, harcelé par les autorités, elle découvrira la force de la prière et de la religion. Mais la Terre promise ne lui apportera pas la paix : c'est en arrivant qu'elle fait la rencontre, fugitive et brûlante comme un rêve, de Nejma, qui quitte son pays avec les colonnes de Palestiniens en direction des camps de réfugiés.

Esther et Nejma, la Juive et la Palestinienne, ne se rencontreront plus. Elles n'auront échangé qu'un regard, et leurs noms. Mais, dans leurs exils respectifs, elles ne cesseront plus de penser l'une à l'autre. Séparées par la guerre, elles crient ensemble

contre

la

guerre.

Comme dans *Onitsha*, avec lequel il forme un diptyque, on retrouve dans *Étoile errante* le récit d'un voyage vers la conscience de soi. Tant que le mal existera, tant que des enfants continueront d'être captifs de la guerre, tant que l'idée de la nécessité de la violence ne sera pas rejetée, Esther et Nejma resteront des étoiles errantes.

Saint-Martin, été 1943, voilà l'inscription qui ouvre *l'Étoile errante* et qui la précipite dans les méandres de l'exil et de la perte. On est en pleine deuxième guerre mondiale et cette note historique est décisive. Bien sûr, de la part d'un auteur aussi attiré par l'Histoire- l'histoire du Mexique (*Diego et Frida, Le rêve mexicain*), des nomades (*Le Désert, Gens des nuages*), de l'Océanie (*Raga*), etc- cela ne nous étonne pas, la deuxième guerre étant, ainsi, le cataclysme qui mène Esther et sa mère à une errance parsemée d'expériences douloureuses. Pourtant, après une première lecture, des doutes surgissent sur la vraie dimension de cet exil, dont un, en particulier: si l'Histoire (la guerre) y figure vraiment comme une force négative, un rempart au bonheur, une fatalité qui guette et condamne les personnages à **un nomadisme** indésirable briseur de vies, n'est-elle pas elle-même un moteur qui déclenche le vrai destin de l'homme, selon l'auteur: le départ, le voyage, le refus de la sédentariété?

Il y est question, dans ce roman, non d'un refus du monde "civilisé", mais d'un exil déclenché par la guerre. Il ne s'agit plus d'un périple à la recherche d'une sorte de non lieu et de non temps, de non-être, que vit, comme tant d'autres personnages, Mondo (*Mondo et autres histoires*), un garçon sauvage, sans domicile, errant dans une heureuse marginalité sociale, venant de nulle part, de "très loin, de l'autre côté des montagnes, de l'autre côté de la mer", mais d'un vrai exil, marqué par la fuite dans des lieux précis au temps défini.

Dans *Étoile Errante*, la guerre n'y figure ni comme un délire collectif ni sous la forme d'une bête écrasante. Certes, on assiste à toutes les péripéties d'Esther et de sa mère, leur fatigue, faim, soif, nuits blanches, mais, même sous les décombres de la guerre dévastatrice, la beauté et la lumière du monde se laissent voir. La guerre n'y est jamais

rupture, cataclysme, déracinement, arrachement, mais une vague, un mouvement qui mène les êtres à suivre un parcours, certes accidenté, mais, en somme, un parcours “naturel” : la vie, tout simplement, qui n’est jamais un long fleuve tranquille. Le stoïcisme si cher à l’écrivain (et son penchant bouddhiste – n’oublions pas qu’avant sa découverte du Mexique il vécut en Thaïlande où il envisagea de vivre dans un monastère bouddhiste), est sûrement à l’origine de cette vision du monde : l’acceptation de la “respiration” de la vie, de son rythme irrégulier, avec ses hauts et ses bas, la vie qui, comme l’eau de la rivière, coule au delà du bien et du mal.

-Précisions étymologiques et héritage littéraire :

Avant d’aborder l’étude de ce corpus, il convient de préciser les implications sémantiques, donc la portée anthropologique, des termes utilisés en français pour désigner le nomadisme et le désert, dans la mesure où elles constituent le socle de notre réflexion. D’un point de vue anthropologique mais aussi poétique, le nomadisme est, certes, un mode d’occupation de l’espace identifié par la mobilité, mais cette dynamique ne doit pas être saisie comme un déplacement d’un point à un autre : elle est déterminée par le caractère mouvant de l’espace dans lequel elle se déploie ; il s’agit donc plutôt d’une adaptation permanente à la mobilité d’un espace qui reste toujours le même, le même bout de désert. Il convient donc de distinguer le nomade de l’errant, du migrant et du marginal. La confusion entre les deux premiers états est entretenue par la définition que l’on donne au mot « nomade ». L’article « nomade » de *Le Petit Robert* des noms communs, par exemple, indique :

1. Qui n’a pas d’établissement, d’habitation fixe, en parlant d’un groupe humain.
2. Par extension. Personne en déplacements continus.
3. N. Peuple de nomades. Les nomades du désert.

Pour la première définition, l’article renvoie aux adjectifs : ambulant, errant, instable, mobile, pour la deuxième à errant, vagabond. En fait, communément, le sens de

l'adjectif influence celui du nom commun- en grec ancien déjà, le terme apparaît d'abord comme adjectif – et les nomades sont assez facilement assimilés à personnes errantes, vagabondes,

Avant d'aborder l'étude de ce corpus, il convient de préciser les implications sémantiques, dont la portée anthropologique, des termes utilisés en français pour désigner le nomadisme et le désert, dans la mesure où elles constituent le socle de notre principale réflexion. D'un point de vue anthropologique mais aussi poétique, le nomadisme est, certes, un mode d'occupation de l'espace identifié par la mobilité, mais cette dynamique ne doit être saisie comme un déplacement d'un point à un autre, elle est déterminée par le caractère mouvant de l'espace dans lequel elle se déploie ; il s'agit donc plutôt d'une adaptation permanente à la mobilité d'un espace qui demeure toujours le même, le même bout de désert. Il convient donc de distinguer le nomade de l'errant, voire du migrant. La confusion entre les deux premiers états par la définition que l'on donne au mot « nomade ». L'article « nomade » de *Le Petit Robert* des noms communs, par exemple, indique :

- 1- Qui n'a pas d'établissement, d'habitation fixe, en parlant d'un groupe humain.**
- 2- Par extension, Personne en déplacements continuels.**
- 3- N. Peuple de nomades. Les nomades du désert.**

Pour la première définition, l'article renvoie aux adjectifs : ambulant, errant, , nomade, instable, mobile, pour la deuxième à errant, vagabond, déambulant. Communément, le sens de l'adjectif influence celui du nom commun – en grec ancien déjà, le terme apparaît d'abord comme adjectif – et les nomades sont assez facilement assimilés à des personnes errantes, vagabondes, l'idée dominante étant l'absence de domicile fixe. Il en est de même dans *Le Grand Robert*, dont l'article insiste encore sur cette idée et sur les déplacements continuels d'une personne nomade. Il est intéressant de constater que

l'assimilation de migrateur et nomade y est limitée au domaine zoologique : « Se dit d'un animal qui change de région selon les saisons ». Quant au Dictionnaire de Littré, le point commun du nom et de l'adjectif y est l'absence de lieu de résidence fixe, mais il est ajouté pour définir l'adjectif « Par extension, une population nomade, certaine classe de gens qui n'ont pas de résidence et qui se déplace suivant les besoins ». Or, c'est bien de cela qu'il s'agit : se déplacer « suivant les besoins ». Car, même si le mot nomade connote l'action d'errer, l'idée première, dans l'étymologie du mot, est celle de partage et de pâturage.

- En grec ancien, il existe deux homonymes distingués seulement par le détail de l'accent : νομός, et νόμος (nomos), tous deux noms communs dérivés du verbe (nemo) sachant que ce dernier signifie : distribuer, partager. Le premier, νομός, signifie toute division, tout morcellement de territoire, et est attesté déjà dans l'œuvre *L'Odyssée*¹² en ayant la valeur sémantique de pâturage, pacage, contrairement au deuxième terme, attesté chez *Hésiode*, qui fait référence à tout ce qui est attribué au partage, d'où le sens de possession, de contrôle et de ce dont on fait partage, d'où le sens de possession et de ce dont on fait usage. Le mot νομάς (nomas), dont le génitif νομάδος (nomados) a engendré le mot *nomade*, semble plus tardif : on en trouve des occurrences chez Sophocle¹³ où la valeur sémantique est équivalente à l'action : *qui pâit, qui pâture*, dans *Œdipe à Colone*¹⁴, *qui erre*, sachant que le verbe errer signifie dans le dictionnaire aller çà et là, à l'aventure, sans but précis ; rôder, être égaré et aller sans direction précise en cherchant son chemin, ou bien aller sans direction précise, ou se manifester de façon fugitive, imprécise, et chez Xénophon¹⁵, avec le sens : *qui change de pâturage, qui erre à la façon des troupeaux ou des conducteurs de troupeaux*. Par conséquent, si l'on s'en réfère aux étymons, il semble que la connotation de l'errance intervienne bien plus tardivement que celle de partage contenue dans le mot pâturage, puisque ce terme désigne une partie de terre attribuée

¹² Donc, dès l'époque archaïque de la Grèce, IXe – VIIIe siècles av. J.-C..

¹³ Ve siècle av. J.-C.

¹⁴ La dernière pièce de Sophocle, représentée en 401 av. J.-C.

¹⁵ Fin Ve – IVe siècle av. J.-C..

à la pâture, ce qui implique un partage préalable des terres selon une attribution de fonction. L'errance est donc circonscrite dans le pâturage, ou d'un pâturage à l'autre, et il convient de la comprendre dans le sens de *s'éparpiller çà et là*, à la manière des troupeaux qui, selon leurs besoins, *s'éparpillent* dans l'espace connu du pâturage, plutôt qu'au sens de *s'égarer* à travers un espace indéfini. On peut également supposer que cette connotation (errer = s'égarer) a été superposée à la première en raison du statut relativement marginal des conducteurs de troupeaux par rapport à celui des paysans, propriétaires terriens, au profit desquels ils étaient en général employés - *voμάς*, on l'a vu, désigne, chez Xénophon, non seulement les bêtes mais aussi les bergers.

Ainsi, le nomadisme correspond à un certain mode d'existence, à l'origine reposant sur une économie d'élevage, dans un espace connu et délimité en fonction de perpétuelles mutations d'ordre physique. La relation qu'entretient le nomade à l'espace est nécessaire : on ne s'oriente pas en respectant un quadrillage préétabli du lieu mais, çà et là, selon les exigences vitales. Le trajet ne dépend donc pas des points qui strient l'espace et l'encadrent, mais de l'événement répondant à la combinaison : survie + pâture + mémoire. Le *nomade* occupe un certain espace en s'y déplaçant conformément à ses besoins mais aussi à une tradition liée à son mode de subsistance, la chasse, l'élevage, et le transport de marchandises. Cette tradition est manifeste à la fois dans un déplacement tributaire de tracés, même effacés, dont la mémoire demeure – mémoire ancestrale ou proche sont équivalentes dans ce repérage -, et de la capacité d'adéquation immédiate au terrain, c'est-à-dire de transformer constamment ces tracés si les intempéries ou les accidents nouveaux du terrain le nécessitent. C'est pourquoi deux facultés sont en jeu, la mémoire et la vue. Ce rapport à un espace défini que l'on sillonne suivant des tracés de mémoire avec la possibilité toujours présente de changer de direction si nécessaire, est la raison même de l'existence nomade, de telle sorte que tout est subordonné au trajet ; le but à

atteindre, qu'il s'agisse de la pâture ou du lieu de livraison des marchandises, n'est qu'une étape soumise au parcours : voilà la spécificité du *nomade* par rapport à *l'errant* ou au *migrant*. *L'errant* n'a pas de but, ni aucune volonté présidant à son parcours, aucune mémoire pour le guider, et son trajet est livré au hasard. Le *migrant* va d'un point à un autre, il tend vers un but précis, lieu d'arrivée auquel il subordonne son itinéraire. *L'errant* et le *migrant* n'ont qu'un rapport provisoire à l'espace qu'ils parcourent, ils n'y sont pas « installés » comme le nomade ; car même si *l'errant* est retenu dans l'espace, c'est bien malgré lui, faute de pouvoir en sortir.

L'on saisit dès lors combien la relation à l'espace est essentielle dans la compréhension du nomadisme, bien plus même, l'un ne peut se concevoir sans l'autre étant donné qu'il existe un rapport d'immanence de l'un à l'autre. Ce mode d'existence s'est organisé en sociétés dans des lieux stériles, peu propices à l'installation sédentaire, tels que les steppes, les toundras ou les déserts. Dans ces espaces, tout tracé est en devenir permanent. Il peut, en effet, disparaître et réapparaître à chaque instant, au gré des événements de la nature : le vent, par exemple, l'efface, la pluie le fait renaître en provoquant la végétation, donc les traces d'animaux, et ainsi de suite. Quant au nomade, même si le désert est quadrillé par des limites, il ne s'en préoccupe pas, parce qu'il ne peut concevoir une autre relation à l'espace que celle de l'éparpillement, aller çà et là en fonction de sa nécessité. De la sorte, le type d'espace détermine le mode d'être nomade et, inversement, le nomade transforme le territoire en espace nomade par son mode d'occupation, il « nomadise » l'espace.

C'est au désert de sable que nous nous intéressons ici, Les protagonistes des récits lecléziens sont incessamment en quête, en chemin, si nous tentons d'étayer une perspective historique, nous trouverons qu'au cours de l'histoire, l'acception du mot a évolué pour désigner les premiers mots fondateurs d'un texte sans les limiter nécessairement à la première phrase. Des noms de critiques comme Claude Duchet et Raymond Jean limitent le découpage à la première phrase en se fondant sur

l'étymologie du mot incipit¹⁶. Et donc le premier utilisera le terme incipit quant au deuxième, celui-ci se penchera sur le terme « phrase-seuil » afin de désigner la première phrase d'une œuvre littéraire. Graham Falconer et Jacques Dubois emploient l'expression « entrée en la matière » et ne se préoccupent nullement d'élaborer des critères de découpage. En effet, comment pouvons-nous délimiter la scène ? Ou bien comment pouvons délimiter cette phrase-seuil ?

Il s'ensuit de spécifier que ces deux « lieux stratégiques »¹⁷, c'est-à-dire l'incipit et la clause, entretiennent un rapport étroit et ne peuvent être étudiés indépendamment sans porter atteinte à la valeur compositionnelle et sémantique de l'œuvre qu'ils encadrent résolument.

Cette présente étude se fera à travers une réflexion qui consistera à déployer une démonstration analytique orientée vers la compréhension des mécanismes scripturaux sous-jacents au fonctionnement des incipit dans l'œuvre romanesque de Le Clézio, nous nommons « Le Procès-verbal ».

L'incipit, à partir des nombreuses études qui lui ont été consacrées ces dernières années¹⁸, est le lien romanesque si ce n'est stratégique sur lequel s'édifie tactiquement tout le texte du roman. Il est ainsi primordial d'accorder une grande importance à la fonction modélisante de l'incipit. Il serait proprement inconcevable de négliger sa fonction rigoureusement esthétique. Le début d'un texte littéraire est synonyme de lieu privilégié afin d'établir des parentés intertextuelles, voire architextuelles avec d'autres œuvres et ainsi instaurer par la même un horizon d'attente qui peut être interchangeable : ainsi, il peut être maintenu, réorienté ou bien réajusté en cours de lecture. L'incipit désigne majoritairement la phrase-seuil d'un texte, la première et fatidique phrase introduisant la couleur que va prendre le roman car, à l'origine, les

¹⁶ Zekri, Khaled, *Etude des Incipit et des Clausules dans l'œuvre de Rachid Mimouni et de celle de Jean Marie Gustave Le Clézio*, Université de Paris XIII, 1992.

¹⁷ Pierre Marc de Biasi, « Les points stratégiques du texte », in *Le grand Atlas des littératures*, Encyclopédia Universalis, 1990.

¹⁸ Production de l'intérêt romanesque, La Haye-New-York.

livres commençaient par la formule « Incipit liber... »¹⁹. Notre présente étude s'est référée aux analyses distinctes de Charles Grivel qui ont montré que « le début du roman supporte l'édifice entier. Le texte se supporte par son début. Chaque élément constituant s'y rattache. »²⁰. Par conséquent, les premiers indices d'une interpellation textuelle du lecteur se trouvent dans l'incipit car c'est là où la voix narrative s'annonce, commence à émerger dans l'univers de la fiction. Or cette prise de contact favorisée par l'incipit est « condamnée » à une rupture (sans pour autant exclure un éventuel recommencement) vers la lecture ainsi que vers la communicabilité. Et d'où justement l'importance également stratégique de la clause en tant que temps/lieu où le lecteur prend congé du texte. Incipit et clause supposent et impliquent donc des stratégies et protocoles qui organisent, selon les genres, le rapport entre le texte et son lecteur. Il est primordial de souligner que l'incipit tend subtilement à intensifier le passage du monde des expériences (hors texte) à l'univers fictionnel représenté dans le texte et, dans le cas de la clause, l'instauration d'un protocole de sortie inversant la fonction introductive de l'incipit. Cette qualité de seuil et valeur introductive donne à ces deux lieux stratégiques mais en particulier l'incipit, une fonction modélisante qui représente des virtualités infinies dans la finitude linguistique et compositionnelle du texte romanesque car « étant spatialement limitée, l'œuvre d'art représente le modèle d'un monde illimité »²¹. L'idée de modélisation nous conduit à celle de champ culturel puisque c'est ce champ qui se trouve modélisé (ce qui ne veut pas dire reproduit) par les romans circulant dans une société donnée. Il s'ensuit de préciser que « le rôle modélisant tout particulier des catégories de début et de fin de texte est lié directement à des modèles culturels très généraux. Ainsi, par exemple, pour toute une série de textes, les modèles culturels très généraux présenteront une marque tranchée de ces catégories. »²². D'où la question, Le Clézio, en tant qu'écrivain français, et en tant qu'auteur accompli et prolifique, forge-t-il des techniques scripturales concernant les

¹⁹ Pierre-Marc de Biasi, « Les points stratégiques du texte », op.cit., p.28 et Bernard Valette, « Clôture » in Dictionnaire des littératures de langue française (sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel-Couty, Alain Rey), Paris, Bordas, 1994, p.1165.

²⁰ Production de l'intérêt romanesque, La Haye-New-York, Ed, Mouton, 1973, p.91.

²¹ Iouri Lotman, La structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973, p.300.

²² Ibid., pp.303-304.

incipit et les clausules tout en fonction de son champ littéraire français, ou bien ses techniques romanesques s'inscrivent-elles exclusivement dans des codes génériques romanesques ?

« La parole romanesque n'émerge nullement du néant, elle a toujours un « archétype » qui lui sert de repère codifiant afin que sa réception se fasse avec un minimum d'orientation générique. Chaque genre est lu selon l'expérience esthétique que le lecteur en a. D'où la fonction sous-jacente de codification qui sous-tend la réception de toute œuvre artistique, en l'occurrence verbale. »²³. Ainsi, le texte institue intrinsèquement son code générique par rapport à son positionnement dans le champ littéraire²⁴. L'étude de l'incipit nous oriente sur le ton silencieux et plat de l'œuvre et nous permet justement de démontrer le rapport étroit existant entre les modes de déclenchement ou d'embranchement dans la machinerie romanesque de *Le Clézio*. Au-delà de l'analyse du titre, nous nous sommes intéressés à la formule d'ouverture qui est l'incipit, mais aussi à l'ensemble de l'univers représenté dans les romans étudiés, à savoir *Le Procès-verbal*, *Etoile errante*, *Désert* et *Onitsha*. En effet, « au-delà de l'ouverture et tout au long de la trame du discours, toutes ces procédures d'ancrage référentiels continuent de produire leurs effets et d'assurer le maintien du roman dans le registre réaliste²⁵.

Et si nous tentions d'étayer une perspective historique, cette dernière nous mènerait à la résultante certifiant le fait que l'acception (signification) du mot ait évolué au fil des ères dans le but et dans la finalité de désigner les premiers mots d'un texte sans les limiter nécessairement à la première phrase. De là, des noms de critiques comme Claude Duchet et Raymond Jean limitent le découpage à la première phrase en se fondant sur l'étymologie du mot incipit. Et donc le premier utilisera le terme incipit

²³ Zekri, Khaled, *Etude des Incipit et des Clausules dans l'œuvre de Rachid Mimouni et de celle de Jean Marie Gustave Le Clézio*, Université de Paris XIII, 1992.

²⁴ Voir à ce propos Jacques Dubois, *L'institution littéraire*, Paris, Bruxelles, Hatier-Labor, 1975, « L'institution du texte » in *La politique du texte* ».

²⁵ *Ibid.*, p.35.

quant à l'autre, il se penchera plus amplement sur le terme « phrase-seuil » afin de désigner la première phrase d'une œuvre littéraire. Graham Falconer et Jacques Dubois emploient l'expression « entrée en la matière » et ne se préoccupent nullement d'élaborer fermement des critères du découpage. En effet, comment pouvons-nous explicitement délimiter la scène ? Ou bien comment pouvons-nous explicitement délimiter la phrase seuil ? Car Jacques Dubois a précisé dans un de ces articles que les entrées en matière « s'entendent, pour chacun des romans, de l'incipit à la fin de la première scène ou de la première phrase²⁶ ». Ces deux mots nous plongent dans des eaux profondes et nous portent vers une ambiguïté plus que certaine car ils ne peuvent être opératoires quand il s'agit du découpage un tant soit peu minutieux voire rigoureux car leur contenu prête à confusion de par son aspect assez vaste quant à la délimitation structurellement concrète de la première unité sémantico-structurale d'un texte littéraire. Quant à Graham Falconer, l'entrée en matière est essentiellement liée au code des actions investies dans le début du texte²⁷.

D'autres reprendront dignement les études de Claude Duchet et de Jacques Dubois afin d'analyser les débuts et les fins de quelques romans en employant le terme d'ouverture ou bien de première séquence. Quant à la clôture, elle est également une séquence. La clausule est un lieu stratégique qui commence à la dernière fracture sémantique et structurelle d'un texte afin de signifier sa fin mais cela ne veut aucunement dire qu'elle coïncide avec son achèvement. La rhétorique de l'ouverture s'articule chez J.M.G Le Clézio autour de la production d'un effet qui vise à maintenir un contact perdurant entre le lecteur et le texte dès l'incipit. Ainsi, le titre *Le Procès-verbal* entretient un rapport étroit avec l'incipit.

En ouvrant un roman, le lecteur cherche, cible un minimum de repères afin d'instaurer ce climat de confiance tant recherché mais aussi afin de pouvoir lire un pacte avec la fiction qu'il s'apprête à lire, il a grandement intérêt à déchiffrer l'idée, à la percevoir d'un œil neuf pour mieux la recevoir, pour qu'elle soit la plus complète possible du genre, du style du texte, des codes artistiques types.

²⁶ Jacques Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », op.cit., p.491.

²⁷ Falconer s'inspire ici du code proairétique de Roland Barthes, *S/Z ?* Paris, Seuil/Points, 1970, p.26.

L'incipit du roman *Le Procès-verbal* a une fiction codifiante mais aussi informative. Il est irréfutable de ne pas se pencher sur certaines informations signalétiques voire schématiques qui exhibent fortement le code onomastique du personnage. En effet, ces informations sont conventionnellement surcodées dans l'incipit par le biais de comparaison :

« Il avait l'air d'un mendiant (...)

Il était comme ces animaux malades (...) »²⁸

L'usage de la comparaison comme procédé rhétorique soulignant voire mettant en exergue le portrait du personnage révèle ici un non-dit du texte. En laissant la poussière s'envoler au vent de l'inessentiel, l'incipit s'écoule tel du sable fin sur la pente de l'utilitaire : en effet, l'usage de ces comparaisons entremêlées voire sédimentées dans des phrases relevant d'un niveau de langue familier transgresse l'esthétique fondée sur *l'elocutio* normative qui fait du texte un lieu où se déploie toute une rhétorique mettant en scène un sens préétabli. « Il faut convenir que (la comparaison) a peine à se dégager d'un sens déjà exprimé. Sa structure même l'oblige à reprendre une parole déjà prononcée. »²⁹. La phrase seuil « Il était une petite fois » fait état d'une formule rituelle de contes et a tendance à stéréotyper le roman, annoncer sa couleur avant même de le découvrir. Néanmoins, l'adjectif « petite » lui confère un caractère ironique qui toutefois renforce la valeur parodique de ce stéréotype considéré « comme un signe qui exhibe sa propre usure »³⁰.

« *Le Procès-verbal* » commence par le marqueur stéréotypé (« il était une fois ») fonctionnant explicitement comme indicateur d'un genre conventionnellement narratif. Cette formule rituelle du conte est subvertie par l'introduction de l'adjectif « petite ». Le récit commence ainsi en embrassant le mode ironique. La référence au conte, forme

²⁸ Op.cit., p.11.

²⁹ Louis Bazinet, *Le lecteur comme écrivain*. Montréal, op. cit., p.231. Novotexto, 1990,p.128.

³⁰ Stéréotype de lecture.

narrative, est posée pour être aussitôt subvertie par le processus acheminé scriptural instauré par le texte. Cette formule est à considérer comme une variante de la citation. En effet, « on pourrait sans doute enregistrer comme variante de la citation, l'indicateur de genre. Il s'agit d'un renvoi d'une citation qui, intégrée à l'énoncé, fait référence à un groupe de textes homogène défini conventionnellement par un code littéraire commun »³¹. Cependant, les normes de ce genre sont subverties par l'emploi d'un vocabulaire familier (« un type ») « il avait l'air d'un mendiant ». En créant ses propres normes, en instaurant son propre protocole et ses singulières conventions, le texte définit son pacte de lecture basé sur la subversion du langage. Le texte semble instituer son code générique en se désignant comme récit. Outre le métalangage explicite, « Le Procès-verbal » développe un appareil métalinguistique implicite qui renforce la valeur stratégique non moins certaine de l'incipit en y concentrant un arsenal de codes et de signaux adressés directement au lecteur dans l'intime finalité d'orienter sa réception mais aussi afin d'exhiber la thématique problématique dès le commencement romanesque.

Dans cette première partie, nous allons entamer l'analyse de deux chapitres qui tourneront autour du paratextuel et le champ thématique dans l'œuvre de J.M.G Le Clézio.

Tout d'abord, nous allons aborder deux grands points qui vont nous aider à plonger dans le contexte de nos quatre corpus, à savoir : le paratextuel qui va traiter la notion du péri-texte. Il se concentrera essentiellement sur la titrologie (en plus des sous-titres) de chaque roman, et quelques épigraphes présents dans deux de nos romans à savoir : « *Désert* » et « Le Procès-verbal ». Ensuite, nous allons parler de la transtextualité qui nous mènera vers la notion de l'hypertextualité et de l'intertextualité.

L'étude paratextuelle va nous orienter vers le repérage de quelques éléments du paratexte de nos romans par la suite, nous allons consacrer une partie de notre travail à

³¹ « Texte littéraire et métalangage », op, cit, p.277.

l'importance et la symbolique de la titrologie (titres des romans, et quelques sous-titres dans le cas de L'Exproprié, vu l'inexistence des sous -titres dans les deux autres romans).

Notre deuxième élément d'étude sera dédié à l'intertextualité. Nous avons construit un travail de comparaison entre nos lectures personnelles avec nos trois corpus, d'où notre motivation de travailler sur quelques comparaisons qui nous semblent très importantes, à titre d'exemple : « Les chercheurs d'os »/ « Le Général de l'armée morte » d'Ismail Kadaré, « L'Exproprié »/ « Le procès » de Franz Kafka.

Enfin notre dernier élément va cibler la question des genres, qui demeure complexe et imperceptible sur quelques œuvres de Taher Djaout. Notre objectif sera d'éclairer notre étude sur la question de la catégorisation de nos trois corpus, car nous nous retrouvons face à un dilemme en ne sachant comment se comporter face à nos trois corpus aussi intéressants que complexes. Notre interrogation est celle du décryptage du genre prose-poésie, ainsi que la perception scripturaire de l'auteur sur chacun de ses textes.

Le second chapitre abordera le champ thématique présent dans nos trois corpus, où nous allons analyser plusieurs axes, à savoir : l'Errance en tant que thématique centrale, ensuite trois catégories thématiques, qui vont être classées selon leur importance dans la structure romanesque leclézienne. Notre objectif sera d'éclaircir certaines ambiguïtés concernant la place et l'importance de ces thèmes dans le roman leclézien.

Etude palimpsestique, titrologique et thématique des œuvres :

Tout d'abord, nous allons aborder deux grands points qui vont nous aider à plonger dans le contexte de nos quatre corpus, à savoir : le paratextuel (titre entre autres) qui va traiter la notion du péri-texte. Il se concentrera essentiellement sur la titrologie (en plus des sous- titres) de chaque roman. Ensuite, nous allons parler de la transtextualité qui nous mènera vers la notion de l'hypertextualité et de l'intertextualité.

L'étude paratextuelle va nous orienter vers le repérage de quelques éléments du paratexte de nos romans par la suite, nous allons consacrer une partie de notre travail à l'importance et la symbolique de la titrologie (titres des romans, et quelques sous-titres dans le cas du roman *Le Procès-verbal*, vu l'inexistence des sous-titres dans les trois autres romans).

Notre deuxième élément d'étude sera dédié à l'intertextualité. Nous avons construit un travail de comparaison entre nos lectures personnelles avec nos quatre corpus, d'où notre motivation de travailler sur quelques comparaisons qui nous semblent très importantes, à titre d'exemple : « *Le procès-verbal* »/ « *Le procès* » de Franz Kafka, et « *Mrs.Dalloway* » de Virginia Woolf.

Enfin, notre dernier élément va cibler la question des genres, qui demeure complexe et imperceptible sur quelques œuvres de Jean Marie Gustave Le Clézio. Notre objectif sera d'orienter et d'éclairer notre étude sur la question de la catégorisation de nos quatre corpus (à quelle mouvance et à quel courant littéraire et culturel appartiennent-ils ?), car nous nous retrouvons face à un dilemme en ne sachant comment se comporter face à nos quatre corpus aussi intéressants que complexes. Notre interrogation est celle du décryptage du genre prose-poésie, ainsi que la perception scripturaire de l'auteur sur chacun de ses textes. (Entre Nouveau Roman, écriture postcoloniale, écriture et poétique du nomadisme, humanisme, surréalisme....).

Le second chapitre abordera le champ thématique présent dans nos quatre corpus, où nous allons analyser plusieurs axes, à savoir : l'Errance en tant que thématique centrale, ensuite quatre catégories thématiques, qui vont être classées selon leur importance dans la structure romanesque leclézienne. Notre objectif sera d'éclaircir

certaines ambiguïtés concernant la place et l'importance de ces thèmes dans le roman leclézien.

Etude paratextuelle et intertextuelle :

La paratextualité dans le roman leclézien :

Le paratexte est la pièce maîtresse qui agence et détermine, dans la majeure partie des cas, la tournure des événements et l'intrigue d'un ouvrage littéraire. Une œuvre littéraire a été de tout temps chapotée par ce dernier. *Bourdieu* déclare que « le paratexte accompagne l'œuvre, en quelque sorte, pouvant ainsi en encourager ou même en faciliter la lecture. Chose certaine, il contribue à son inscription dans le «champ littéraire» (Bourdieu, 1991). »³²

Répartissant son champ d'étude entre deux composantes, cela nous conduit à parler de deux notions fondamentales à savoir « le péri-texte et l'épi-texte ». Rappelons simplement que le titre, la préface et la couverture du livre font partie du péri-texte. Le livre peut contenir une multitude d'éléments péri-textuels avec des caractéristiques propres: le nom de l'auteur et de l'éditeur, un texte de présentation en quatrième de couverture, des illustrations, un avant-propos, une préface ou toute autre forme de discours d'accompagnement.... »³³

Ce qui nous motive et nous intéresse, en premier, dans ce chapitre, c'est la première composante qui va cibler ce que Gérard Genette appelle, « le péri-texte éditorial (collection, couverture, matérialité du livre), le nom d'auteur, les titres, « le » prière d'insérer, les dédicaces, l'épigraphe, les préfaces, les intertitres et les notes ... »³⁴. Une fois ces éléments repérés sur nos trois corpus, nous sommes arrivés à sélectionner

32Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.erudit.org/iderudit/019633ar

33Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.erudit.org/iderudit/019633ar

34Dictionnaire d'Analyse du discours, P. Charaudeau/ D. Maingueneau. Ed : Seuil.2002.p419

quelques-uns d'entre eux à savoir : les titres et les intertitres, et la mention du genre « roman ».....

Dans chaque roman, nous rencontrons une histoire et faisons face à ses différentes fonctionnalités. Chaque livre est lu différemment. Pour ce faire, il dépendra du contexte de deux éléments qui jouent un rôle des plus importants à savoir le paratexte et l'incipit³⁵ :

« G.Genette (Seuil) désigne un certain nombre de productions, elles- mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles (...) appartiennent « au texte », mais qui, en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter »³⁶

Roland Barthes, dans un article intitulé « Par où commencer ? », a un certain nombre de paliers d'analyse dont l'enjeu permet à tout lecteur de saisir non pas « la vérité d'un texte mais son pluriel » (Barthes, 1970 : 9). Les propositions qu'il avance, consistent notamment à entretenir l'analyse d'un texte à partir des codes familiers dont il faut repérer les termes et ébaucher les séquences, pour continuer ensuite à « poser d'autres codes, qui viennent se profiler dans la perspective des premiers » (Barthes, 1970 : 9). « Dans cette optique, il serait nécessaire de tenir compte de l'aspect sémantique du contenu paratextuel et appréhender toujours une masse de procédés qui contribue à une meilleure appréhension et compréhension du texte. Le paratexte comme aspect fondamental du texte, conditionne fortement toutes les lectures critiques. Ces signes qui enveloppent les textes relèvent de ce que Gérard Genette et Emmanuel Cordoba appellent respectivement « le paratexte » (Genette, 1983) et la « périgraphie du texte » (Emmanuel Cordoba, 1984). Lorsque l'on parle du paratexte, en tout état de cause, on retient la relation qu'il entretient avec le sens. Alors il est bel et bien envisagé comme une catégorie aidant à la structuration des pratiques discursives. »³⁷

35Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.paris.p9

36Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.paris.p9

³⁷ *Quand le paratexte devient complémentaire du sens*, Ebrahim Salimikouchi : 2012, Ispahan

En somme, le paratexte englobe tout ce qui fait référence au texte mais sans citer l'objet textuel physiquement parlant car le champ d'étude du paratexte reste vaste et peut s'étendre à d'autres éléments, comme « les notes, les titres des chapitres, les intertitres....les préfaces et les postfaces.. »³⁸

Nos quatre romans présentent quelques critères de ce paratexte :

- Titres :

Un titre ne fait pas un livre, encore moins une oeuvre... Mais on l'en détache difficilement, et plus encore le temps. L'Avare, Hamlet, L'Encyclopédie, L'Enfer, Madame Bovary, Les Fleurs du mal, Maria Chapdelaine, L'Étranger, Les Belles-Soeurs et combien d'autres intitulés ont pris valeur d'icônes ou de symboles. Indissociables des textes qu'ils annoncent, les titres restent parfois le seul souvenir des lectures passées, voire le seul segment de texte lu. Qui ne connaît pas certains titres d'oeuvres qu'il n'a pas lues mais dont il sait ou soupçonne l'importance ? Tout lecteur, pourtant, apprend tôt ou tard à se méfier des titres de livres. Ils sont imparfaits, trompeurs ou manipulateurs. Qui n'aura pas éprouvé quelque surprise ou déception à la lecture d'un ouvrage au titre invitant ? Avec l'expérience, la méfiance est de mise, mais la curiosité fait également le lecteur. Je propose d'aborder la problématique du titre littéraire en fonction du lecteur et de son activité d'interprétation. Je tracerai un bref état de la question pour ensuite signaler quelques cas intéressants et surtout analyser le phénomène dans le roman *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis.

Le titre littéraire :

L'intitulation des textes et ses usages codés sont des phénomènes datés. Ils appartiennent à l'histoire du livre et de l'édition, mais aussi à celle de la lecture et de la littérature. Dans l'Antiquité, un ruban appelé *titulus* servait à identifier le contenu d'un

38Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.paris.p9

manuscrit enroulé (*volumen*). Au II^e siècle de l'ère chrétienne, vraisemblablement, des cahiers écrits sont assemblés sous la forme de *codex* où apparaissent parfois des indications de contenu. En Occident, le titre se présente en clair et son usage se généralise avec l'invention de l'imprimerie. Une page entière du livre imprimé lui est réservée. Après la Révolution française, les reliures en cuir, trop coûteuses, cèdent la place aux couvertures imprimées des livres. Les titres y figurent avec insistance. Comme l'a fait remarquer Rainier Grutman :

*« Depuis le XIX^e siècle, le titre a littéralement envahi l'espace du livre : on le trouve sur la couverture, sur la page de titre et la page de faux titre, en haut de chaque page dans le titre courant. C'est dire qu'il s'est de plus en plus rapproché du texte, évolution qui s'est traduite par des changements formels : jadis long et descriptif, à la syntaxe parfois complexe, le titre prend de nos jours souvent la forme d'une phrase sans verbe, voire d'un syntagme nominal. »*³⁹

L'appareil titulaire se réduit rarement au seul titre imprimé sur la couverture du livre et peut se décliner de multiples façons, selon les auteurs, les époques, les genres de textes, les types d'éditions et les publics visés. Ainsi, la composition des titres varie énormément par le format et la syntaxe. Les longs titres des livres anciens (des XVII^e et XVIII^e siècles en particulier⁴⁰) se font rares au XIX^e siècle et n'ont pas d'équivalents de nos jours, si ce n'est à des fins parodiques. Les titres anciens se trouvent même abrégés dans les éditions modernes. Cette tendance à l'abréviation

³⁹ Max Roy, Le titre des œuvres : accessoire, complément ou supplément/Du titre littéraire et de ses effets de lecture, revue Protée, volume 36, N°3, 2009, p 47-56

⁴⁰ G. Genette rappelle, à ce propos, que « le titre original de ce que nous appelons aujourd'hui *Robinson Crusoé* [D. Defoe], était en 1719 (et en anglais...) *la vie et les Étranges Aventures de Robinson Crusoé, de York, marin, qui vécut vingt-huit ans tout seul dans une île déserte de la côte d'Amérique, près des bouches du grand fleuve Orénoque, après avoir été jeté sur le rivage par un naufrage où tous moururent sauf lui. Avec un récit de la manière dont il fut enfin aussi étrangement délivré par des pirates* » (1987 : 69).

s'observe aussi dans le passé, à l'occasion des rééditions de livres à succès⁴¹. Si les titres courts ont apparemment la faveur des éditeurs sinon du grand public, les abréviations et autres modifications de titres littéraires s'opèrent le plus souvent sans le consentement de l'auteur et parfois au détriment du sens initial. Cela se fait beaucoup pour les adaptations cinématographiques et, le cas échéant, avec l'accord de l'auteur. Le titre du film rejoint un autre public et, avec les rééditions qui suivent, attire un nouveau lectorat. On verra, plus loin, ce qu'il est advenu de *Dom Casmurro*.

Après avoir détecté ces quelques éléments paratextuels dans nos quatre romans, nous allons à présent nous attaquer à un second élément qui représente un facteur très important aux yeux du lecteur, car le premier élément que tout lecteur remarque avant de lire un roman demeure l'incontournable "Titre" qui est, dans la majeure partie des cas, révélateur et annonciateur de la trame ou de la thématique centrale. Tout comme un texte publicitaire ou un slogan, le titre est un élément clé qui fait partie du paratexte et qui a pour rôle de mettre en exergue et en lumière l'ouvrage, de nous aiguiller sur le contenu voire même de le spoiler, et ainsi de susciter l'intérêt et l'engouement du public, et dans cette perspective, il est indéniable qu'il peut réunir plusieurs fonctions telles que : la fonction référentielle (qui est centrée sur le contenu, le référent et qui doit informer), la fonction conative (qui implique en profondeur le lecteur), la fonction poétique (qui doit susciter l'intérêt ou l'admiration)⁴² . Le titre est un élément incontournable du paratexte. Il désigne l'œuvre et la distingue des autres. Il est défini en ces termes par Gérard GENETTE :

*Tel que nous l'entendons aujourd'hui est en fait, au moins à l'égard
des institutions anciennes et classiques, un objet artificiel, un artefact*

⁴¹ Genette cite plusieurs exemples de livres dont un segment du titre a disparu à un moment ou l'autre de leur « carrière » (*ibid.*). Tels sont les cas bien connus du *Père Goriot*, *Histoire parisienne* et de *Madame Bovary*, *Moeurs de province*.

⁴² Poétisation d'un univers chaotique, Assia Benzetta (Université Mentouri-Master 2, Analyse du discours), Mémoire Online, 1^{er} chapitre, poétique de la violence ; De la signification du titre, 2014.

*de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs,
le public, les critiques, les libraires, les bibliographes....etc.*⁴³

Un titre valorise et identifie un ouvrage, l'agence et le glorifie, c'est un « ensemble de signes linguistiques (...) qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé. »⁴⁴. Ce dernier nous renseigne donc sur l'œuvre et participe formellement à l'interaction entre l'auteur et le lecteur. Il joue ainsi un rôle important dans la lecture.

Claude DUCHET quant à lui, annonce que le titre possède une dimension sociale assez importante, puisqu'un titre est avant tout destiné au public. Il précise que :

*« Interroger un roman à partir de son titre est du reste l'atteindre dans l'une
de ses dimensions sociales, puisque le titre résulte de la rencontre de deux
langages, de la conjonction d'un énoncé romanesque et d'un énoncé
publicitaire. »*⁴⁵

Il le définit aussi comme *Un message codé en situation de marché* ; il est donc le plus souvent travaillé par l'auteur mais aussi par l'éditeur pour répondre aux besoins de la réception.

Quant à Vincent JOUVE, ce dernier affirme que :

*Le rôle fondamental du titre dans la relation du lecteur au texte n'est pas à
démontrer. En l'absence d'une connaissance précise de l'auteur, c'est souvent
en fonction du titre qu'on choisira de lire ou non un roman : il est des titres qui*

⁴³ GENETTE, Seuls, Ibid

⁴⁴ HOEK, Leo. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981. Cité par Gérard GENETTE, Seuls, Edition Points, Paris, 2007, (1987), p.80.

⁴⁵ DUCHET, Claude, « *La Fille abandonnée et La Bête humaine. Eléments de titrologie romanesque* », *Littérature*, n° 12, décembre 1973, p.143.

« accrochent » et des titres qui rebutent, des titres qui surprennent et des titres qui choquent, des titres qui enchantent et des titres qui agacent.⁴⁶

Le titre remplit quatre fonctions essentielles qui font de lui un élément paratextuel fort important.

Le titre commande une inférence interprétative qui doit être révisée à l'usage du texte. Ce travail inférentiel n'est vérifiable que de l'aveu du lecteur lui-même. Il est générateur de significations qui sont autant d'effets de lecture. Du reste, les lecteurs en retirent toujours plus qu'un savoir. Le titre, en ce sens, est un déclencheur du processus sémiotique. »⁴⁷ :

« En l'absence d'une connaissance précise de l'auteur, c'est souvent en fonction du titre qu'on choisira de lire ou non un roman : il est des titres qui « accrochent » et des titres qui rebutent, des titres qui surprennent et des titres qui choquent, des titres qui enchantent et des titres qui agacent.. »⁴⁸

Ce dernier oriente, aiguille sur le plan thématique et éclaire la vision du lecteur sur son engouement propre à son intérêt à plonger ou pas dans l'univers de son auteur, et ce en dépit du rapport indépendant et détaché de certains titres par rapport à leurs œuvres, car au fil de l'Histoire, certaines œuvres presque inconnues du grand public sont devenues des vedettes littéraires et des virtuosités romanesques grâce à la médiatisation de leurs intitulés :

« Un titre ne fait pas un livre, encore moins une œuvre... Mais on l'en détache difficilement, et plus encore avec le temps. L'Avare, Hamlet, L'Encyclopédie, L'Enfer, Madame Bovary, Les Fleurs du mal, Maria Chapdelaine, L'Étranger, Les Belles-Sœurs et combien d'autres

⁴⁶ JOUVE, Op.cit., p.11.

⁴⁷Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy (Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.erudit.org/iderudit/019633ar

⁴⁸Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.paris.p11

intitulés ont pris valeur d'icônes ou de symboles. Indissociables des textes qu'ils annoncent »⁴⁹

Selon la formule d'Antoine Furetière : « *un beau titre est le vrai proxénète d'un livre* »⁵⁰.

Selon Genette, le titre peut embrasser quatre fonctions. Ce dernier peut ainsi désigner le roman et permettre son identification. Il peut décrire son contenu et servir, comme le précise Umberto Eco⁵¹ (...) de clef interprétative. Il peut avoir une fonction connotative, c'est-à-dire être interprété suivant des références culturelles ou stylistiques (style propre à un auteur, parodie, référence historique...). La dernière fonction est dite séductive, lorsque le titre pousse à l'achat, ce qui sera perçu plus ou moins positivement suivant la subtilité et la finesse de la formule.

En ce qui concerne les titres de nos quatre romans, nous avons constaté que les titres chez J.M.G Le Clézio sont des titres à signification minérale : terre, désert, rocailles, les pierres, le sable..., ou bien basés sur l'élément de l'air puisque le vent est un élément crucial dans le roman *Désert*, c'est un roman du désert, de la mer et du vent. La narratrice a investi la citation dans son texte afin de décrire la violence et la force de la mer Méditerranée :

*La Méditerranée, elle, est comme toutes les mères. Elle porte ceux qui ont ses faveurs dans la joie et la sérénité et noie, de mille manières, les indésirables (...) De grands vents sans liesse, sans clémence sur toutes faces de ce monde, sur toutes faces de vivants, hommes de paille en l'an de paille sur leur erre.*⁵²

, en plus de cacher des tendances géographiques, ce sont des titres qui imposent une énigme, un mystère, un questionnement car ils ne révèlent aucune idée sur le thème du

⁴⁹Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.enudit.org/iderudit/019633ar

⁵⁰ Grivel, Charles. *Production de l'intérêt romanesque. Paris-La Haye : Mouton, 1973. P173. Cité dans Seuils de Genette. Paris : Seuil, 2002.*

⁵¹ Eco, Umberto. *Le Nom de la rose. Paris : Grasset, 1982.*

⁵²Désert, roman, Edition du Seuil 1988. Paris p.154-155,

texte (l'histoire du roman). Dans « Désert », le texte évoque sans cesse ce thème du désert et la perte d'horizon (géographiquement parlant). L'auteur propose une métaphore autour du désert, et tout au long de la lecture l'esprit du lecteur ne cesse de s'orienter vers l'interprétation même de son titre :

« La vastitude immémoriale du désert. Le sable nu qui s'amasse en dômes et en remparts éphémères, qui promène sous les vents sa tragédie de fossoyeur. Champ clos du silence et de l'aridité où se croisent, se heurtent ou s'avalent tant de mondes : le nomadisme et son champ de parcours qui s'amenuise, le tourisme ascendant et ses rallyes implacables....Tamanrasset, la capitale, la ville captive du Géant rouge, se façonne un nouveau visage »⁵³

Le titre a toujours eu une valeur particulière pour identifier une œuvre et la valoriser, et ce phénomène ne date pas d'aujourd'hui, car « Dans l'Antiquité, un ruban appelé titulus servait à identifier le contenu d'un manuscrit enroulé (volumen)...En Occident, le titre se présente en clair et son usage se généralise avec l'invention de l'imprimerie. »⁵⁴ Gérard Génette déclare à ce sujet que, « ...l'appareil titulaire répond à plusieurs finalités. Le titre a quatre fonctions principales: la désignation ou l'identification du livre, sa description – qui peut être métaphorique – l'expression d'une valeur connotative et une fonction dite «séductive», qu'il juge d'efficacité douteuse (1987: 96-97). ...Le titre qui accompagne un énoncé littéraire devra être analysé non seulement en fonction des relations qu'il entretient avec le contenu même de l'œuvre (auteur), mais aussi face à sa position vis-à-vis du public (lecteur). (1986: 37) »⁵⁵ De plus il rajoute que c'est grâce au paratexte qu'un texte passe du statut de manuscrit vers un produit fini prêt à être consommé par le lecteur⁵⁶:

« Tout déploiement de signaux à l'intention du lecteur, qu'il s'agisse de titres et d'intertitres, de divisions internes du livre et d'illustrations, agit comme un vade-mecum. À la différence d'un discours

53L'invention du désert,Roman,Édition du Seuil 1987.Paris,p44- 45

54Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.erudit.org/iderudit/019633ar

55Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.erudit.org/iderudit/019633ar

56Le titre est -il un désignateur rigide ? Maribel Penalver Vicea (dialnet.unirioja.es/desconga/articulo/1011557/pdf)

d'accompagnement (préface, résumé, etc.), ce mode d'emploi, consultable à tout moment, pourrait favoriser la progression du lecteur dans le texte. »⁵⁷

Beaucoup de théoriciens ont problématisé cette question sur les différentes fonctions du titre par rapport à son œuvre. Les avis divergent et chacun d'eux privatise une fonction sur l'autre :

« Avec Claude Duchet (1973), qui lui attribuait déjà une fonction conative, c'est-à-dire centrée sur le destinataire, on reconnaît au titre une valeur pleinement significative pour le lecteur: il décrit l'œuvre, «attire les regards» sur elle et «séduit» éventuellement. Mais il y a plus. «En lisant le titre, le lecteur sera, en somme, conditionné dans l'optique de l'événement à venir», soutient Bokobza qui demande: «La lecture d'un roman passerait-elle alors d'abord par la compréhension de son titre?» (1986: 20). De l'avis d'Umberto Eco, «un titre est déjà – malheureusement – une clef interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées par *Le Rouge et le Noir* ou par *Guerre et Paix*» (1985: 7). »⁵⁸

À partir de ce constat, nous comprenons que la fonction d'un titre va au-delà d'une simple interprétation ou d'une certaine mise en valeur d'une œuvre, puisqu'il devient un facteur vital car les spécialistes ont compris depuis longtemps que le titre représente une excellente « exégèse des œuvres littéraires. Porte d'entrée dans l'univers sémantique à découvrir, il offre des hypothèses de lecture en donnant un avant-goût du message ou de l'idéologie du livre. »⁵⁹ :

« Dans le domaine de « la littérature et le critique littéraire (p251) le titre serait principalement la charnière de l'œuvre littéraire, suivant par exemple , G.Genette..le titre est au seuil de l'œuvre d'art ...»⁶⁰ (1987 :5)

57Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.erudit.org/iderudit/019633ar

58Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.erudit.org/iderudit/019633ar

59<http://www.100pour100culture.com/lebillet/le-titre-dune-oeuvre-litteraire/>MACAIRE ETTY

60Le titre est -il un désignateur rigide ? Maribel Penalver Vicea (dialnet.unirioja.es/desconga/articulo/1011557/pdf)

De nos jours, le titre devient un élément déclencheur vers la découverte d'un texte. Il incite directement le lecteur à découvrir son contenu⁶¹.

Pour C.Ducher « le titre serait la charnière de l'œuvre littéraire et du discours social « interroger un roman à partir de son titre est du reste l'atteindre dans l'une de ses dimensions sociales, puisque le titre résulte de la rencontre de deux langages, de la conjonction d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire »⁶²(1977 : 143). De ce fait, nous pouvons déclarer que le titre pourrait avoir comme mission, celle de nous orienter vers une certaine compréhension ou une lisibilité du texte⁶³ :

« selon L.Hoek, le titre, en tant qu'incipit est cette partie de la marque inaugurale du texte qu'en assure la désignation et qui peut s'étendre sur la page du titre, la couverture, et le dos du volume intitulé »⁶⁴(1981 :6)

Les écrivains d'aujourd'hui donnent plus d'intérêt à l'image commerciale de leurs œuvres car « il y a de profondes mutations dont il faut tenir compte. Les œuvres écrites foisonnent et le rythme de leur production donne au lecteur un large éventail de choix. »⁶⁵ Et vu les changements opérés sur le statut du livre, le titre, va devoir s'adapter aux nouvelles réglementations de sa commercialisation :

« Comme l'a fait remarquer Rainier Grutman: le titre prend de nos jours souvent la forme d'une phrase sans verbe, voire d'un syntagme nominal. (2002: 599) »⁶⁶

La majorité des titres lecléziens sont nominaux : Le Procès-verbal, Etoile errante, Désert, Onitsha... En plus d'être énigmatiques et incitatifs à la lecture :

61Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.erudit.org/iderudit/019633ar

62Le titre est -il un désignateur rigide ? Maribel Penalver Vicea (dialnet.unirioja.es/desconga/articulo/1011557/pdf

63Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.erudit.org/iderudit/019633ar

64Le titre est -il un désignateur rigide ? Maribel Penalver Vicea (dialnet.unirioja.es/desconga/articulo/1011557/pdf

65<http://www.100pour100culture.com/lebillet/le-titre-dune-oeuvre-litteraire>/MACAIRE ETTY/ consulté :septembre 2017

66Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.erudit.org/iderudit/019633ar

« Le titre sert d'abord à désigner un livre, à le nommer (comme le nom propre désigne un individu). Si l'on accepte les cas d'homonymie, relativement marginaux, le titre se présente comme le nom du livre, sa carte d'identité. Il est rarement nécessaire de préciser l'auteur lorsqu'on demande *La Chartreuse de Parme* ou *Eugénie Grandet* à un libraire. Le titre est un critère suffisant d'identification. »⁶⁷

Outre la fonction d'identification du titre sur son livre, ce dernier joue un autre rôle, celui de la description. Il donne des informations supplémentaires sur « le contenu et/ou sur la forme »⁶⁸ :

« Selon la terminologie proposée par Gérard Genette on a affaire ... à un titre *thématique* (évoquant le contenu) et ... un titre *thématique* (décrivant la forme). Rappelons que pour les linguistes le thème désigne ce dont on parle et le rhème ce qu'on en dit. Le titre thématique peut ainsi renvoyer, par extension, à ce qu'on fait d'une histoire et, plus précisément, à ce qu'on en écrit. Le livre du rire et de l'oubli de Milan Kundera est à la fois thématique (le texte traite du rire et de l'oubli) et thématique (« Le Livre » est ce que Kundera a fait de ses réflexions sur le rire et l'oubli) »⁶⁹

Et pour appuyer cette fonction d'identification du titre sur une œuvre, nous pouvons citer Léo.H.Hoek, qui avait élaboré à travers ses analyses sémiotiques une répartition qui mettait en valeur « un classement de formes et de procédés, dont la composition morphosyntaxique du titre principal et du titre secondaire. Pour sa part, Genette distingue les unités selon leur caractère thématique ou rhématique. Le thème, on le devine, indique un trait sémantique tandis que le rhème – terme emprunté à Peirce – signale une caractéristique générique »⁷⁰

Les titres thématiques indiquent une certaine interprétation du contenu⁷¹ du livre comme c'est le cas de nos trois romans. Tout « comme "Crime et Châtiment" (Dostoïevski), J'irai cracher sur vos tombes » (Boris Vian) et " L'Homme rapaillé "

67Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.paris.p11

68Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.parisp12

69Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.parisp12

70Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.enedit.org/iderudit/019633ar

71Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.enedit.org/iderudit/019633ar

(Gaston Miron) »⁷² Nos trois corpus indiquent trois thèmes qui symbolisent un avant-goût du sujet traité. Nous pouvons classer nos trois romans dans les catégories suivantes⁷³ :

« Le Procès-verbal » appartient à la catégorie des *titres littéraires*⁷⁴ : Le titre nous dévoile la trame centrale du roman, il nous présente le traitement d'un sujet qui, à travers cet intitulé, l'auteur nous donne une première interprétation du contenu de son roman, en effet, le roman fit irruption dans le champ littéraire d'une manière fort singulière, n'en était pas moins lié au lyrisme sous-jacent et à la qualité particulière du langage convoqué afin de servir le projet de l'œuvre romanesque. Le titre de « procès-verbal », si ce dernier peut dénoter et faire signe à une sorte de « compte-rendu » de « rapport », de « plaidoyer et verdict » sur une expérience de vie, une automarginalisation, à savoir une existence isolée, marginale, ne saurait se limiter à une simple collation d'événements, fussent-ils hors du commun. Dans le titre, ce qu'il est nécessaire d'entendre, c'est bien plutôt la dimension d'une volonté assignée à faire « le procès du verbe, le réquisitoire du mot » en l'extrayant de sa gangue signifiante habituelle. Ce roman, comme un certain nombre d'entreprises ultérieures de J.M.G Le Clézio, est une construction langagière intellectuelle. C'est du dedans du langage, de sa structure même, qu'il faut envisager l'univers qui est proposé au lecteur. Le thème situé au cœur et à l'épicentre du « Procès » est celui de la faille identitaire et de la folie. Or la folie n'est jamais accessible de l'extérieur qu'à titre d'observation expérimentale, c'est-à-dire, comme objet. La comprendre, l'analyser, la disséquer, c'est en une certaine manière, se l'approprier, se glisser dans la peau du dément, vivre ses gestes, ses manies, sa solitude, se glisser dans sa conscience forclosée. Devenir sujet.

72Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.ens-lyon.fr/019633ar

73Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.parisp12

74Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.parisp12

Le langage sera le véhicule qui assurera cette nécessaire conversion, nous sommes, nous lecteurs, d'emblée happés par la trame, immergés dans cette faille identitaire et dans ce phénomène de dépersonnalisation, complètement plongés dans la constellation d'incompatibilité entre le moi intérieur et le moi extérieur du protagoniste et le moi social, mais aussi dans la constellation schizophrénique, propulsés au firmament, entourés d'étoiles scintillantes, d'étincelles et de feux ardents, de vocabulaire insolite, de phrases étrangement formulées comme des comètes, de brusques fulgurations, de suites de groupes nominaux et de morphèmes incohérents, de chutes, de soudaines résurgences, nous serons cantonnés et subjugués par un vocabulaire zoomorphe et à une doctrine nihiliste, le tout agrémenté de déplacements annelés, des trépidations de cloporte, tellement semblables aux convulsions de « Chants de Maldoror », à ses processus de dilution où le délire et l'aliénation girent infiniment autour de leur propre frénésie. Et c'est son jeune personnage, Adam Pollo qui va nous dévoiler l'essence même de ce thème :

« Adam Pollo, marginal aux contours flous, après n'avoir erré qu'à l'intérieur de lui-même, gagne un jour la ville, mué en une manière de prophète venu annoncer aux hommes la survenue prochaine d'un nouveau monde. Il est arrêté et conduit à l'asile. Logé dans une pièce étroite munie de barreaux, il poursuit sa folie d'huitre perlière ocluse entre les quatre murs de calcaire à la vue étroite. Rien, il n'attend rien que de demeurer là où il est, dans une sorte d'hébétude matérielle... » (Le P-v, page 43.)

« Mais avec de la chance, c'est pour longtemps, à présent, qu'il est fixé à ce lit, à ses murs, à ce parc, à cette harmonie de métal clair et de peinture fraîche.....(...) C'était clos, il était seul, unique en son genre, bien au centre. Adam écoutait lentement, sans bouger les yeux d'un centimètre ; il n'avait besoin de rien. Tous les bruits (le gargouillis d'eau dans les conduites, les coups sourds, les craquements des cossidés, les cris d'ailleurs entrant dans la chambre, coupés un à un, le murmure d'une chute de poussières voisine, quelque part sous un meuble, les légères vibrations des phagocytes, le réveil grelottant d'une paire de phalènes, à cause d'un coup plus fort porté de l'autre côté de la cloison) semblaient venir de lui-même. Au-delà des murs, il y avait d'autres pièces, toutes rectangulaires, tracées architecturalement. Le même dessin était répété dans toutes les sections de l'immeuble, pièce, couloir, pièce, pièce, pièce, pièce, pièce, pièce, pièce, pièce, W.C., pièce, couloir, etc. Adam était content de se désolidariser comme cela, avec 4 murs, 1 verrou, et 1 lit. Dans

le froid et l'illumination. C'était aisé, sinon durable. On finissait tôt ou tard par s'en douter et par l'appeler. (...) Dans la chambre, à ce moment-là, avec la lumière du jour qui pénétrait par la fenêtre, qui bondissait d'avant en arrière, dans tous les sens et le ceignait comme une nappe d'étincelles, avec le bruit frais et monotone des eaux, Adam se crispait davantage ; il regardait et écoutait intensément, il se sentait grandir, devenir géant ; il percevait les murs se prolongeant en droites, à l'infini, les carrés s'ajoutant les uns par-dessus les autres, toujours plus grands, toujours un petit peu plus grands ; et peu à peu la terre entière était recouverte de ce gribouillis, les lignes et les plans se croisaient en claquant comme des coups de feu, marqués à leurs intersections par de grosses étincelles qui retombaient en boules, et lui, Adam Pollo, Adam P..., Adam, point séparé du clan des Pollo, était au centre, absolument au cœur, avec le dessin tout tracé, tout prêt pour qu'il puisse prendre la route, et marcher, aller d'angle en angle, de segment en vecteur, et dénommer les droites en gravant de l'index leurs lettres dans le sol : xx' , yy' , zz' , aa' , etc.»⁷⁵

« *Étoile errante* » présente le même cas de figure que « Le Procès-verbal » mais son champ d'étude reste très délicat et sensible à analyser vu la profondeur et le ton dramatique de l'écriture de ce roman : « Le titre au singulier muni d'un article défini appelle une précision supplémentaire, tout au moins, l'attachement d'un référent quelconque, car la lecture du texte laisse le sens en suspens. Pourtant, au début du texte, il y a bien question d'une dépossession ... »⁷⁶ :

« ... »⁷⁷

-Étoile errante : un titre, un thème :

La particularité des titres des romans de Le Clézio est le fait qu'ils soient, à eux seuls, un thème, une histoire. *Étoile errante* notamment, c'est aussi un titre-personnage car il met déjà dès le départ les personnages en scène. Il nous éclaire sur l'intérêt donné au personnage principal, et nous immerge au cœur du récit. Il s'agit d'une mise en scène sur le mode métaphorique.

Sur le plan grammatical *Étoile errante* est un syntagme nominal à valeur

⁷⁵Le Procès-verbal, Roman, Edition du Seuil 1963.Paris.p23

⁷⁶Ecrire l'urgence (assia Djébar et Taher Djaout), Dominique.D.Fisher.Ed L'hatmattan.2007p217

⁷⁷L'Exproprié (la version définitive), Roman, Edition François Majault 1991.Paris.p121- 122

descriptive dont le nom-noyau « *Étoile* » est dépourvu de déterminant, s'ajoute à cela l'usage de la majuscule ce qui rapproche « *Étoile* » de la structure du nom propre et dévoile ainsi le secret du code onomastique sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

D'autre part, le titre *Étoile errante* est une formule symbolique et poétique, c'est une citation de la chanson péruvienne citée en espagnol et qui sert d'épigraphe au roman : *Estrella errante, Amor pasajero, Sigue tu camino, Por mares y tierras, Quebra tus cadenas*, dont la version française est : *Étoile errante, amour passager, suis ton chemin par les mers et les terres, brise tes chaînes*.

Compris littéralement, le syntagme *Étoile errante* est contradictoire car une étoile fixe, prise dans une constellation, ne peut être errante.

Mais conformément aux définitions proposées dans les dictionnaires, l'expression « étoile errante » désignait autrefois les planètes. L'errance des femmes-étoiles évoquerait plutôt les chevaliers errants du moyen âge ou la légende du Juif errant condamné à marcher sans arrêt ni repos jusqu'à la fin du monde pour avoir outragé le Christ.

Bruno Thibault avance que : « *walter Putnam a bien vu que le titre de ce roman Étoile errante, convoque et combine deux images : l'image de l'étoile filante et le mythe du Juif errant.* »⁷⁸

Il se pourrait que les étoiles, en haut des firmaments, soient frappées par la malediction du Juif errant, et qu'elles n'auraient plus de répit, c'est à dire les héroïnes, Esther notamment, et qui disait : « *je hais les voyages* » EE, p.147

« *J ai compris que je n'aurai plus jamais de repos* » EE, p.148

⁷⁸ - THIBAUT Bruno, *J.M.G Le Clézio et la métaphore exotique*, op.cit., p.163.

Donc l'adjectif « errante » rappelle fortement la diaspora et le mythe du Juif déchu errant mettant en évidence et en exergue la valeur métaphorique que revêt le titre.

La connotation judaïque de l'adjectif « errante » s'ajoute à celle du mot « étoile » représentée par une figure géométrique de cinq ou six branches, la dernière est appelée hexagramme, hexagone étoilé, bouclier de David ou sceau de Salomon. L'étoile de David est un symbole reconnu du judaïsme et de l'identité juive. L'étoile de David est mentionnée une seule fois dans le roman lors de la proclamation de l'état d'Israël:

« Au-dessus du musée, le drapeau est monté sur la hampe, avec l'étoile bleue qui flottait dans le ciel. » EE, p.213

Bruno Thibault estime que : *« cette étoile symbolise dans le roman l'aventure ancestrale, mais aussi les tribulations contemporaines de la communauté juive entre intégration et persécution, entre diaspora et sionisme. »*⁷⁹

Le roman ne fait pas mention d'une autre utilisation du symbole de l'étoile, une sorte d'utilisation détournée, c'est l'étoile jaune imposée aux Juifs par les Allemands pendant la guerre, mais le port de l'étoile jaune n'était pas obligatoire tant que dura l'occupation par les Italiens.

Ce n'est pas seulement Esther qui est désignée par la métaphore « étoile » mais aussi le personnage de Nejma la Palestinienne et là, il s'agit bien entendu de l'autre étoile celle à cinq branches, elle aussi n'est mentionnée qu'une seule fois dans le texte :

« celle que je connaissais bien, avec sa voile rouge et sur l'étrave, l'étoile verte de mon nom, que mon père emmenait avec lui. » EE, p.274

Elle apparaît dans les souvenirs de Nejma quand elle revoit en imagination, le retour au crépuscule, des barques de pêche, surtout celle de son père.

Ainsi, le titre anticipe sur le texte qu'il intitule en renfermant dans sa structure sémantique le nom des deux personnages principaux du roman, lesquels nous tenterons d'étudier dans un autre volet.

⁷⁹ - Ibid, p.136.

Pourquoi le titre est-il au singulier alors que le récit met en scène « deux étoiles »?
Et comment le sens de l'errance des personnages se structure?

Il s'agit de deux jeunes filles, que tout oppose, en apparence, car issues de deux peuples différents, opposés, rivaux voire ennemis. Les deux étoiles errantes: La relation entre Esther et Nejma. Esther (Hélène Grève) - personnage principal du livre. La plupart des pages dans le livre parlent d'elle ou mieux dit: Elle parle de soi-même. Seulement un chapitre écrit à la troisième personne du singulier parle d'une autre fille - Nejma. En principe cette troisième partie est la partie centrale du livre entier. Dans le reste du roman, les lecteurs peuvent voir les analogies entre les deux destinées des deux filles - des deux étoiles errantes. Cela commence déjà avec les noms: Esther et Nejma ont la même signification dans les deux langues différentes: Étoile. Sur nombreux points de vue, les deux filles se ressemblent. Elles n'ont échangé qu'un regard et leurs noms, mais après leur rencontre fatidique, elles pensent souvent l'une à l'autre, se retrouvent liées par cette destine de la fuite, de l'errance et de la quête de soi. Esther dit que Nejma est sa sœur perdue. Les deux doivent faire les mêmes pires expériences avec la guerre, ses horreurs et ses stigmates.

Le singulier peut être expliqué vraisemblablement par la similitude des destins des deux héroïnes, des destins sous le signe de l'exil, des épreuves douloureuses, du nomadisme et de l'errance. Aussi est-il possible de lire le titre d'une autre manière: l'une des deux protagonistes, Esther n'est pas à proprement parler une errante puisque sa quête s'achève par la reconstitution de son identité juive, par contre Nejma, vu son rayonnement passager et incertain, serait la vraie errante ou bien l'étoile errante dans le sens moderne, c'est à dire assimilable à une étoile filante, insaisissable, et porteuse de renouveau et d'espoir.

On pourrait bien adopter cette interprétation si on se référait à l'histoire d'Esther qui occupe la majeure partie du roman par rapport à celle de Nejma qui apparaît au milieu du livre de façon brève, passagère pour être donc elle, l'étoile errante ou filante.

Le titre est donc étroitement lié aux personnages, c'est le premier qui les présente.

Le titre dans le roman *Désert*:

Enfin « Désert » sort des sentiers battus des titres littéraires pour se configurer dans la catégorie des « *titres métaphoriques* »⁸⁰. Ce titre décrit sur une touche symbolique et métaphorique. La redécouverte d'un personnage sorti tout droit de l'ère médiévale. Ce dernier va complètement bouleverser le présent du narrateur-personnage, le titre n'est qu'un prétexte pour aller à la découverte de ce roman si bouleversant et diabolique à la fois :

*« Certains écrivains ou artistes sont d'ailleurs amenés à s'expliquer sur leurs titres, et U. Eco l'a fait à propos de "Le Nom de la Rose", titre volontairement énigmatique et en cela iconique de son roman. Certains créateurs, il faut le remarquer, refusant de jouer le jeu habituel du titre, voulant tromper l'attente du lecteur ou du spectateur dans ce domaine, inventent un titre qui n'a rien à voir avec l'œuvre à première vue. U. Eco faisait d'ailleurs remarquer que le titre doit garder un peu de mystère, ne pas fournir trop d'indices au lecteur. »*⁸¹

Cette citation nous fait rappeler le cas de son troisième roman « Désert » qui joue sur cette optique. Le roman est un cas isolé des deux autres romans. Il joue sur l'élément du mystère et de l'énigmatique. « Désert » : est un titre allusif, et derrière ce titre, l'auteur réinvente (résurrection) non pas le désert mais le personnage qui fait l'essence même de son roman :

« Le titre «Désert» reste très complexe, polyvalent et révélateur mais surtout interrogateur qui ouvre le champ sur un tas de questions⁸² :

s'agit-il de l'histoire de nomades en plein désert aride comme fiction, c'est-à-dire livrés à la perdition, à l'errance et à l'amnésie des origines ? S'agit-il de l'histoire d'un peuple ou

80 Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.parisp12

81 <http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s081.htm/> consulté septembre 2017

82 Ecrire l'urgence (Assia Djebar et Taher Djaout), Dominique D.Fisher, ed L'Harmattan 2007 p.186

d'une tribu ancestrale de nomades non encore écrite ? S'agit-il de la chronique des Almoravides que le narrateur tente d'écrire ou du roman, Désert ? »⁸³

« *Désert* » réunit deux récits, deux histoires nées du désert : l'histoire réelle, poignante et tragique des hommes bleus vaincus, retrace les aventures et péripéties de Nour et de Lalla, séparées de plusieurs décennies, et incite à la réflexion sur le rapport de l'homme avec le monde qui l'entoure. L'histoire dresse ensuite le portrait des principaux personnages, dont Nour, un adolescent nomade, et Lalla, jeune fille rebelle et insoumise, orpheline et descendante de Nour. Les clés de lecture et de narratologie abordent les sujets de société traités dans le roman-la place et le rôle de la femme, l'immigration et la pauvreté, mais aussi les différentes oppositions qu'il existe entre l'Occident et le monde arabe. Le style et l'écriture de l'œuvre, qui se caractérise par des éléments tant historiques que romanesques.

Le rôle du titre ne s'arrête pas là, puisqu'il y a une dernière fonction qui vient compléter les deux premières : *la fonction séductive*⁸⁴ qui représente l'un des rôles les plus importants dans le dévoilement d'un titre. Vincent Jouve, déclare que « l'un des rôles majeurs du titre est de mettre en valeur l'ouvrage, de séduire un public. Il peut le faire aussi bien par sa forme que par son contenu. Le jeu sur les sonorités ...Le recours à des images évocatrices ou insolites...l'excès dans la longueur ...ou la concision peuvent être des facteurs de séduction »⁸⁵. Bien entendu, certains thèmes ont pour objectif de cibler un lectorat plus large et plus universel, c'est d'ailleurs le cas de notre auteur J.M.G Le Clézio qui a édité la majorité de ses œuvres chez les éditions Seuil, il a ainsi opté pour des titres accrocheurs qui ont joué sur le fait de séduire deux publics bien visés (le public maghrébin et occidental).

Dans son essai « Production de l'intérêt romanesque », C.Grivel démontre la force et le pouvoir d'un titre « dans la mesure où l'autorité du texte se lit et se subit dès sa

83 : Ecrire l'urgence (assia Djebbar et Taher Djaout), Dominique.D.Fisher.Ed L'hatmattan.2007 p.186

84Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.parisp14

85Poétique du roman, Vincent Jouve. Ed : Armand Colin 2015.parisp14

marque inaugurale »⁸⁶ (1973 : 166). Du coup le titre se transforme en un facteur phare qui va attiser l'attention du récepteur sur le texte en question. Il devient un lien d'intermédiaire qui reliera l'entité « l'auteur » à son lecteur⁸⁷ (1981 :248).

Le titre est le reflet des principales valeurs de l'écrivain, car à travers chaque titre se traduit sa philosophie :

« Le titre est donc un parti-pris de l'auteur intéressant à analyser, et qui rend compte de ses principales intentions, car il focalise l'attention sur ce qui paraît être pour le créateur l'objet essentiel du roman. »⁸⁸

Selon J.Ricardou, le titre est un facteur primordial dans la couverture d'un livre pour servir la cause d'un texte, car il compare la première couverture d'un roman à un « écran, très surveillé où se déploie le titre », il rajoute que « cette première page de carton jouait le rôle d'une porte d'entrée (...) une fois franchie l'unique lien entre le texte, le lecteur est convié à suivre le corridor jusqu'à l'unique sortie, tout au bout »⁸⁹(1972 :21) . Mais le titre ne se limite pas à cette fonction puisqu'il doit jouer le rôle d'un séducteur auprès du lecteur. Il « doit être capable, par sa beauté, par sa charge émotionnelle donner envie au lecteur de tenter l'aventure de la lecture. Il établit un lien très fort entre le lecteur et le texte. Dans la plupart des cas, c'est le titre qui oblige une personne à lire ou non le roman par exemple. ». ⁹⁰ C'est ce que nous avons ressenti comme impression en découvrant pour la première fois les romans de J.M.G Le Clézio :

« Nous dirons que le titre est un début de la sémosis d'interprétation du texte. Il sollicite dès sa lecture les interprétants qui vont être par la suite exploités. C'est donc un signe-action qui déclenche l'interprétation et l'objet du titre devient le signe de l'objet du roman avec lequel il est en relation. »⁹¹

86Le titre est -il un désignateur rigide ? Maribel Penalver Vicea (dialnet.unirioja/es/desconga/articulo/1011557/pdf

87Le titre est -il un désignateur rigide ? Maribel Penalver Vicea (dialnet.unirioja/es/desconga/articulo/1011557/pdf

88<http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s081.htm/consulté> septembre2017

89Le titre est -il un désignateur rigide ? Maribel Penalver Vicea (dialnet.unirioja/es/desconga/articulo/1011557/pdf

90<http://www.100pour100culture.com/lebillet/le-titre-dune-oeuvre-litteraire/MACAIRE-ETTY> consulté septembre 2017

91<http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s081.htm/> consulté septembre 2017

Dans « Éléments de titrologie romanesque », Claude Duchet définit le titre comme un « produit commercialisé » sur le marché public, de plus, il rajoute que cet élément est le résultat d'un discours romanesque et publicitaire où se fusionnent la « littéarité et la sociabilité »⁹² :

« i l parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman ». »⁹³

Dans nos quatre corpus, les titres possèdent une relation toute particulière avec nos trois romans, car au début cet élément nous donne un aspect (mais qui reste flou et énigmatique) de la compréhension de nos futures lectures. Une fois la lecture achevée, d'autres éléments vont ressurgir pour relier une certaine logique (ou pas) entre les titres ainsi que le contenu de chaque roman. Nous avons découvert que cette étape du retour vers la compréhension du titre après avoir digéré le contexte du roman ne pouvait être que révélatrice:

« Si l'analyse du titre préalable à celle du roman offre l'intérêt de l'enquête, la rétrolecture du titre après avoir pris connaissance du texte est aussi intéressante évidemment et complémentaire. »⁹⁴

Dès lors, nous avons essayé de décrypter cette relation fusionnelle entre chaque titre à son texte⁹⁵ et nous sommes arrivés à déceler une certaine symbolique dans le choix de l'auteur pour ses titres. Pour certains théoriciens, « Le titre d'une œuvre littéraire est l'un des éléments les plus importants du paratexte. Son choix doit être fait avec le plus grand soin et cela pour plusieurs raisons. »⁹⁶ En somme, le titre d'une œuvre représente un axe central qui poussera tout lecteur à plonger dans l'univers d'un livre et ce, sans l'avoir parcouru ou lu⁹⁷ :

92<http://www.100pour100culture.com/lebillet/le-titre-dune-oeuvre-litteraire>/MACAIRE ETTY consulté septembre 2017

93<http://www.100pour100culture.com/lebillet/le-titre-dune-oeuvre-litteraire>/MACAIRE ETTY consulté septembre 2017

94<http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s081.htm> consulté septembre 2017

95<http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s081.htm> consulté septembre 2017

96<http://www.100pour100culture.com/lebillet/le-titre-dune-oeuvre-litteraire>/MACAIRE ETTY consulté septembre 2017

97<http://www.100pour100culture.com/lebillet/le-titre-dune-oeuvre-litteraire>/MACAIRE ETTY consulté septembre 2017

« Le roman s'ouvre sur un tableau d'ensemble portant un jugement de valeur sans équivoque : « Les événements » se multiplient, sillonnent le pays ‘des gamins qui ne connaissent rien de la vie ‘ mais allaient farfouiller dans les registres de la mort pour lui disputer les squelettes dont les vivants avaient besoin pour atténuer l'éclat trop insolent des richesses que le nouveau monde dispensait »⁹⁸

Quand un titre représente un « référent »⁹⁹ cela va nous renvoyer vers une « certaine interaction sociale et le titre devient acte de parole (...) »¹⁰⁰

Les titres-espaces :

Nous pouvons dire, d'ores et déjà, que tous les titres constituant notre corpus sont thématiques même si quelques uns n'entretiennent qu'un rapport synecdochique avec le "contenu" de l'œuvre. Ils sont thématiques car ils font référence au "contenu" de l'œuvre qu'ils désignent. Ainsi en est-il d'*Onitsha* et *Désert* qui constituent des titres renvoyant à deux espaces réellement existants. En effet, Onitsha est le nom d'une ville du Nigeria qui a connu la guerre du Biafra dans les années 1966. Il s'agit d'une guerre entre ethnies pour détenir le pouvoir. C'est précisément cette guerre qui a été à l'origine de ce roman comme le déclare Le Clézio : "La guerre du Biafra fut le facteur déclenchant (de l'écriture d'*Onitsha*)... J'ai eu le sentiment que ce pays s'appêtait à disparaître. Cela m'a fait un choc". Il s'agit donc d'un espace bien défini géographiquement, tandis que *Désert* renvoie à un type de paysage spatial caractérisé par sa nudité, son dépouillement et sa sécheresse. Cette nudité du signifié mime celle du signifiant : le titre est dépourvu de son article. Il ne s'agit pas d'un lieu défini et géographiquement situable puisqu'il peut exister dans différents continents.

98 : Idem

99 <http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s081.htm> consulté septembre 2017

100 <http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s081.htm> consulté septembre 2017

Ces deux titres, que nous qualifions, après Genette, de synecdochiques puisqu'ils ne constituent pas à proprement parler un thème du roman mais plutôt une catégorie du récit, visent à cautionner, d'emblée, le vraisemblable d'une histoire narrée. Ce sont donc des titres qui produisent un effet de réel. Il n'y a pas coupure absolue entre le monde réel et le monde fictif, mais plutôt passage de l'un à l'autre. Passage assuré par l'ancrage référentiel des titres dans une réalité préexistante.

Cependant, il n'y a pas que référence au monde il s'agit aussi d'une autoréférence puisque les deux titres désignent l'espace diégétique des récits qu'ils intitulent. En effet, ils réapparaissent dès l'incipit soit implicitement, dans *Onitsha*, soit explicitement, dans *Désert*. Ainsi peut-on lire :

"Le Surabaya, un navire de trois cents tonnes, déjà vieux, de la Holland Africa Line, venait de quitter les eaux sales de l'estuaire de la Gironde et faisait route vers la côte ouest de l'Afrique".

On apprend dès l'entrée en matière qu'un navire se dirige vers l'Afrique ; et *Onitsha* se trouve justement vers la côte ouest de l'Afrique. Ainsi, à travers une synecdoque du tout pour la partie, le titre resurgit dans l'incipit : le mot "Afrique" étant employé à la place du mot "Onitsha". Cette

désignation implicite du titre dans l'incipit montre le type de lecteur supposé par le texte : au risque d'une anticipation non vérifiée, nous dirons qu'il s'agit d'un lecteur de connivence qui va au-delà de l'explicite.

Le titre *Désert* est au contraire reproduit explicitement dès l'incipit. Ainsi peut-on lire : *"Ils marchaient sans bruit dans le sable, lentement, sans regarder où ils allaient. Le vent soufflait continûment, le vent du désert, chaud le jour, froid la nuit"*. L'incipit de *Désert* constitue un espace textuel permettant l'expansion du titre à travers une isotopie lexicale disséminée dans l'ouverture du récit (dune, sable, voile bleu, dromadaires, chameaux, désert).

Il y a, dans le roman, une alternance entre l'histoire des hommes bleus, qui se passe dans le désert, et celle de Lalla dont le début et la fin se déroulent également dans le désert, tandis qu'une autre partie intitulée "la vie chez les esclaves" raconte l'histoire de Lalla à Marseille. Cependant, il faut préciser que le désert constitue le support spatial d'une grande partie du roman. Il ouvre le récit et le clôt. Le texte se termine, en effet, ainsi : *"Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans parole"*. En tant qu'élément essentiel dans l'univers de la fiction, ce titre oriente la lecture du roman. "Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture"

Le Procès-verbal nous situe aussi dans un espace : la ville, la plage, et la maison abandonnée. Contrairement aux dédales de la ville (*Onitsha*) et à la vastitude du désert (*Désert*), nous avons ici un titre-syntagme qui présente un espace dont la structure est très limitée. Les deux mots, tribu et village, font partie du même champ lexico-sémantique. C'est en partant de ce rapprochement sémantique que le titre sera analysé. En effet, une tribu est par définition ancrée dans une tradition orale et ses membres sont organisés selon un mode de vie traditionnel et holiste. Ces préliminaires permettent d'établir un rapport entre le titre et le début du roman car le narrateur utilise un présent gnomique pour actualiser son récit qu'il ouvre à la manière d'un conteur public qu'on voit dans la *halqa** :

"Je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toute créature, l'Ordonnateur de tout événement et le maître de tous les destins".

Cette pratique discursive, d'une part, et l'existence du village comme support spatial dès l'ouverture du texte, d'autre part, montrent que le titre et l'incipit du roman entretiennent un rapport direct. Ainsi peut-on lire dans la première page :

"Ainsi s'engloutira notre passé, et le souvenir des pères de nos pères. Plus personne ne saura ce qu'aura été, depuis plus d'un siècle et demi, l'existence des habitants de ce village".

On sait d'ores et déjà, que l'histoire narrée a pour support spatial "le village", lexème qui partage des sèmes communs avec le mot tribu. Cela dit, il faut souligner que ce mot est précédé du substantif "honneur" ; mais au fil de la lecture nous découvrons qu'il s'agit de la honte et non de l'honneur de la tribu car, par un effet de modernisation, certains membres du village sont devenus "civilisés" et "*préféraient user du jargon des roumis, même en s'adressant à leur femme et à leurs enfants (...) Les civilisés étaient des hommes sans honneur*". Le titre fonctionne ainsi par antiphrase et, par conséquent, fait antithèse à l'œuvre.

Les titres *Désert* et *Onitsha* trouvent leurs échos dans les incipit des textes qu'ils intitulent. Ils orientent leur lecture en se constituant comme dénominations condensées ayant leurs expansions dès le début des deux romans. Contrairement à d'autres textes qu'on retrouve partiellement dans le début du roman comme nous l'avons montré plus haut, ne répond pas à l'attente et à l'engouement du lecteur puisqu'il fait antithèse au texte qu'il intitule.

Caractéristiques de l'écriture leclézienne

L'écriture du Nomadisme et de l'errance :

Quand on évoque l'écriture leclézienne, il nous est difficile de donner une définition claire et concise, vu la complexité de son caractère et de sa composition, car combinant et brassant son amour et sa passion pour les voyages et quêtes initiatiques à son écriture poético-romanesque, nous sommes tentés de dire que cette écriture se présente plutôt sous une forme polyvalente.

S'insérant dans une culture de l'ailleurs, du voyage et de l'échange avec divers horizons, Jean Marie Gustave Le Clézio est adepte de l'acculturation spontanée et d'une certaine ouverture vers les autres cultures, qui lui permettaient la création d'une vision plus axée sur le monde. Tout cela avait une relation fusionnelle avec l'univers de la création littéraire, qui devait impérativement se manifester par ce mélange des genres, des discours et des échanges, car étant un élément incontournable dans sa philosophie de penseur, qui mieux que ce mariage de la création, de l'échange et de la liberté pour aboutir à de nouvelles formes dans le domaine de l'écriture. Ce constat nous mènera à nous intéresser à ce que nous pourrions nommer « l'écriture éclatée ». Dans les années soixante, ce jeune et intrépide écrivain, à la plume assassine, assignait une tâche particulière et affirmée au romancier moderne, en mentionnant dans un

article faisant l'éloge de *De sang froid* de l'américain Truman Capote : « Le romancier du vingtième siècle ne saurait plus être un « honnête homme », satisfait de sa culture, de son expérience, de son langage. »¹⁰¹

Dans la plupart de ses entretiens et de ses interviews avec des poètes, des chercheurs théoriciens et des écrivains de diverses cultures et nationalités, Le Clézio a toujours évoqué et abordé l'inclassabilité de la création littéraire , et la possibilité d'un renouvellement dans la créativité artistique:

« Souvent considéré comme le plus grand écrivain-voyageur de sa génération, J.-M.G. Le Clézio est l'auteur d'une œuvre originale qui porte l'empreinte d'influences multiples: celle du Nouveau Roman tout d'abord, puis celle roman du post-moderne, du roman post-colonial et du mouvement costumbriste d'Amérique latine. Par-delà ces liens de parenté, la présente étude a pour objet de mettre en exergue ce que cette œuvre polymorphe doit à l'approche anthropologique. Au début des années soixante-dix, l'auteur entame une expérience fondamentale en allant partager pendant de longs mois l'existence des Emberas, peuple amérindien retiré dans le Darien panaméen. Les options esthétiques de l'écrivain resteront imprégnées de ce choc culturel, qu'il s'agisse des motifs liés au dialogue interculturel et à la construction identitaire de l'individu, mais aussi de l'inscription générique et des modalités énonciatives de la fiction. »¹⁰²

¹⁰¹ Chrystelle Sohy, *Dans Itinéraires intellectuels entre la France et les rives du sud de la Méditerranée, J.M.G.Le Clézio et le Maroc : Désert, Gens des nuages*, 2010, p.47

¹⁰² **Claude Cavallero, J.-M.G. Le Clézio ou L'Écriture transitive, Nouvelle Etudes Francophones, Vol, 20, No.2, 2005**

En écriture, J.M.G Le Clézio détestait tout ce qui était figé, et ce qui refusait l'innovation, le mouvement, et la différence, d'où l'aspect polymorphe de son abondante production littéraire ; l'évolution inéluctable et nécessaire de son style d'écriture laisse entrevoir l'ombre d'une problématique qui s'insinue entre la démarche anthropologique et la valeur et la portée de l'imagination créatrice, c'est cette interrelation complexe que nous nous proposons d'interroger en ce qu'elle paraît toucher au processus même de la création leclézienne.

Le récit leclézien est construit autour des personnages, mais aussi autour du langage et des questions du temps et de l'espace. L'exploitation du texte ainsi que des composantes narratives nous permettent de déduire que l'œuvre consacre une part assez importante à des personnages jeunes, nomades dans la plus part des cas, marginaux ou qui s'automarginalisent. Ces personnages qui n'ont pas d'espace déterminé, de territoire sinon une singulière représentation d'éléments simples, dérisoires et totalement dépouillés, évoluent dans une forme d'errance et hors du temps. Le langage, quant à lui, débarrassé des conventions et conformismes, laisse transparaître dans l'œuvre ce que Le Clézio considère comme "la beauté et la puissance véridique de la nature" et lui confère une force poétique proche de l'originel. La dimension mythique et le caractère initiatique des récits que cette étude met en avant et en exergue, dans la seconde partie, apparaissent comme d'autres formes d'expression de l'élémentaire et de l'originel. La troisième partie élargit, elle, le questionnement à la vision du monde spécifique de Le Clézio. Il s'agit en effet de montrer comment le regard qu'il porte sur le monde et sur le fonctionnement de la société se fait aussi convergence vers les valeurs originelles. Ces dernières années, les questionnements et les recherches se sont accentués sur le désert ainsi que sur le concept de nomadisme. Bon nombre de colloques organisés dans différents pays comme la France et la Tunisie et qui se consacrent à des études portant sur les représentations du désert. Les chercheurs se sont penchés sur les relations du désert à l'imaginaire et à la spiritualité, sur le désert dans les écrits de voyage (désert flaubertien) ou dans l'expérience esthétique et poétique, sans oublier le désert dans l'expérience romanesque, ou bien les

écrits mettant en exergue la curiosité des écrivains voyageurs de la trompe de Pierre Loti et d'Isabelle Eberhardt. Le nomadisme de l'écriture a suscité notre vif intérêt dans les écrits de Le Clézio mais aussi la thématique du désert dans une perspective pluridisciplinaire décortiquant ainsi les rapports qui s'établissent entre le texte littéraire et la spiritualité, la mystique. Le désert, cet espace infini dont les frontières peuvent être imaginées, le désert comme un espace paradoxal où ce dernier ne signifie pas toujours un territoire non habité mais un non-territoire ou « un espace déjeté », un espace meurtri voire décédé, un panthéon éthique, un sanctuaire brisé. Mais avant de nous pencher d'une manière plus exhaustive sur la poétique du désert, nous allons nous intéresser à l'écriture du nomadisme. L'écriture du nomadisme est une création romanesque, à partir du voyage incessant. Dans notre corpus constitué des quatre romans de Le Clézio, l'écriture traduit une exploration du passé qu'opère la poétique du désert et du nomadisme, mais aussi une quête collective des origines et d'une reconnaissance multiculturelle, multiethnique et une quête de soi, c'est-à-dire saisir une réalité fidèle aux souvenirs propres à une enfance par le biais de balises scripturales.

Ce qui engendre une espèce de fusion entre la dimension autobiographique et fictive par devant les substrats de l'écriture. Le tout conditionné par un legs familial qui crée un "nous" qui englobe ancêtres et descendants, auxquels sont adjoints en une seule texture mythologie et mémoire collective. Ces éléments homogènes qui s'enchâssent, sont revisités et redécouverts à travers le prisme de la fiction. Fiction sustentée par le passé et une quête légitime des origines. Dans ce type d'écriture, l'auteur tente, et grâce au voyage, de reconstituer le présent, l'identité historique, culturelle et personnelle à partir du passé. Joachim du Bellay, l'un des membres de la Pléiade n'a-t-il pas énoncé: «Heureux qui, comme Ulysse a fait un beau voyage». "Ecriture du nomadisme, statut ambulant, itinérant de cette pensée fugace, introspective, des cultures, des pensées humaines à travers la sève exacerbée d'un verbe qui bannit le diktat de l'école classique de la littérature, du colonialisme des peuples et des idées, des présupposées obsolètes, des clichés surannés relatifs à cette culture élitiste dénuée d'humanisme. Nomadisme

synonyme de remise en cause sempiternelle de l'expérience de la vie, les idées sur le monde, l'art, les modes de vie, le comportement, le rêve, les aspirations. Nomadisme synonyme de voyage au fond de la conscience humaine dans un élan empathique pour le ver le voile sur la situation politico-sociale et anthropologique des peuples dans les quatre coins du monde ,parmi lesquels les peuplades aborigènes, les minorités ,et certains peuples opprimés, marginalisés et ce à travers la recherche d'autres formes d'expression ,tout en brochant un tableau synoptique des langages propres à certaine cultures, loin d'une civilisation occidentale agressive et matérialiste à outrance.

L'expérience du nomadisme s'est découverte au romancier à partir d'une expérience livresque ou fictive, en premier lieu, au moyen de plusieurs lectures assidues des textes des explorateurs du désert nord-africain, puis ultérieurement, par le biais d'un voyage effectué par l'auteur accompagné de sa femme dans le désert du sud marocain. Ce qui nous renvoie à l'idée suivante : cette propension vers le nomadisme peut être conditionnée par des facteurs innés d'ordre ethnique, anthropologique et même génétique(les gènes sont la première carte mémoire de l'individu et de son identification). Le nomadisme ne peut s'opérer sans que l'on effectue des voyages à travers les pays, les cultures, les modes de pensée, les langues, les usages et coutumes, les archétypes linguistiques, anthropologiques et culturels. Sachant que l'accès à la réalité ne se produit qu'à travers le langage, plexus solaire autour duquel gravite toute l'écriture de l'auteur. Il est aussi nécessaire de libérer la langue de tous les présupposés idéologiques afin de parvenir à une véritable communication. A travers l'écriture du nomadisme on illustre notre quête de soi, grâce au voyage perpétuel, permanent sans discontinuité. L'écrivain nomade se distance toujours de son lieu spatial d'appartenance initial dans une sempiternelle exploration de L'autre ,des autres, de leurs cultures, leur histoire, leurs valeurs, modes de vie et de pensée pour pouvoir se constituer une pensée éclectique qui englobe dans sa généralité toutes les autres pensées quelque cosmopolites soient-elles. L'écriture du nomadisme adoptera le style d'écriture du nouveau roman. La méditation caractériser a l'écriture nomade, méditation qui frise le subliminal, l'extase, la dimension transcendante.

A travers notre analyse, nous allons suivre le parcours de plusieurs personnages qui seront au centre même de l'écriture leclézienne, celle-ci va générer et animer par la suite le traitement de la question de l'identité par le biais de l'errance et du nomadisme. Celle-ci, va représenter à travers chaque récit une multitude de faits historiques, d'événements mystiques et de thèmes qui vont renfermer à l'intérieur de chaque quête des questionnements existentiels. J.M.G Le Clézio parcourt les cinq continents non pas comme un observateur passif, mais beaucoup plus en tant qu'acteur à part entière et rapporteur des phénomènes sociaux, anthropologiques et idéologiques dans ce jeu de démobilitation des valeurs empiriques.

Ayant déjà abordé l'Errance leclézienne à travers toute une partie dédiée à l'aperçu historique de ce thème pour qu'ensuite nous arrivions à dégager cette écriture dite de « L'Errance » et du voyage de nos quatre corpus.

L'écriture de J.M.G Le Clézio voyage de l'occident en orient mettant en exergue et en abyme la quête des origines, le voyage, l'humanisme et l'errance sans compter la quête de liberté : désenchanté, Le Clézio exprime les espoirs, les craintes et les colères de sociétés exploitées, de marginaux laissés pour compte, de femmes abusées et d'hommes aliénés qu'il soutient par une écriture aspirant au renouveau et à leur liberté.

Le Clézio ravive un passé, ancré dans l'Histoire, suscitant l'avenir, où le mythe le « *plus extraordinaire que tout autre*¹⁰³ », nous conduit dans les profondeurs de l'histoire des plus grands conflits mondiaux : *Étoile errante* (guerre mondiale 39-45) (conflit israélo-palestinien) –, guerres de colonisation – *Désert* (Maroc) –, *Le Procès-verbal*, (guerre d'Algérie) à travers un passé proche et lointain. S'inscrivant dans les plus grandes tragédies de l'histoire, les récits de nos quatre corpus refont surface après avoir sombré dans l'oubli. Ces quatre romans nous révèlent les histoires d'héros, d'anti héros et d'héroïnes en pleine quête identitaire, en quête de soi et de ses origines, en

¹⁰³ Maurice Blanchot, *Le Mythe de Phèdre, in faux pas* (1943, nouvelle édition 1971), Paris, Gallimard, 1997, p.80.

plein chambouement socio-culturel, ethnographique et historique et réactualisent des événements sanglants et marquants que différents peuples ont connus au cours de l'époque coloniale ou de la Deuxième Guerre Mondiale. Fort préoccupé par la situation qui prévaut dans ses espaces d'origine, guidé par le désir ardent de rendre justice à des causes importantes, l'écrivain se lance dans une quête à la recherche d'un besoin à travers quatre histoires déjà démontrées comme tirées de faits réels. En effet, les lieux, les personnages, les espace-temps, les événements forment un ensemble destiné à percer les mystères de l'extase matérielle.

Dans *Etoile errante* (1992), on découvre les conséquences désastreuses et les ravages de la stigmatisation avec le personnage de Esther qui est à la croisée des chemins d'une quête identitaire incertaine. Dans *Désert* (1980), c'est la beauté et la grandeur d'un désert dont « les hommes bleus » se battent avec ferveur et acharnement contre l'oubli et la préservation de leur patrimoine culturel et identitaire. Ainsi, la mobilité et le nomadisme constituent une nouvelle voie qu'emprunte la création littéraire qui exerce une forte influence sur les valeurs culturelles et identitaires locales, ce qui engendre la perception de la mise en place de nouvelles perspectives culturelles hybrides, multiculturelles et transculturelles. Cette ambiguïté de concepts nous amène à nous interroger sur les points suivants : que renferme le concept de la mobilité et du nomadisme ? Quels sont les types de discours qu'elle véhicule ? Mais aussi et surtout quel rôle catalyseur joue-t-elle dans la création littéraire ? Grâce à la floraison de ces nouvelles voies d'écriture, les thèmes abordés sont abondants et diversifiés ?

Dans le sens littéral, l'interprétation de ces trois modes de lecture de cette vérité de l'Histoire, justifie le mythe de la revendication identitaire, au regard des adjectifs possessifs « nos », « sa », « notre » placés dans les phrases. Sur le plan littéraire, ces indices, fut-ce un jeu voire même des artifices, légitiment une aspiration faisant figure de pensée, où l'écriture semble refaire l'Histoire, de Onitsha à Alger en passant par le désert de Maroc. Nous pensons, dès lors, à l'aspect particulier de ces corpus, où le mythe apparaît métamorphoser un réel qui transcende cette épopée par les mots pour

mieux réactualiser un passé glorieux nécessaire à une identification répondant à un désir à satisfaire sous le signe de la déambulation et de l'errance.

Dans un décor mythique, le mythe nous révèle l'angoisse profonde et le malaise qui saisissent les différents personnages dans ce décalage temporel en rapport avec l'Histoire, où s'affirme le besoin identitaire à travers le drame des héros et des anti-héros. En rapport avec la pensée et l'inconscient collectif, issue d'une tradition littéraire, le mythe illumine le texte en vue d'une meilleure compréhension des faits situés dans ce contexte historique. En ce sens, et « d'une manière générale, il semble que le mythe joue, dans le processus herméneutique, un rôle délimitatif, un rôle boussole de nature à rassurer le lecteur dès lors que la situation mythique canalise le sens en vue d'une signification et ramène l'inconnu au connu, l'anecdotique à l'universel¹⁰⁴. »

En écriture, J.M.G Le Clézio innove, surprend ; la force de son ouvrage tient dans son anticonformisme, dans l'incidence des genres littéraires et le poids de la chronologie sur une œuvre romanesque qui n'a rien d'homogène et de statique, qui est en perpétuelle évolution. Ce constat est d'autant plus étonnant et inattendu compte tenu du fait que Le Clézio ait toujours réfuté, et cela explicitement, l'influence du genre sur une écriture qu'il voudrait libre¹⁰⁵, et que l'évolution diachronique de son art, souvent décrite comme binaire par la critique littéraire, est en réalité ternaire ; « la richesse et l'abondance du vocabulaire », « l'accroissement lexical », « la distance lexicale », « la longueur du mot », « les phrases fleuves », « la ponctuation forte », « la segmentation interne de la phrase », « la complexité de la phrase », « le syntagme nominal », « les spécificités lexicales », « les structures thématiques », « les collages », « les pronoms » : toutes ces spécificités qui rendent compte de la complexité et de la singularité du texte leclézien depuis ses plus petits segments et plus infimes unités

¹⁰⁴ Eléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pierre Madou, Laurent Van Eynde (dir.), *Mythe et création. Théorie, figures*, facultés universitaires Saint Louis, Ouvrage publié avec l'aide du fond national de la recherche scientifique, Bruxelles, 2005, p.35.

¹⁰⁵ Damon Mayaffre, « Margareta Kastberg Sjöblom-L'écriture de J.M.G Le Clézio. Des mots aux thèmes. Paris : Honoré Champion, 2006, 297 pages, 55 euros », *Corpus*, 5/2006, 232-236.

jusqu'aux plus ambiguës et composées, de la lettre ou des signes de ponctuation aux isotopies ou corrélats sémantiques en passant par le vocabulaire, les codes grammaticaux, les structures syntaxiques ; l'étude n'est pas seulement concentrée sur la thématiques et le discours, mais elle englobe aussi l'analyse lexico-métrique, grammatico-métrique, stylo-métrique, texto-métrique, et même logo-métrique.

Le Clézio déteste tout ce qui était figé, et ce qui refuse l'innovation, le mouvement, et la différence, mais surtout certaines attitudes qui immobilisaient et étouffaient la vitalité et l'expression puisqu'il (Le Clézio) considérait l'écriture comme « *un exercice d'exigence et de liberté, un exercice de transformation qui commence par transformer son propre outil (..) Depuis le début écrire pour moi, c'était sortir du figuratif, chercher d'autres figurations. Ecrire c'était me dé-payser, chercher du sens ailleurs : hors de mon milieu d'origine que je n'acceptais pas les yeux fermés..* »¹⁰⁶ C'est alors que l'auteur tout comme ses confrères de la nouvelle génération, qui pensaient que leurs prédécesseurs ont été manipulés par un engagement trop idéologique, qui ne servaient en fin de compte que les intérêts de la patrie et de la cause coloniale en délaissant la vocation de tout écrivain. D'ailleurs Le Clézio a déclaré à ce propos que « *le colonialisme a détruit les racines culturelles de l'Algérie en brisant l'identité nationale..* »¹⁰⁷ par conséquent, nous déduisons qu'il refusait en tant qu'écrivain et homme de lettres que le roman algérien continue d'être la victime des règlements de compte, et devient le bouc émissaire de l'idéologie coloniale ou actuelle, et parce qu'il croyait dur comme fer à la beauté et à la puissance de l'esthétique, il voulait réellement créer dans son œuvre romanesque une vision purement littéraire et esthétique qui puisse donner la chance aux générations présentes et futures de voir autrement leur littérature, de l'aimer et de la respecter à nouveau, en outre, il fallait prouver aussi la capacité des nouveaux écrivains à être de vrais créateurs et de vrais romanciers :

106: Vols du guêpier : vol .1 . Equipe de recherche : Adisem .Alger .Ed. L'Office de Publications Universitaires .1994 , p59

107: Naïli. Rachid. Le quatrième pouvoir (Témoignages de journalistes algériens).Alger.Ed. Lalla .Sakina.1998.P152

Dans ce chapitre, notre réflexion proposera une représentation de l'Errance, tout d'abord, à travers l'Histoire afin de mieux comprendre l'usage de cette dernière. (Pour ce faire, il faut passer par ses différents ancrages à savoir : sociologique, psychologique, philosophique et littéraire). Ensuite, nous pourrions nous attaquer à son contexte romanesque dans l'œuvre leclézienne. Notre objectif sera de démontrer les différentes interprétations de l'errance afin d'arriver à expliquer la présence de cet élément dans la trame narrative des quatre fictions par le biais de quatre voyages, qui vont retracer plusieurs faits historiques constituant ainsi le noyau même de ces histoires.

Interrogé par Frédéric Ferney¹⁰⁸, Le Clézio rappelle quel événement fondateur et marquant fut pour lui, fils d'un Anglais, réfugié avec sa mère dans l'arrière-pays niçois, la guerre de 1939-1945. « Elle a fait plus que me frôler », dit-il, inscrivant à jamais dans son corps des sensations violentes : bruits des bombardements, vision d'impacts de balles sur les bâtiments, mort terrible de Mario dont on ne retrouva qu'une « poignée de cheveux rouges »¹⁰⁹ après qu'il eut sauté sur une mine. Et de ce fait son œuvre romanesque déploie le florilège de toutes les formes de guerres dont le XX^e siècle a été l'instigateur : conflits mondiaux – *Étoile errante* (39-45) –, guerres de colonisation – *Désert* (Maroc) –, de décolonisation – *La Guerre* (Viêt-Nam), *Le Procès-verbal*, *Révolutions* (Algérie) –, guerres économiques, ethniques – *Onitsha* (Guerre du Biafra), *Étoile errante* (conflit israélo-palestinien), *Révolutions* (Guerre des Six jours), *Le Chercheur d'or* (14-18). Il serait possible également de lire les conflits de clan, les programmes d'élimination, la haine et la folie. Toile de fond permanente de l'histoire des personnages (*Étoile errante*, *Révolutions*) ou parenthèse violente et fugace dans leur vie (*Le Procès-verbal*, *Le Chercheur d'or*, « La saison des pluies »), la guerre est toujours perçue du point de vue de ceux qui la subissent sans la comprendre. Phénomène historique, la guerre « profite » des progrès de l'armement et de la médiatisation : de la guerre de position dans les tranchées aux formes très modernes de bombardements expérimentées au Viêt-Nam et en Irak, l'évolution de ses

¹⁰⁸ Frédéric Ferney, émission *Droit d'auteurs*, TV5, 27 avril 2003.

¹⁰⁹ *Ibid.* Ce souvenir autobiographique est repris dans *Étoile errante*, p. 68

modalités est perceptible dans les romans de Le Clézio qui transcendent toutefois ces formes contingentes par une vision anthropologique de la guerre comme un fléau universel inscrit dans la condition ontologique de l'homme.

Le livre de Le Clézio induit un lecteur susceptible d'évaluer la validité de l'énoncé, d'exercer son esprit critique et de mobiliser ses compétences pour appréhender « l'effet-idéologie » du texte.

Lorsque les personnages ne sont pas directement impliqués dans l'action et immergés dans le chaos et dans les baffons de l'horreur, les images et les bruits de la guerre leur parviennent à travers le filtre de récits de témoins ou d'informations de presse : le personnage d'Adam Pollo a une perception distanciée des événements de la guerre d'Algérie. La représentation de la guerre d'Algérie fait apparaître, dans le roman « *Le Procès-verbal* », une évolution du point de vue. Adam Pollo, dont on ne sait s'il est un déserteur ou un évadé de l'hôpital psychiatrique, fait surgir des images d'invasion et de combat du fond d'une mémoire altérée (il superpose les souvenirs de la guerre de 1940 et ceux de la guerre d'Algérie) et adopte le registre de l'humour grinçant, de la dérision pour évoquer ce conflit. La dénonciation procède de la distance entre la caractérisation dédramatisée des tanks, « petites taches noires [qui] ressemblent beaucoup à des fourmis », la poétisation ironique des canons, dont « le joli mouvement souple », « le joli tic mécanique » participent de la beauté inexorable des machines, et le recours à l'hyperbole, à l'hypotypose pour décrire les effets d'un jet de napalm.

« La langue de flamme qui sort du tuyau – elle continue toute seule dans l'air, un peu arquée, et puis elle s'allonge, s'allonge, elle entre à l'intérieur d'une fenêtre, et brusquement, sans que ça ait l'air de rien, voilà la maison qui brûle, qui éclate, comme un volcan, les murs qui s'écroulent, d'un seul bloc, ralentis par l'atmosphère chauffée à blanc, avec de gros ronds de fumée charbonneuse, et le feu qui déboule de toutes parts comme si c'était la mer. »(PV 50)

« Où est-ce que j'ai bien pu voir ça ? » interroge le héros amnésique. Cela aurait pu être en Algérie, les historiens attestant l'utilisation du napalm – plutôt sous forme de

bombardements aériens – pour réprimer l’insurrection de 1954, « malgré les ordres officiels¹¹⁰ ».

Le qualificatif « nomade » est associé à tout mode de vie, toute activité, même momentanée, et à toute technologie qui sont ou semblent comporter une dimension mobile. Le nomadisme est inséparable du pastoralisme, et tout autre emploi comportant une dimension métaphorique qui ne serait pas nécessairement une manipulation si elle n’était pas assumée, mais qui est le plus fréquemment passée < \$ù μ° sous silence.

Le personnage du nomade a longtemps été une figure marquée négativement et a souvent dénoté une connotation péjorative, représentation d’une errance sans fin, le nomade a été conçu comme une contamination des « mentalités »

La trajectoire scripturale que dessinent les *textes* que l’on va étudier n’est pas conditionnée par un principe linéaire par un noyau conducteur, une force centrifuge : le nomadisme et le désert. En effet, le nomadisme joue un rôle de déclencheur, d’élément heuristique permettant de pousser plus loin la réflexion, de soulever une série de questionnements. *Hélène, Esther, Nedjma*, l’enfant du soleil, *Elisabeth*, cinq noms, cinq mouvements d’un récit qui se façonne à partir de parcours semés d’embûches et d’itinéraires brisés de « cavernes et de soifs »¹¹¹ en un signe : Etoile errante... L’écriture de l’errance et du nomadisme propre à Le Clézio se donne plus que jamais hantée par sa raison d’être, par sa réflexion sur la vie et sur le monde, par la quête des origines, par ce qui devrait être sa mission d’approche d’une parole profonde et transcendante pénétrant et unissant les êtres au cœur d’un destin tragique. En effet, si *Etoile errante* se grave dans le matériau « dur » de l’histoire récente de notre monde sombrant dans le chaos d’une seconde guerre mondiale, et dans l’enchaînement infernal des combats, de la violence et de haines qui s’en est suivi, l’histoire va

¹¹⁰ Bernard Droz/Evelyne Lever, *Histoire de la Guerre d’Algérie, 1954-1962*, Paris, Seuil, 1982, p. 64

¹¹¹ Andrée CHEDID, *Poèmes pour un texte*, Paris, Flammarion, 1991, p.203.

« beaucoup plus loin, va beaucoup plus profond », comme le remarquait Pierre Lepage¹¹², « vers l'énigme des commencements ». Elle développe, au cœur même de sa saisie d'une réalité poignante et impitoyable à vivre, le désir que se produise un livre ouvert au Livre.

L'écrit nomade a besoin de circuler, de se mouvoir pour être réalisé. L'écrit nomade s'oppose à l'écrit sédentaire. Le Clézio nous fait immerger dans un profond foisonnement et nous fait entrer en contact, par le biais de jeux d'errance, avec le nomadisme de l'écriture. Tout comme Michel Butor, Le Clézio se révèle comme l'un des grands expérimentateurs de la littérature contemporaine : le livre lui-même devient un espace d'expérimentation, d'invention et d'aventure où l'écriture se fait volatile, migratoire, versatile, évolutive et nomade. L'exploration n'est plus seulement géographique : elle est synonyme de découverte d'autres territoires, ceux des rêves par exemple et de leur puissance poétique.

Dans le roman « *Etoile errante* », Le Clézio commence par la question « pour qui écrit-on ? », et il se donne comme réponse un éventail de paradoxes de l'écriture : la position de l'écrivain comme celui qui parle pour ces voix anonymes, exclues et opprimés, le choix d'écriture que cela implique et la question de la réception de l'œuvre. Toutefois, son discours évoquera sa première grande circonstance qui l'a amené à écrire : celle de la guerre et de l'oppression.

Aux yeux de J.M.G Le Clézio, « écrire est une nécessité vitale, conditionnée par un besoin intérieur. On risque de se faire avaler par la littérature ou par soi-même. Si on se fait avaler par la littérature, on devient écrivain. Avant que la littérature m'avale, c'était le plaisir de raconter des histoires qui m'a poussé à écrire. Puis, mon écriture est devenue plus défensive, comme une voie de fuite de la société occidentale, violente et artificielle où tout le monde rencontre la mort, l'envahissement des objets et l'agression de la vie. Je cherche à retranscrire le monde, à faire en sorte que la pensée

¹¹² Pierre LEPAGE, « Le Livre des fugitifs » dans *Le Monde des livres*, 8 Mai 1992 (article sur *Etoile errante*)

humaine corresponde avec le texte. A mon avis, c'est la tâche de l'auteur : retranscrire les expériences et déchiffrer ce que cela dit des comportements humains. Ecrire, c'est une façon de poursuivre mon roman familial. Ce que j'écris depuis plus de quarante ans vient de la période de ma vie qui se situe entre l'âge de 6 ou 7 ans, où naît la conscience d'exister. C'est la période cruciale de toute existence, le moment où on engrange des sensations et des émotions suffisantes pour constituer un répertoire qui durera toute une vie. Je pense qu'il en va ainsi pour tous les écrivains, tous les artistes. En fait, depuis toujours, je fais de l'autofiction sans le savoir. »¹¹³

L'écriture de Le Clézio est profondément ancrée dans la matière (qui mène à l'extase), la contemplation du monde, l'amour des hommes et des femmes, que chacun de ses romans chante à sa manière. Son lexique est caractéristique, déshumanisé, tourne autour du monde naturel particulièrement du monde minéral « la mer » et « la lumière » comme chacun le sait, mais aussi « le vent », « la plage », « le ciel », « le soleil », la terre, les montagnes, les nuages, l'eau, la lave, les coquillages. Son roman est parsemé d'éléments naturels incantatoires qui reviennent à chaque page. Jean-Marie Gustave Le Clézio est un écrivain qui est considéré comme un flibustier des lettres, libre et obstiné, solaire et universel, passionné et tourmenté, intrigant aventurier, buté et réaliste raisonné. Le Clézio a pour but d'expliquer ce qu'est la vie, ce qu'est le sentiment d'être vivant. A chacun de ses récits, il se sent encore plus vivant. Ecrire des mots n'a jamais été un problème, tout est en lui, chaque vocable anime son cœur, il se fait violence pour que ça sorte :

« Voilà comment je pense que les écrivains devraient travailler : il faut partir pour la campagne, comme un peintre du dimanche, avec une grande feuille de papier et un crayon à bille. Choisir un endroit désert, dans une vallée encadrée entre les montagnes, s'asseoir sur un rocher et regarder longtemps autour de soi. Et puis, quand on a bien regardé, il faut prendre la feuille de papier, et dessiner avec les mots ce qu'on a vu. Parfois, j'écris aussi par bribes dans le fond d'un café, j'y mêle des morceaux de conversations entendues, des images, des découpes de journaux. Il ne s'agit pas pour

¹¹³ Les secrets d'écrivain de Jean Marie Gustave Le Clézio, Enviedecrire.com, 2 novembre 2018.

autant de mettre trop l'accent sur l'immédiateté. Il faut réviser ses textes afin de les perfectionner. Il ne faut pas confondre la « mise en récit », le lieu de l'instantané et la « dactylographie » qui est le lieu de corrections. »¹¹⁴

Nous ne pouvons que s'en féliciter. L'errance est présente et n'évite guère une certaine brutalité, à la fois dans le ton et dans le style. Tout Le Clézio est présent dans ce roman, pour une œuvre littéraire des plus incomparables. « Espace » et « Etre », dans un monde palpablement réel sont complémentaires. La vie est saturée de malheurs, vécue par des êtres qui résident et qui occupent l'espace. Le protagoniste de l'histoire semble au point mort. La lassitude s'est posée sur lui comme le fer sur la rouille. Or, le monde romanesque tel quel se construit sur le modèle du monde réel. En effet, l'espace et le temps sont les étendards voire les bannières du tissu narratif. Ils s'annoncent dès le premier chapitre. Et même si nous nous contenterons de survoler la notion de temps, il n'empêche qu'elle reste implicitement indispensable et inscrite dans un espace donné à un moment donné.

Le récit tel qu'il nous est présenté est assez complexe et riche de par ses glossaires lexicaux, ses collages, ses jeux calligraphiques et son aspect foisonnant. Il invite les lecteurs à découvrir un texte anticonformiste, un texte percutant dont le genre particulier provoque le malaise plutôt que le rire.

Toutefois sa relecture oblige aisément à revaloriser la philosophie du texte dans toute sa profusion.

L'histoire en question est contée à un temps imprécis et éclaté et dans un espace antagoniste et noirâtre. Les lecteurs assistent progressivement à la désintégration d'une personnalité. L'histoire est relatée et décrite par le narrateur tout comme par Adam Pollo lui-même dans son journal. L'intérêt étant de mettre en évidence ce rapport étroit qui unit les événements et le personnage avec l'espace et le temps. Dans cette

¹¹⁴ Les secrets d'écrivain de Jean6Marie Gustave Le Clézio, Enviedecrire.com, 2 novembre 2018.

situation, événements, personnage, espace et temps s'alignent en tant que conséquences et sont consubstantiels dans le récit.

En effet, la première partie nous permettra ainsi d'étudier la spécificité de l'écriture Le Clézienne ainsi que l'éclatement de son récit. Mais ce décryptage minutieux et d'une exactitude extrême nous permettra de mieux nous pencher sur la structure narrative de l'œuvre. Nous analyserons les mécanismes de légitimation du texte par l'instauration d'un acte d'énonciation qui dévoile ainsi les enjeux de la communication littéraire. Et nous circonscribons le champ conceptuel sur le concept de marginalisation. Nous utiliserons dans cette première partie l'approche narratologique discursive, qui est, à notre humble avis, l'approche adéquate pour mettre en dogme la technique narrative et le langage éclaté qui caractérisent l'écriture Le Clézienne.

Comment cerner les paramètres d'écriture de Jean Marie Gustave Le Clézio ? Comment décrypter les mécanismes scripturaux de cette écriture éclatée qui caractérise tant cet écrivain de renommée ? Mais aussi comment le texte prend-il en charge cette écriture émietlée, fragmentée ? Comment le texte prend-t-il en charge le récit Le Clézien ? La singularité de son œuvre « Le Procès-verbal » la rend difficile à classer, et par conséquent, comment peut-on la caractériser de façon formelle et mieux comprendre les paramètres esthétiques qui font de cette œuvre, un chef d'œuvre. Une écriture à la fois moderne par son goût pour l'expérimentation, mais en même temps destinée à illustrer une conception préscientifique du langage.

Force est de constater que Jean Marie Gustave Le Clézio se détache cruellement de la tradition littéraire du roman Balzacien à travers un personnage fort peu commode et marginalement marginal dans lequel l'auteur projette sa personne et montre de surcroit la limite de la présentation du roman à reproduire le réel, pour mieux ouvrir le débat et ainsi aboutir à une résultante se portant sur une recherche plus large d'une écriture créatrice, avant-gardiste mettant de côté une description poussiéreuse, surannée, datée voire difficilement dépassée.

Ces dernières années, les questionnements et les recherches se sont accentués sur le désert ainsi que sur le concept de nomadisme. Bon nombre de colloques organisés dans différents pays comme la France et la Tunisie et qui se consacrent à des études portant sur les représentations du désert. Les chercheurs se sont penchés sur les relations du désert à l'imaginaire et à la spiritualité, sur le désert dans les écrits de voyage (désert flaubertien) ou dans l'expérience esthétique et poétique, sans oublier le désert dans l'expérience romanesque, ou bien les écrits mettant en exergue la curiosité des écrivains voyageurs de la trompe de Pierre Loti et d'Isabelle Eberhardt. Le nomadisme de l'écriture a suscité notre vif intérêt dans les écrits de Le Clézio mais aussi la thématique du désert dans une perspective pluridisciplinaire décortiquant ainsi les rapports qui s'établissent entre le texte littéraire et la spiritualité, la mystique. Le désert, cet espace infini dont les frontières peuvent être imaginées, le désert comme un espace paradoxal où ce dernier ne signifie pas toujours un territoire non habité mais un non-territoire ou « un espace déjeté », un espace meurtri voire décédé, un panthéon éthique, un sanctuaire brisé. Mais avant de nous pencher d'une manière plus exhaustive sur la poétique du désert, nous allons nous intéresser à l'écriture du nomadisme.

L'écriture du nomadisme est une création romanesque, à partir du voyage incessant. Ce qui engendre une espèce de fusion entre la dimension autobiographique et fictive par devant les substrats de l'écriture. Le tout conditionné par un legs familial qui crée un "nous" qui englobe ancêtres et descendants, auxquels sont adjoints en une seule texture mythologie et mémoire collective. Ces éléments homogènes qui s'enchaînent, sont revisités et redécouverts à travers le prisme de la fiction. Fiction sustentée par le passé et une quête légitime des origines. Dans ce type d'écriture, l'auteur tente, et grâce au voyage, de reconstituer le présent, l'identité historique, culturelle et personnelle à partir du passé. Joachim du Bellay, l'un des membres de la Pléiade n'a-t-il pas énoncé: «Heureux qui, comme Ulysse a fait un beau voyage»

Jean Marie Gustave Le Clézio célèbre l'écriture dans ses œuvres, mais aussi l'attachement à l'enfance, le voyage, la nature, il attribue et confère cette passion à ses

protagonistes et à travers leur œil, il examine les grands thèmes de l'existence. Voyage, nomadisme, quête des origines, question de l'effacement et de l'errance et écriture sont intrinsèquement liés et deviennent le noyau de son œuvre. Ses écrits sont traversés par le métissage de son écriture qui découle de celui de sa chair, car il se trouve que ses œuvres sont souvent fortement inspirées de sa vie et de son vécu.

Passeur mon monde, l'écriture de Le Clézio est une écriture nomade et son langage est celui de l'exil et de l'errance, un langage de l'autre, au commencement, l'origine est donc moins un concept opératoire qu'un fantasme décliné dans les textes, un concept fantasmagorique de l'origine renvoyant au corps, à la figure féminine, à la langue, ailleurs au monde. Dans le monde de l'exil, les mots ne font plus corps avec la réalité, mais signifient toujours le « nulle part ». La conception fantasmagorique et élévatrice de l'origine ne peut être que paradoxale, toujours en parfaite perdition, impossible à atteindre et complétant la notion de la poétique du leurre, et de l'invraisemblance. Notre thèse suit le cheminement progressif d'un sujet multiforme en route vers son histoire et son avenir, et qui tente de trouver la voix (la voie) qui le définit. Refusant la nostalgie de l'ailleurs, les différents personnages se tiennent sur le seuil-frontière d'un monde hybride, dans l'entre-deux où toutes les possibilités du devenir et la multiplicité du sens s'affirment.

Grand héritier de l'humanisme et de l'altruisme, Le Clézio exerce les énergies de cet héritage pour dynamiser la tradition dans cette langue à partir d'un retour sur les traces historiques de plusieurs pays qui ont marqué son enfance, et son chemin de vie, et qui sont considérés comme ses pays de cœur. Comme tous les écrivains de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle¹¹⁵ d'expression française, J.M.G Le Clézio résiste au sentiment de rejet, d'exil, à la différence des voix ensevelies de l'époque post-coloniale constituant un point nodal de tension sur lequel coulisse le nœud ultime de son écriture. L'espace où se manifeste la spécificité de son écriture évolutive et voyageuse au-delà et en dessous de la civilisation régnant, nous oriente vers une

¹¹⁵Chrystelle Sohy, *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives su de la Méditerranée, J-M-G. Le Clézio et le Maroc : Désert, Gens des nuages, 2010, pages.47*

nouvelle forme d'écriture de l'errance. Une écriture enracinée dans la vie quotidienne de l'exploration de l'humanité et d'un ailleurs géographique et temporel.

L'œuvre de Le Clézio a toujours suscité intérêt et curiosité et cela grâce à son inclassabilité et à sa fougue formelle, de ce fait, elle constitue un marquage dans la pratique scripturale française actuelle. L'œuvre en elle-même met en avant un enjeu textuel qui par conséquent suggère un enjeu esthétique et de surcroît idéologique. Cet intarissable champ de fiction, de créativité et de recherche met en avant une complexité tant sur le plan formel et stylistique que narratif, une diversité et une envergure littéraire qui attirent l'intérêt des chercheurs, constituant ainsi le corpus idéal pour une variété d'approches syntaxiques, scientifiques, psychanalytiques et bien sûr littéraires. L'auteur est beaucoup plus qu'un digne représentant d'une mouvance, il fusionne avec l'acte d'écrire et il est toujours en pleine activité créatrice : Le Clézio est sans nul doute l'auteur d'une œuvre originale qui porte l'empreinte d'influences multiples : celle du Nouveau Roman d'abord, puis celle du post-moderne, du roman post-moderne et du mouvement costumbriste d'Amérique latine. Il ne fait pas dans la simplicité, encore moins dans l'œuvre close, ce qui laisse le champ libre pour bon nombre de chercheurs désireux de lever le voile sur la pensée LeClézienne et sur les spécificités variées qui la caractérisent. Entre essoufflement et créativité, la scène littéraire française actuelle est à la fois suffisante et étouffée. Suffisante de par son incapacité à se remettre en question, et à remettre en question les grandes lignes littéraires, elle ne peut se détacher de son propre objet d'étude, c'est-à-dire l'auteur ou la littérature elle-même. De plus, cette littérature actuelle n'est guère apte à se détacher du lourd héritage des Classiques où l'exaltation du moi est à l'honneur (Lamartine, Chateaubriand, Rousseau, ou encore Proust). Pourtant, chacun de ces grands noms a su marqué les esprits en parvenant, à sa façon, à instaurer une réforme idéologique, et à opérer une réinvention littéraire conséquente. Bon nombre d'auteurs contemporains n'arrivent point à dépasser cet héritage, en effet, ils ne parviennent à dynamiser les carcans du passé, et à booster l'esprit créatif. La fiction française stagne, suffoque,

s'époumone, étranglée et bâillonnée par des esprits brimés par des règles traditionnalistes et figées. Ces auteurs peuvent être, de temps à autre, d'excellents romanciers, toutefois, leur génie s'essouffle, car cantonné dans un vingtième siècle déjà bien révolu depuis presque une décennie. Force est de constater que la littérature française actuelle peine à opérer une réinvention littéraire, encore moins à générer ce souffle créatif qu'avaient apporté, jadis, les précurseurs de la réforme et du nouveau. Mais dans ce florilège de dyspnée littéraire, un écrivain se démarque car il a su dépasser l'héritage des Balzac, et autre Victor Hugo. La fiction Le Clézienne se stimule, se réinvente, un appel à l'ailleurs se dessine, une littérature monde se meuve, s'accroît, utopique rencontre de toutes les cultures, ouverte à tous les échanges, c'est ce qu'on pourrait appeler l'exception littéraire française. En effet, dans ses livres, la frontière entre les genres s'estompe, s'envole, et le roman se relance pour mieux se renouveler, et ainsi faire progresser le genre romanesque.

Jean Marie Gustave Le Clézio célèbre l'écriture dans ses œuvres, mais aussi l'attachement à l'enfance, le voyage, la nature, il attribue et confère cette passion à ses protagonistes et à travers leur œil, il examine les grands thèmes de l'existence. Voyage, nomadisme, quête des origines, question de l'effacement et de l'errance et écriture sont intrinsèquement liés et deviennent le noyau de son œuvre. Ses écrits sont traversés par le métissage de son écriture qui découle de celui de sa chair, car il se trouve que ses œuvres sont souvent fortement inspirées de sa vie et de son vécu.

Aussi, il est de bon ton de souligner que la créativité et la liberté d'écrire chez J.M.G Le Clézio passent avant tout par une totale transgression des modèles d'écriture ou artistique. Une œuvre d'art a besoin davantage de nouvelles formes, et de nouvelles ressources pour mieux s'exprimer, s'imposer, s'épanouir, cependant est –ce que cette nouvelle conception esthétique s'appliquera de manière globale sur la nouvelle littérature post-coloniale ou seulement sur l'œuvre de Le Clézio ? Car si un jour nous pouvions atteindre cette piste, il nous serait facile d'affirmer si oui ou non il y a eu

renouvellement de la part des jeunes écrivains dans cette littérature et pas seulement chez un ou deux écrivains. Les premières productions littéraires de Le Clézio, dont son œuvre fondatrice *Le Procès-verbal*, sont dans la lignée du mouvement contestataire du Nouveau Roman et d'Albert Camus. Toutefois, à partir des années 1970, s'opère un changement de trajectoire esthétique et créatrice spectaculaire qui débouche sur la quête de l'onirisme, du chamanisme et des mythes anciens, ainsi que le culte du voyage et du dépaysement. En 1980, Le Clézio tire davantage son inspiration de son vécu personnel et familial afin de créer les personnages de ses romans. Cette tendance de la problématique de la quête du souvenir, des origines et de la mémoire se confirment un peu plus, dans les années 2000 où ses ouvrages dénotent des penchants autobiographiques. Au-delà de toutes ces évolutions, les œuvres de J.M.G Le Clézio sont toutes animées d'un esprit conquérant, intrépide et contestataire. L'auteur n'hésite pas à dénoncer l'iniquité et l'injustice envers les femmes, l'abus sexuel et la prostitution enfantine comme ce fut le cas, en Thaïlande, lorsqu'il y a effectué son service militaire. Aussi, il dénonça les abus et les horreurs de la guerre, l'impérialisme, les trafics humains, les problèmes écologiques, le totalitarisme et les perversions de la société occidentale. C'est un écrivain très engagé.

L'écriture de Le Clézio est profondément ancrée dans la matière (qui mène à l'extase), la contemplation du monde, l'amour des hommes et des femmes, que chacun de ses romans chante à sa manière. Son lexique est caractéristique, déshumanisé, tourne autour du monde naturel particulièrement du monde minéral « la mer » et « la lumière » comme chacun le sait, mais aussi « le vent », « la plage », « le ciel », « le soleil », la terre, les montagnes, les nuages, l'eau, la lave, les coquillages. Ses romans sont parsemés d'éléments naturels incantatoires qui reviennent à chaque page. Jean-Marie Gustave Le Clézio est un écrivain qui est considéré comme un flibustier des lettres, libre et obstiné, solaire et universel, passionné et tourmenté, intrigant aventurier, buté et réaliste raisonné. Le Clézio a pour but d'expliquer ce qu'est la vie, ce qu'est le sentiment d'être vivant. A chacun de ses récits, il se sent encore plus

vivant. Ecrire des mots n'a jamais été un problème, tout est en lui, chaque vocable anime son cœur, il se fait violence pour que ça sorte, pour libérer son génie.

Nous ne pouvons que s'en féliciter. L'errance est présente et n'évite guère une certaine brutalité, à la fois dans le ton et dans le style. Tout Le Clézio est présent dans ces quatre romans, pour une œuvre littéraire des plus incomparables.

Le Clézio est cet auteur dont l'identité est particulièrement fluctuante, entre deux mondes, entre deux horizons, entre deux entités : l'Afrique et l'Occident. Sa vie, son parcours personnel témoigne de toute l'ambiguïté de sa situation, et qui se retranscrit dans son écriture. Citoyen britannique, dès sa plus jeune enfance, il part à la découverte de l'Afrique, alors colonisée, et fortement exploitée. Son écriture est marquée par ce lourd passé d'où la fonction testimoniale. Et donc nous passons d'une identité fluctuante à un langage fluctuant formant un pont entre deux mondes : Enfant, il est ce romancier précoce qui se nourrit des images et de l'horizon de l'Afrique pour s'en inspirer plus tard dans son roman « *Onitsha* », il se passionne pour la lecture et l'écriture alors qu'il accomplit ses études à Nice, néanmoins, le mode de vie spartiate et assez décalé imposé par son père, fera naître en lui un sentiment profond qui l'animera pendant des années, celui d'être douloureusement et farouchement étranger au monde qui l'entoure. Il se libérera de ses chaînes en allant étudier en Angleterre et reprendra ses investigations tribales en voyageant dans des pays tels que le Mexique ou le Panama ou il apprendra à vivre aux côtés de tribus nomades: là, il cesse d'être cet individu cérébral et tronquera sa conceptualité contre un équilibre philosophique et spirituel. Pour lui, le texte est cette terre souillée par le colon, mais d'où découlent un métissage, une diversité ethnique, et une culture orale. Ce qui nous intéresse est justement la manière dont Le Clézio façonne cette culture orale pour la transformer en une production écrite, et surtout par quel genre de mécanismes passe-t-il pour mettre en mots cette culture orale et ce métissage foisonnant.

Jean Marie Gustave Le Clézio s'est fait connaître grâce à son œuvre « *Le Procès-verbal* », qui comporte des similitudes sur le plan de l'esthétique, avec le roman

« *L'Etranger* » d'Albert Camus. Mais il est à souligner que son œuvre publiée, riche de plus d'une quarantaine d'ouvrages, fait étal, quant à elle, de deux périodes bien distinctes : De 1963 à la fin des années 1970, il met en scène des héros, gravitant et orbitant autour d'un univers belliqueux et ces derniers justement, se retrouvent en parfaite rupture avec ce glèbe urbain occidental. Il se détourne alors des marges formelles qui ont caractérisé la première période de son écriture, et se met à la quête de nouvelles formes d'écriture. A la fin des années 70, il marque ce tournant tant désiré sur le plan formel, en donnant la parole à des voyageurs provenant de diverses ethnies ou à des témoins d'un monde oublié, comme dans « *L'Inconnu sur la Terre* » (1978) ou « *Désert* » : son écriture semble avoir été comme exorcisée, elle est plus apaisée, plus accessible, plus lisse, plus sobre, plus sereine et surtout plus poétique et plus lyrique. Voyage, brassage, errance, nomadisme, origines, quête sont les critères qui imprègnent son œuvre entière, et qui la traduisent voire même l'interprètent le mieux. Ses textes, gorgés d'expériences personnelles, intègrent ainsi, un brassage culturel et ethnique, civilisationnel et linguistique mais générique aussi tant il y fusionne bon nombre de techniques scripturales ou l'errance et le nomadisme se cristallisent divinement. En ce sens, l'auteur se joue des classifications et couches génériques et transgresse toute convention, tout conformisme établi.

Il est à souligner qu'il est toujours délicat de cantonner un écrivain dans une case littéraire obéissant à des marges formelles toutes définies, et Jean Marie Gustave Le Clézio demeure un auteur dont on ne peut cerner l'écriture.

L'écriture de Le Clézio est profondément ancrée dans la matière (qui mène à l'extase), la contemplation du monde, l'amour des hommes et des femmes, que chacun de ses romans chante à sa manière. Son lexique est caractéristique, déshumanisé, tourne autour du monde naturel particulièrement du monde minéral « la mer » et « la lumière » comme chacun le sait, mais aussi « le vent », « la plage », « le ciel », « le soleil », la terre, les montagnes, les nuages, l'eau, la lave, les coquillages. Ses romans sont parsemés d'éléments naturels incantatoires qui reviennent à chaque page. Jean-Marie Gustave Le Clézio est un écrivain qui est considéré comme un flibustier des

lettres, libre et obstiné, solaire et universel, passionné et tourmenté, intrigant aventurier, buté et réaliste raisonné. Le Clézio a pour but d'expliquer ce qu'est la vie, ce qu'est le sentiment d'être vivant. A chacun de ses récits, il se sent encore plus vivant. Ecrire des mots n'a jamais été un problème, tout est en lui, chaque vocable anime son cœur, il se fait violence pour que ça sorte, pour libérer son génie.

Nous ne pouvons que s'en féliciter. L'errance est présente et n'évite guère une certaine brutalité, à la fois dans le ton et dans le style. Tout Le Clézio est présent dans ces quatre romans, pour une œuvre littéraire des plus incomparables.

Aussi, il est de bon ton de souligner que la créativité et la liberté d'écrire chez J.M.G Le Clézio passent avant tout par une totale transgression des modèles d'écriture ou artistique. Une œuvre d'art a besoin davantage de nouvelles formes, et de nouvelles ressources pour mieux s'exprimer, s'imposer, s'épanouir, cependant est –ce que cette nouvelle conception esthétique s'appliquera de manière globale sur la nouvelle littérature post-coloniale ou seulement sur l'œuvre de Le Clézio ? Car si un jour nous pouvions atteindre cette piste, il nous serait facile d'affirmer si oui ou non il y a eu renouvellement de la part des jeunes écrivains dans cette littérature et pas seulement chez un ou deux écrivains. Les premières productions littéraires de Le Clézio, dont son œuvre fondatrice *Le Procès-verbal*, sont dans la lignée du mouvement contestataire du Nouveau Roman et d'Albert Camus. Toutefois, à partir des années 1970, s'opère un changement de trajectoire esthétique et créatrice spectaculaire qui débouche sur la quête de l'onirisme, du chamanisme et des mythes anciens, ainsi que le culte du voyage et du dépaysement. En 1980, Le Clézio tire davantage son inspiration de son vécu personnel et familial afin de créer les personnages de ses romans. Cette tendance de la problématique de la quête du souvenir, des origines et de la mémoire se confirment un peu plus, dans les années 2000 où ses ouvrages dénotent des penchants autobiographiques. Au-delà de toutes ces évolutions, les œuvres de J.M.G Le Clézio sont toutes animées d'un esprit conquérant, intrépide et contestataire. L'auteur n'hésite

pas à dénoncer l'iniquité et l'injustice envers les femmes, l'abus sexuel et la prostitution infantine comme ce fut le cas, en Thaïlande, lorsqu'il y a effectué son service militaire. Aussi, il dénonça les abus et les horreurs de la guerre, l'impérialisme, les trafics humains, les problèmes écologiques, le totalitarisme et les perversions de la société occidentale. C'est un écrivain très engagé.

Le roman « *Etoile errante* » est une œuvre dont la structure narrative en miroir va de pair avec la thématique du nomadisme et de l'errance sur fond de guerre et qui fait évoluer personnages et situations. Structure narrative et thématique mises en valeur et en exergue à partir d'un véritable exercice d'architecture verbale de la part de Le Clézio qui fait d'*Etoile errante* un roman à facettes, susceptible de proposer plusieurs niveaux de lecture et de réflexion. La présente étude est centrée sur une écriture qui chapeaute et construit tout un réseau d'images évocatrices, d'isotopies pour décrire la réalité de la guerre et de l'exode, la recherche de la paix individuelle et de la plénitude collective. L'horreur et la désolation de la guerre se voient tempérées par l'utilisation d'un langage sensoriel plein de nuances poétiques, qui fait écho à la parole humaine et la dépasse, établissant ainsi une dualité communicative, spéculaire, qui se reflète également dans d'autres volets de l'écriture leclézienne tels que la structure narrative, ou le cadre spatio-temporel.

-L'exil & l'écriture:

Chacune des deux étoiles va tenir un journal intime, secrètement adressé à l'autre. Nejma note:

« Pour cela Saadi Abou Talib, le Baddawi, celui qui fut plus tard mon mariet qui ne savait ni lire ni écrire, ayant appris que j'avais été à l'école à Al- jazzar, m'avait demandé d'écrire tout ce que nous endurons ici, au camp de Nour Chams, afin que cela se sache, et que nul n'ose

l'oublier. Et moi, je l'ai écouté, et pour cela j'ai écrit la vie jour après jour sur les cahiers d'école que j'avais apportés avec moi. » EE, p.234

L'écriture dévoile la réalité des abus contre l'humanité, notamment dans les camps des réfugiés, elle témoigne et se dresse contre l'oubli car les écrits restent et ne s'effacent pas, elle préserve ainsi la mémoire.

Nejma a écrit aussi pour son père :

« C'est Ahmed, mon père, avant de partir pour le nord d'où il n'est jamais revenu, qui a eu la volonté de me faire apprendre à lire et à écrire comme si j'étais un garçon [...] Avait-il pensé qu'un jour je me servais de l'écriture pour remplir ces cahiers de ma mémoire ? Il me semble qu'il l'aurait approuvé. » EE, p.234

Nejma a écrit aussi pour Esther :

« Et pour elle aussi j'ai écrit, pour celle qui a marqué son nom en haut du cahier, sur la route de la source de Latrun, Esther Grève, dans l'espoir qu'elle lira un jour cela, et qu'elle viendra jusqu'à moi. Elle est venue ce jour-là, et j'ai lu ma destinée sur son visage. » EE, p.234

Il est vrai que Nejma et Esther partagent une destinée commune, celle de l'exil et de l'errance, mais après leur rencontre, la première est enfermée dans un camp qui n'a rien à envier à l'enfer et la deuxième commence une nouvelle vie dans le Kiboutz de Ramat- Yohannan où elle a droit à tous les espoirs : elle commence une nouvelle vie et un mariage avec Jacques Berger, des études de médecine, se pointent à l'horizon.

Esther a rêvé du cahier de Nejma :

« Je le voyais dans la nuit, couvert d'une écriture fine, marquée avec le même crayon noir que nous avons tenu à tour de rôle. J'ai rêvé

que je savais déchiffrer cette écriture et que j'avais lu ce qu'elle racontait, pour moi seule, une histoire d'amour et d'errance qui aurait pu être la mienne. » EE, p.315.

Le cahier de Nejma n'est jamais parvenu à Esther. Cette dernière a aussi acheté un cahier et écrit pour Nejma : « *Alors j'avais acheté un cahier noir, moi aussi, sur le quel j'avais écrit à la première page son nom, Nejma. Mais c'était ma vie que j'y mettais, un peu chaque jour [...] C'était-elle, c'était moi, je ne savais plus. » EE, p.316*

Nejma espère voir Esther venir vers elle, et Esther espère retrouver Nejma :

« Un jour, je retournerai sur la route de Siloé, et le nuage de poussière s'ouvrirait, et Nejma marcherait vers moi. Nous échangerions nos cahiers pour abolir le temps, pour éteindre les souffrances et la brûlure des morts. » EE, p.316

-L'errance de la narration

Ce dernier point d'inspiration essentiellement narratologique est sans doute le plus important du présent chapitre, nous y tenterons de montrer que la mise en texte de l'exil et de l'errance passe par une variation des perspectives et une énonciation plurielle. Aussi le récit est-il brisé par l'effet des anachronies, des ellipses ainsi que par la mise en abyme. Enfin l'intertextualité contribue à la mouvance de l'écriture dans *Étoile errante*.

III-4-1- L'errance de la voix narrative ou la polyphonie des voix

En ce sens, la polyphonie énonciative n'est pas un simple exercice de variation pronominale mais une autre façon de penser et de lire la thématique de l'exil et de l'errance.

En effet, l'éclatement vocalique, à l'instar de l'éclatement spatial et temporel, est très représentatif de cette mouvance qui anime *Étoile errante*. D'un autre côté, cette instabilité énonciative révèle des personnages profondément

bouleversés, intérieurement divisés.

Avant d'étudier les variations vocaliques dans *Étoile errante*, nous avons jugé utile de revisiter le statut du narrateur qui est la voix du récit à la lumière des travaux de Gérard Genette éclairés par ceux de Vincent Jouve. Aborder la question de la voix dans un roman, c'est tenter de répondre à la question « Qui parle ? »

Le statut du narrateur dépend de deux données : sa relation à l'histoire (est-il présent ou non comme personnage dans l'univers du roman ?) et le niveau narratif auquel il se situe (raconte-t-il son histoire en récit premier ou est-il lui-même objet d'un récit ?).

-La relation à l'histoire

Concernant la relation du narrateur à son histoire, deux cas peuvent se présenter. Pour reprendre la terminologie de Genette, on sera confronté soit à un narrateur homodiégétique (présent dans la diégèse, c'est à dire dans l'univers spatio-temporel du récit) soit à un narrateur hétérodiégétique (absent de la diégèse). Le cas des narrateurs anonymes et omniscients relève de la seconde catégorie. Parmi les narrateurs homodiégétiques, on peut distinguer entre ceux qui jouent un rôle secondaire et ceux qui se présentent comme héros de l'histoire qu'ils racontent. On parlera concernant ces derniers de narrateurs autodiégétiques.

-Le niveau narratif

Concernant le niveau narratif, la question est de savoir si le narrateur considéré est lui-même l'objet d'un récit fait par un autre narrateur. En d'autres termes, il s'agit de s'interroger sur l'éventuel enchâssement du récit.

L'exemple classique est celui des Mille et Une Nuits où Schéhérazade narratrice de l'ensemble des contes qui composent l'œuvre, est elle-même le personnage d'un récit narré par un narrateur anonyme. Il y a aussi deux narrateurs dans les Mille et Une Nuits : le narrateur premier qui raconte l'histoire de Schéhérazade et Schéhérazade qui raconte les contes des Mille et Une Nuits. Le premier sera qualifié de narrateur extradiégétique (il n'est lui-même objet d'aucun récit), la seconde narratrice intradiégétique (elle ne narre que des récits seconds, étant elle-même objet d'un récit premier)¹¹⁶

A partir de là, nous tenterons d'identifier les différents narrateurs *d'Étoile errante* et l'alternance de leur apparition dans le texte constituant un réseau polyphonique basé sur cette espèce de relation variable pouvant exister entre le narrateur et le personnage ou entre les personnages et eux même. Cette polyphonie vocalique contribuera à démontrer une fois de plus le déploiement de l'exil et de l'errance dans le roman.

Étoile errante raconte les histoires parallèles et la brève rencontre de deux exilées : Esther la Juive et Nejma la Palestinienne. Et là, Le Clézio conçoit ce roman comme un enchevêtrement de voix. L'histoire d'Esther occupe la majeure partie du roman.

Des cinq parties qui le forment, les deux premières parties sont consacrées à l'histoire d'Esther. La troisième, c'est à dire la partie centrale, marque une inflexion dans le récit car nous abandonnons la vie d'Esther pour suivre la destinée de Nejma. Dans la quatrième et cinquième partie, nous revenons à l'histoire d'Esther.

¹¹⁶ - GENETTE Gérard, *Figures III*, op.cit., p.225-227.

Tout au long de ces cinq parties, la narration est prise en charge tantôt par un narrateur abstrait hétérodiégétique et extradiégétique selon la terminologie de Genette, tantôt par un narrateur homodiégétique et autodiégétiques car l'auteur donne aussi bien à Esther qu'à Nejma accès à la parole directe ce qui rend la question des narrateurs dans *Étoile errante* un peu complexe.

Sur les cinq parties que comporte le roman, seule la première est écrite à la troisième personne, il s'agit de la partie intitulée Hélène, qui, ne l'oublions pas, n'est pas le vrai prénom de l'héroïne. Cette partie coïncide avec l'enfance d'Esther, avec sa vie insouciantes antérieure à l'errance.

La deuxième partie intitulée Esther est racontée presque entièrement à la première personne, et c'est cette partie justement qui coïncide avec une douloureuse prise de conscience des événements et de la réalité. Le passage du "il" au "je" équivaut aussi au passage de l'enfance à l'âge adulte, le passage de la phase où l'on est le jouet des événements à la phase où l'on commence à s'assumer et à prendre sa vie en main.

Le passage du mode romanesque impersonnel au "je" se charge donc de significations. La première personne indique que l'exclu tend à se définir, à se déterminer lui-même en reconstituant sa mosaïque identitaire à laquelle s'ajoute ses expériences personnelles, tel est le cas des protagonistes d'*Étoile errante*, Esther notamment.

Cependant à l'intérieur des parties centrées sur le personnage d'Esther, le récit n'est pas toujours assumé par elle, nous assistons à une alternance de voix même à l'intérieur de chaque partie qui lui est consacrée : la présence ou l'absence du narrateur semble refléter l'engagement plus ou moins intime des personnages par rapport aux événements racontés, d'ailleurs, le récit à la première personne coïncide avec les moments les plus intenses lors de la traversée clandestine dans le Sette Fratelli, le bateau qui conduit Esther à Jérusalem :

« C'est en moi, je le sens, au fond de moi, malgré moi. C'est dans mes yeux, c'est dans mon cœur, comme si j'étais en dehors de moi et que je voyais au-delà de l'horizon, au-delà de la mer. Et tout ce que je vois maintenant signifie quelque chose, m'emporte, me lance dans le vent, au-dessus de la mer. Jamais je n'avais senti cela. » EE, p.167

Il n'y a que "je", "moi", "mon" et "mes" qui peuvent dire une telle émotion. Aux dernières pages de cette partie, le narrateur extradiégétique reprend les rênes de la narration pour donner semble-t-il une vue panoramique de l'itinéraire du Sette Fratelli jusqu'à la terre promise.

Le récit consacré à Nejma est au cœur du roman, il est fait, pour la plupart, par la première personne et prend les traits d'un journal intime : *« Ceci est la mémoire des jours que nous avons vécus au camp de Nour Chams, telle que j'ai décidé de l'écrire, moi, Nejma... » EE, p.223*

Ici, Le Clézio a choisi de donner la parole à un "je", à un moi non étranger à l'aventure comme si on ne saurait confier le dire de son exil à une entité discursive non concernée. Quels mots sauraient épouser les contours de l'exil de Nejma que les mots de Nejma elle-même et quelle voix pourrait être l'écho de l'errance de Nejma que sa propre voix ? Nejma est consciente du drame qui a bouleversé sa vie et elle nous le confie elle-même :

« Quand les soldats étrangers nous ont fait monter dans les camions bâchés pour nous conduire jusqu'ici au bout de la terre, jusqu'à cet endroit tel qu'on ne peut aller plus loin, j'ai compris que je ne reverrai plus jamais ce que j'aimais. » EE, p.236

Le "je" de Nejma est presque toujours relié à un "nous" inclusif qui rattache son sort à celui de son peuple : « *Ainsi en ont décidé les étrangers, pour que nous disparaissions à jamais de la surface de la terre.* » EE, p.225

Comme pour le récit d'Esther, la fin du récit de Nejma passe de la première personne à la troisième personne coïncidant avec le moment où elle part du camp des réfugiés en compagnie de Saadi le Baddawi et de l'enfant qu'elle vient d'adopter. Le narrateur extradiégétique prend le relais pour raconter le voyage de Nejma jusqu'à la frontière jordanienne où le lecteur perd sa trace.

Quant à la quatrième partie dont le titre est "L'enfant du soleil", elle est au début narrée par l'intermédiaire de la voix d'Esther qui parle de son séjour au kibboutz de Ramat Yohanan et surtout de sa vie intime avec Jacques et de leurs projets d'avenir :

« *C'était Nora qui nous prêtait sa chambre pour que nous fassions l'amour. Je ne voulais pas que ma mère sache. [...] Nous partirions quand Jacques aurait terminé son service dans l'armée. Nous nous marierions, et nous partirions.* » EE, p.297

Au bout d'à peine trois pages, le "je" d'Esther cède la place à la troisième personne. Le "je" ne revient qu'une fois à Montréal pour qu'Esther, de sa vive voix, puisse raconter un des plus grands moments de sa vie : la naissance de son fils Michel, tout comme sa naissance à elle sur la plage où l'a déposée le Sette Fratelli en Ertzraël :

« *J'avais des larmes dans les yeux, les vagues passaient dans mon ventre. Et Michel est né. J'étais aveuglée par toute la lumière. [...] J'ai dormi longtemps, couchée sur la grande plage lisse où j'étais enfin arrivée.* » EE, p.323

La voix d'Esther continue à résonner jusqu'à la dernière partie racontant son retour à Nice et le décès de sa mère Elisabeth : « *Elisabeth, celle qui a été ma mère, est morte hier, il y a déjà si longtemps, et j'éparpillerai, selon sa volonté, ses cendres sur la mer qu'elle aime.* » EE, p.327

Elle raconte aussi ses errances à Nice et à Saint-Martin sur les traces du passé. Vers la fin de cette partie et du roman, le narrateur extradiégétique se charge de la narration pour résumer toutes les voix qui ont traversé la vie d'Esther :

« La voix de son père qui disait son nom, comme cela, Estrellita, petite étoile, la voix de M.Ferne, la voix des enfants qui criaient sur la place, à Saint-Martin, la voix de Tristan, la voix de Rachel, la voix de Jacques Berger quand il traduisait les paroles de Reb Joël, dans la prison de Toulon. La voix de Nora, la voix de Lola. C'est terrible, les voix qui s'éloignent. »
EE, p.349

Il reste un point assez saisissant dans le sens vocalique aussi bien qu'il l'est dans le sens symbolique, c'est la rencontre d'Esther et de Nejma. Le moment où les deux protagonistes se croisent structure le roman et signale le point de convergence des deux récits : celui d'Esther et celui de Nejma. Ce moment revêt un intérêt particulier car il est raconté dans le roman par trois voix narratives différentes.

La rencontre est racontée en premier lieu par un narrateur extérieur à la fin du récit d'Esther et avant le début du journal de Nejma :

« Les camions ont ralenti. [...] Soudain, de la troupe se détache une très jeune fille. Elle marcha vers Esther [...] Puis, de la poche de sa veste, elle sortit son cahier vierge [...] Elle écrivit son nom, comme ceci en lettres majuscules : NEJMA. Elle tendit le cahier et le crayon à Esther pour qu'elle marque aussi son nom. » EE, p.223

Cette même scène est racontée par Nejma dans la partie du roman qui lui est consacrée, ou du moins elle y a fait allusion : « *Et pour elle aussi, j'ai écrit,*

pour celle qui a marqué son nom en haut du cahier. [...] Elle est venue ce jour là [...] Un bref instant nous étions réunies... » EE, p.234

Quant à Esther, elle évoque la rencontre dans la quatrième partie lorsqu'elle se trouve déjà à Montréal : « *C'est à elle que je pense maintenant, Nejma, ma sœur au profile d'indienne aux yeux pâles, elle que je n'ai rencontrée qu'une fois sur la route de Siloé près de Jérusalem.* » EE, p.315

D'une manière générale, la transition de la première à la troisième personne, et inversement, coïncide avec le début d'un nouveau chapitre, mais parfois les changements sont plus brusques. L'exemple le plus frappant est la description du travail dont s'occupe Esther et sa mère Elisabeth en Israël, le récit change de personne d'un paragraphe à l'autre : « *Les champs étaient immenses... Garçons et filles travaillaient ensemble [...]. On avançait à croupetons [...] De temps en temps, devant nous, s'échappaient des vols de passereaux.* » EE, p.298.

Comme le montre si bien Marina Salles, la polyphonie chez Le Clézio :

« Représente plus qu'un procédé : une perception et un art poétique. Elle accomplit, dans une forme non pas simplifiée mais très exigeante, ce qui était assigné comme fin à la littérature dès les premiers livres : s'emparer de la vie dans sa richesse et sa diversité, embrasser la matière la plus ample, faire éclater les limites spatio-temporelles de l'existence individuelle, se soustraire aux conditionnements culturels, donner à entendre la parole de l'autre, le bruissement des voix extérieures et intérieures, les dissonances, les accords, les échos. »¹¹⁷

¹¹⁷ - SALLES Marina, *Le Clézio notre contemporain*, op.cit., p.249.

« *Et cela fut fait* » dans *Étoile errante* grâce à la voix de Nejma, à la voix d'Esther et même la voix du narrateur neutre et anonyme. Si l'instance énonciative est instable dans *Étoile errante*, c'est justement pour suivre les méandres d'une thématique qui est toute mouvance et mouvement à savoir l'exil et l'errance.

L'instabilité vocalique est accompagnée d'une certaine instabilité de la focalisation. Même avec la présence d'un prénom placé en tête de chapitre pour désigner qui voit ou qui parle, le point de vue continue d'errer d'un être à un autre.

Ainsi, dans *Étoile errante*, il y a au départ une alternance des regards d'Esther, de Tristan et de Rachel. Au milieu du roman, nous retrouvons une autre héroïne Nejma dont nous suivons la voix et le regard jusqu'au retour d'Esther de nouveau.

Tout ceci contribue à faire d'*Étoile errante* un réseau de voix et de points de vue qui coexistent, qui se côtoient, qui se complètent et qui parfois se contredisent même, à tel point que le lecteur risque de se retrouver désorienté ayant du mal à discerner qui parle, qui voit et qui est vu. Par exemple dans le prologue du roman, la narration est faite à la troisième personne mais tout porte à croire que c'est Esther elle-même qui raconte son histoire mais plus tard, après un moment de recul, à une date indéterminée, cette orientation qui désoriente est suscitée surtout par l'emploi des verbes "savoir" et "se souvenir": « *Elle savait que l'hiver était fini quand elle entendait le bruit de l'eau.* »EE, p.15

« *Elle se souvenait du premier hiver à la montagne et de la musique de l'eau au printemps.* » EE, p.15

Aussi, Esther sait elle, au moment où elle raconte ses souvenirs, les menaces de la guerre qui pèse sur Saint-Martin : « *Pour les enfants, les*

vacances qui avaient commencé allaient être longues. Ils ne savaient pas que, pour beaucoup d'entre eux, elles s'achèveraient dans la mort. » EE, p.16

Ainsi, la polyphonie dans *Étoile errante* est très particulière, elle est parfois même déroutante à l'image de l'exilé dérouté et de l'errant désorienté sur un chemin où les repères sont brouillés.

De là, nous passons à un autre aspect de la déroute dans le roman, c'est celui des digressions et de l'absence de linéarité dans la diégèse.

Donc, ce que les voix d'*Étoile errante* racontent ne vient pas dans une linéarité et un ordre immuable ce qui nous mène à étudier la façon dont les voix exilées et errantes du roman racontent leur histoire.

De quelle façon aborder l'œuvre très abondante de Le Clézio, dont l'examen systématique et exhaustif manuel relève de l'impossible? La singularité de cette œuvre qu'est *Le Procès-verbal*, souvent perçue comme originale et marginale, la rend très difficile à classer en dépit des critères formels se rapportant au nouveau roman. Il faut impérativement passer outre la thématique représentative de l'œuvre. Le clézienne et aller au-delà de cela pour mieux aborder l'œuvre à partir de son vocabulaire, des mots eux-mêmes, dans une démarche endogène et non à partir de la thématique artificiellement préétablie. Pour ce faire, nous nous appuierons sur une technique bien précise, dans l'ambition de rapprocher l'étude littéraire de l'étude linguistique.

La deuxième partie consistera en une analyse poussée du personnage narrateur. Après une brève présentation de notre corpus par le biais d'une énumération et d'un déchiffrement des chapitres du roman, nous étudierons le personnage d'Adam Pollo. Qu'est-il cet Adam Pollo ? Est-il déserteur ? Ou bien un névrosé qui souffre d'un symptôme phobique névrotique se manifestant par un désir de solitude extrême et d'isolement certain voire de claustration. Doit-on le considérer comme un évadé d'un asile psychiatrique ? D'étranges rapports, brutaux et complices, le lient, le rattachent à une jeune fille, Michèle, qui semble lui servir d'indicatrice et de répliques

involontaires. Mais après avoir franchi un certain état d'attention obsédée, Adam descend dans le monde, comme un prophète. Dès lors, son existence se trouve mise en rapport avec la Vie même, qu'elle d'ordre animale, matérielle, ou bien inaperçue. Adam rentre en communion avec la nature : il devient la plage ou il passe, le chien qu'il suit, le rat qu'il tue, les fauves qu'il observe et scrute dans un parc zoologique, le grand mouvement inlassable des apparences. Nous chercherons à identifier le type de personnage que Le Clézio met en scène dans son roman et à étudier le cadre spatio-temporel. Nous aborderons le concept d'errance qui se trouve être en effet le déclencheur de l'action. Puis, nous traiterons le concept de marginalisation.

En dernier lieu, nous nous focaliserons sur le mal-être existentiel dont souffre les personnages des quatre romans. Arrivés à ce stade de notre recherche poussée, ce troisième chapitre intitulé « Faille identitaire et Mal-être existentiel » aura pour objectif de montrer si ce n'est de démontrer que le personnage narrateur central ressent un véritable mal-être face à la réalité qui l'entoure. Ce malaise gangrène et nécrose son être, mortifie son âme, un véritable drame intérieur causé par l'hostilité engendrée par le monde et surtout par les gens qui l'entourent. C'est une déraison qui le ronge de l'intérieur. Le personnage d'Adam Pollo se sent mal dans la société, marginal et marginalisé, isolé, perdu et surtout désocialisé, il n'y trouve nullement sa place, c'est pourquoi il s'abandonne à l'extase matérielle et essaye de se fondre dans l'espace qu'il occupe, tel que la maison abandonnée où il se récluse, ou bien dans la nature. En créant le personnage narrateur central qui occupe le centre de la narration, et constitue la trame en elle-même, l'auteur a tenté de montrer comment l'expérience extrême de l'isolement et de l'errance est devenue l'expérience de l'écriture de l'espace, un espace éclaté, mais aussi une identité éclatée, émietlée, un malaise qui se dit à travers l'écriture. Le personnage est conscient de ce conflit, de cette fracture qui s'opère au sein de son être et sait pertinemment et irréfutablement que le fait de se replier est une composante de son identité. L'écriture de Le Clézio en témoigne.

En effet, Le Clézio rêve de plénitude et souhaite ardemment se fondre dans le monde, la création littéraire devient alors un moyen privilégié, le subterfuge annoncé afin de pallier cette déficience cosmique.

« Le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopérative acharné pour remplir les espaces de non-dit ou déjà dit restés en blanc, (...) le texte n'est autre chose qu'une machine présuppositionnelle. »

Umberto Eco : L'Œuvre ouverte(1962).

A cette écriture qui l'empoigne, oserait-on dire, le lecteur ne peut échapper. Il se trouve, dans son cheminement de lecture, institué participant d'une errance initiatique de l'espérance s'acharnant à décrypter.

L'animisme ou pseudo-animisme de Le Clézio se fit sentir voire ressentir par la surabondance des contradictions qui s'annulent. Comme tout est de la même substance vitale, les mots reçoivent leur vie à eux. Cette tendance se laisse ressentir dans cette œuvre. En outre, les connotations des mots restent et l'emportent sur les dénnotations aux dépens de la lucidité narrative. Le rôle du langage en tant que moyen de communication et subterfuge entre le moi errant et tourmenté des personnages et le monde qui les entoure cède la place au langage comme moyen et outil d'expression des sensations, pour lesquelles les contraintes du temps et de l'espace demeurent trop exigeantes. Une voix familière cohabite avec des descriptions et illustrations lyriques, extatiques, à la limite des paroles.

La linéarité continue du texte a éclaté, cette chronologie, cette continuité a été occultée au profit d'expressions volatiles et d'une fragmentation des plus subtiles. Le texte est intercalé par des poèmes, des dessins, des pages de journaux, ces derniers servant à rétrécir davantage la distance entre fiction et réalité, et ainsi dépeindre

l'aspect vraisemblable et matérialiste des œuvres. Dans *Le Procès-verbal*, au cours de la narration, le dessin se met brusquement et littéralement à contaminer le caractère typographique du texte. Le blanc de la page se remplit peu à peu d'une multitude de minuscules personnages se pressant de plus en plus sur la droite du cadre, devenant de moins en moins discernables, de plus en plus proches du graffiti ; et sur la page jumelle, le pinceau intervient, prend en charge le tracé des lettres jusque-là mécanographiquement imprimées (p.142, 143). Loin d'être gratuite, cette transgression graphique introduit la rupture centrale en intégrant des extraits de journaux dans le cours du roman. Dès ce moment, s'installe un véritable « système » illustratif où la régularité épouse parfaitement et merveilleusement le vécu de l'homme interné dont nous rapportent les échos.

Jean Marie Gustave Le Clézio reproduit trois pages d'un journal qui mêlent informations politiques (Accueil triomphal de Ben Bella à Oran) et faits divers (Noyades, un double crime en Corse). Parmi ceux-ci figure l'histoire du protagoniste qui n'est autre qu'Adam Pollo, sous le titre « Un maniaque arrêté à Carros », « (...) visiblement privé de ses facultés mentales, le jeune homme haranguait la foule, tenant des propos dépourvus de sens. ». Le fait divers délimité, réduit l'épaisseur du réel en décrivant des êtres de l'extérieur, en instaurant des discontinuités ou des articulations qui détruisent la complexité de la vie. Plutôt que de mettre en valeur et en exergue la singularité de l'événement, l'écrivain recherche dans le fait ce qui est révélateur d'un phénomène plus général comme, par exemple, l'exclusion sociale. La dimension sensationnelle de l'histoire « extraordinaire » compte moins que son exemplarité.

« L'incident s'annule au profit du dénominateur commun de toute souffrance humaine qu'articulent l'horreur de la solitude, la répression, l'iniquité et l'injustice et, quoi qu'il advienne, le fol et vain espoir de rencontrer, dans l'amour et la liberté, une merveilleuse douceur, précise le texte et la quatrième de couverture.

Cette seconde partie s'ouvre sur une image en miroir de la première illustration du volume : un homme assis face à la fenêtre. Immédiatement après, au bras de chaque page de gauche une petite vignette décrit, dans une sorte de mouvement en « flip-

flop », le personnage d'Adam Pollo en train de fumer, sa tête s'effaçant peu à peu. Les pages de droite, par contre, présentent une série de paysages, curieusement absents du texte original. Ces vues correspondent à un choix précis puisqu'il s'agit du chemin qu'empruntait régulièrement Nietzsche, reliant Eze-village à Eze-sur-mer et ou, dit-on, lui serait venue l'idée d'écrire Zarathoustra descendant de la montagne. Cette dernière séquence rend magnifiquement et magistralement le sentiment de liberté acquis par cet homme interné et interprète de ce qui pourrait se trouver dans cette tête qui disparaît. Enfermé de corps mais libre de pensée car le personnage d'Adam se réfugie dans l'extase matérielle. Cette œuvre, même si elle demeurerait encore dans le cadre général de l'illustration, revendiquait déjà cette volonté de tresser de manière nouvelle et anticonformiste les rapports entre les deux registres expressifs (le registre scriptural domine mais se mêle aux tranches de dialogues : rapport entre iconicité et scripturalité « machinerie scripturale »).

Les techniques typographiques et iconiques propres à Le Clézio semblent confirmer la dualité de son écriture : moderne par son goût pour l'expérimentation et le renouvellement, mais en même temps destinée à illustrer une conception préscientifique et évolutive du langage. Le but de cette stratégie est de suggérer une fusion entre le vécu et le verbe, entre les mots et les choses. L'écriture Leclézienne dénonce l'effet des mots et l'instauration d'une marge à l'intérieur du texte contribuant à souligner une rupture avec la norme romanesque, mais ces techniques demeurent en même temps étroitement liées au discours du roman, aux sentiments des personnages. Ces procédés s'intègrent dans les techniques narratives utilisées pour illustrer une approche du monde. L'absence d'intrigue et de psychologie se reflète dans une mise en page schématisée autour d'une idée dominante ; des caractères agrandis pour évoquer l'impact voire l'ampleur des mots et vocables et une marge au milieu des mots et du paragraphe pour ainsi évoquer l'émergence d'associations qui contribuent à l'effet mimétique auquel aspire l'écriture de Le Clézio. Une conception préscientifique du langage, perceptible dans la technique primitiviste de l'écrivain, s'illustre également dans la mise en page d'un silence originel : silence fait de mots manquants

ou rayés, silence provoqué par l'éclatement total de l'enchaînement des lettres, silence qui mise sur la suggestion plutôt que sur le dire. La mise en pages est l'iconographie des textes lecléziens contribuent ainsi à créer une mise en pages du silence qui relève les mots de leur niveau référentiel et leur confère une valeur magique.

Le Clézio assassine le récit traditionnel. Il commence ses œuvres là où d'autres, après avoir usé les cordes de la narration et du trompe l'œil, l'ont, dans le meilleur des cas, terminée. Nous notons fortement que la fiction est mise à mal. Le Clézio vit entièrement son ère du soupçon, expérimente son style à coups de ratures, d'enchevêtrement de récits, de lettres, de ponctuation malmenée, de coupures de presse, d'images excessives, lyriques et âpres. A partir de ce point, il n'y a plus qu'à s'arrêter d'écrire et d'émaner des productions. Ou à commencer son œuvre. Le Clézio s'est tout bonnement efforcé d'explorer les nouvelles voies narratives, et ainsi découvrir des terrains inconnus, dénonçant sans détour la psychologie du personnage, préférant les constructions aléatoires à la causalité conventionnelle et traditionnelle de l'histoire. « Ma première tentative fut de nature agressive », nous confia l'auteur : « Il s'agissait de briser les moules afin de déboucher sur un langage nouveau ». Son œuvre est parsemée. Dans *Onitsha*, l'auteur, grâce à des personnages romanesques souvent représentés en fuite ou en déplacement, s'efforce, avec une empathie sous-jacente et un savoir anthropologiques affutés, de rompre les frontières et les traditions « socio-historiques » dont les composants se dispersent sous forme de narration. Son écriture, faisant lien entre écritures traditionnelle et moderne, met en exergue la manifestation de l'originalité humaine et le fonctionnement du phénomène d'interculturalité et d'intertextualité qui prend appui sur les images. Elle inclut les « faits sociaux » qui affectent les individus et les mœurs. Dans le récit d'*Onitsha*, le mythe décortiquant et expliquant une histoire par le « sacré » qui aboutit parfois à « une vérité absolue », sous-tend la pure scène de fiction à travers des thématiques dont les structures sont bien privilégiées. Jung avançait l'idée que les éléments structurels de la formation des mythes se manifestaient à travers des archétypes. Sa première contribution à la mythocritique se résume dans tout ce qu'il appelle la « mémoire ethnique ». (Jung,

1920, 270). Pour lui, les mythes sont la projection de phénomènes psychiques ou bien d'images archaïques toujours parlantes. Le Clézio tente d'exposer le monde d'une manière autant poétique que spirituelle. Son mythe est une recherche de la nostalgie de l'unité primordiale qui prétend décoder le message et la problématique de l'homme à travers le temps et l'espace. Le roman leclézien, plein de fraîcheur, de fougue et de tendresse, nous oriente vers un univers où règne l'harmonie des thèmes. Les structures mythiques se diffractent à travers les personnages et les contenus textuels, et on peut remarquer que ritualisation et sacralisation des mythes se mêlent, dans le développement narratif, au récit des faits. Ce lien s'établit grâce aux mots dont la valeur et la force drainent un imaginaire à la fois individuel et collectif. Par conséquent, la fonction maîtresse du mythe est de fixer « les modèles exemplaires de toutes les actions humaines significatives. » (Eliade, 1996, 345). Par ailleurs, *Onitsha* en tant que récit culturel est le bassin mythologique qui porte les traditions. En d'autres termes, les mêmes traits pourraient être considérés historiquement légitimes et mythologiquement pertinents. C'est pour cela que nous allons explorer l'univers mythique d'*Onitsha* de Le Clézio en nous inspirant des conceptions mythocritiques pour accéder à une connaissance synoptique et mythique de l'œuvre. Ainsi, la première partie de notre travail consistera à relever les micro-mythes et les éléments qui leur sont relatifs, les détails mythiques et textuels du roman. Ensuite, nous aborderons les limites du décryptage psychologique des symboles et des images du texte leclézien pour accéder à certains éléments biographiques. Enfin, en appliquant la méthode durandienne, nous traiterons les macro-mythes du texte leclézien.

PARTIE II:

Le personnage leclézien ou le syndrome de l'errance

Chapitre I

L'étude des personnages et de la narratologie

Structure des récits

Dans cette deuxième partie nous allons aborder deux chapitres à savoir : l'étude du personnage leclézien, les structures des récits, le parcours narratif des personnages, et leurs univers spatio-temporels.

A travers le premier chapitre qui sera exclusivement dédié à l'étude des personnages et l'analyse narratologique, nous allons tenter de parcourir deux éléments qui vont nous permettre de dégager les différents points qui constituent la structure narrative de nos quatre corpus, à savoir :

Le parcours atypique des personnages lecléziens :

Le Clézio est une âme voyageuse, il est « l'écrivain de la rupture et de l'aventure poétique, l'explorateur d'une humanité au-delà et au-dessous de la civilisation régnante »¹¹⁸, citoyen du monde, « fils de tous les continents et de toutes les cultures »¹¹⁹ et « le nomade immobile » (De Cortanze, 1999). Voici les divers titres donnés à cet écrivain qui se font connaître à partir de plusieurs thèmes célèbres à travers ses œuvres tels que l'errance et le nomadisme, la quête initiatique et la quête identitaire. Le thème majeur présent dans tous ses ouvrages, c'est le voyage qui se transforme même en errance dans quelques œuvres dont l'une, c'est *L'Étoile errante*¹²⁰. L'héroïne d'*Étoile errante*, Esther commence à comprendre la parole en épelant « la ville de lumière, Jérusalem » dont la mère contait toujours l'histoire. Étant arrivée à Jérusalem et après avoir rencontré Nejma, elle prend conscience d'elle et de son destin, de son errance. Des étoiles de cette histoire, Esther et Nejma, sont à la quête de leurs propres identités mais la guerre les pousse vers l'errance. Ajoutons que ce roman « ne présente pas une position politique mais prend plutôt parti pour les victimes quelle que soit leur origine. Il raconte même le traitement infligé aux Palestiniens par les Israéliens qui les ont enfermés dans des camps de réfugiés pour occuper leurs terres » (Keyhani Manesh et Kahnemou Pour, 2018 : 78). Pratiquement, tous les personnages des romans de Le Clézio s'automarginalisent, par choix, ou bien se voit marginalisés par la société, repoussés, escabotés et mis en retrait.

Qu'est-ce qu'un marginal? Selon le Petit Robert, le marginal est une: « personne vivant en marge de la société parce qu'elle en refuse les normes ou n'y est pas

¹¹⁸ L'académie Nobel a décerné en 2008 son prix à J.-M.G. Le Clézio en lui donnant ce titre.

¹¹⁹ Titre donné par le président de la république française, Nicolas Sarkozy, dans une lettre de salutation publiée au journal *Figaro* en 2008.

¹²⁰ La traduction d'*Étoile errante* est publiée en 2008 en Iran, 16 ans après sa publication en France par l'édition Tcheshmé. Sa publication a une longue histoire. Reprenant la parole de Sadjad Tabrizi, traducteur d'*Étoile errante*, l'Agence de presse Mehr a affirmé que ce roman a attendu trois ans pour obtenir la permission de diffusion. Et sa sortie en Iran coïncide avec le résultat du prix Nobel de la littérature en 2008. Les raisons de ce retard ne sont pas claires mais on peut deviner que le thème de ce roman en sera l'une des raisons (Keyhani Manesh et Kahnemou Pour, 2018 : 77).

adaptée »¹²¹ . Cette définition implique deux types de marginalités, de deviance sociale ou d'écart de la norme sociale imposée par une majorité: une marginalité choisie où la personne « refuse », de son propre gré, de se conformer à la société et à la normalité, cette personne se dresse délibérément contre la norme socio-culturelle, et une marginalité imposée ou subie, qui est due à une non adaptation de la personne à son environnement ; une dualité qu'André Vant appelle « le binôme marginalité volontaire-marginalité involontaire¹²² ». Mais, il faut noter que, quelle que soit l'origine de la non-conformité de la personne à la société, voulue ou non, le résultat est le même, puisque une différence et un écart se créent entre cette personne et le groupe auquel elle est supposée appartenir, ce qui la met irrémédiablement dans la marge. Quant à la notion de marge, elle appelle aussi une précision, car être « en marge de la société » peut impliquer un état, aussi bien physique que moral et social. La marge a d'abord une définition physique, spatiale, c'est l'espace autour de la page blanche, c'est la bordure, c'est donc la périphérie par rapport au centre. Par rapport à une société, le marginal est celui qui vit en dehors du centre, donc en dehors du groupe (ville, famille, clan, etc.), à l'écart, selon la dichotomie centre-périphérie. Par ailleurs, on peut être marginal même à l'intérieur du centre, la marginalité est, dans ce cas, sociale, intellectuelle, culturelle, etc. Les personnages concernés sont situés, ainsi, à cause de leur différence, en dehors du groupe compact que forme la société selon la polarité normalité-exception ou encore majorité-minorité. Il faut préciser, toutefois, qu'être marginal n'implique pas forcément l'exclusion de la société, car comme l'explique Arlette Bouloumié: « bien que hors de la norme, le marginal est toléré, à l'opposé de l'exclu qui est rejeté, banni, hors-la-loi » mais, continue-t-elle, « la frontière entre marginalité et exclusion est fragile : le marginal est toujours menacé

¹²¹ Le Petit Robert, 2008

¹²² André Vant, « Géographie sociale et marginalité » in Marginalité sociale, marginalité spatiale, op. cit., p. 15.

d'exclusion. Parce qu'il est différent, le marginal peut paraître subversif ¹²³ ».

Qu'est-ce qui fait qu'un être est considéré comme « différent », hors normes, voire « subversif »? Quels sont les critères qui permettent de qualifier un être de marginal ? La marginalité est toujours relative, explique Arlette Bouloumié, on est marginal par rapport à un groupe institutionnalisé, à une époque et dans un lieu donné. D'où les contenus très variables de la marginalité dans le temps et dans l'espace¹²⁴ . Malgré le caractère variable et évolutif de la définition de cette notion, nous pensons qu'il existe des critères généraux qui permettent de classer les domaines concernés par la marginalité. Outre la marginalité spatiale qui met d'emblée la personne à l'écart, la distinction se situe, comme l'explique le même critique, par rapport à « un groupe institutionnalisé », c'est-à-dire, selon la définition du terme groupe, par rapport à un « ensemble de personnes ayant des caractères en commun »¹²⁵ et qui vivent en communauté selon des règles qui en permettent l'organisation et l'essor. De ce fait, ce qui situerait ou rejetterait l'individu hors du groupe, c'est sa non appartenance à l'un de ces critères. Serait marginal, de ce fait, tout individu qui présente des différences ou une hétérogénéité par rapport au groupe auquel il est censé appartenir, différences physiques, vestimentaires, culturelles, religieuses, éthiques, idéologiques ou identitaires. Ensuite, est marginal tout être qui se positionne en dehors des lois du groupe en question. Enfin, est mis à l'écart tout être qui ne participe pas au développement de la communauté et au système productif, et ce à cause de l'absence d'activité, de l'âge – trop jeune ou trop vieux –, de la maladie, ou d'un quelconque handicap qui empêche l'individu d'être productif. Comme le souligne Yves Barel,

¹²³ Arlette Bouloumié, « Avant-propos », in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, textes réunis par Arlette Bouloumié, *Recherches sur l'Imaginaire*, N° 29 Mars 2003, p. 11.

¹²⁴ Arlette Bouloumié, « Avant-propos » in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, op. cit., p. 11

¹²⁵ Le Petit Robert, 2008.

“tout se passe comme si l’individu ou le groupe devenait un objet social passif dès lors qu’il se situe à la périphérie ou hors de la sphère productive : les apprentis, les chômeurs et les gens âgés sont parfois considérés comme marginaux, pour cette raison¹²⁶”. Par ailleurs, afin de spécifier et de définir les différents critères qui marquent les personnages dont il est question dans notre corpus, il est important de procéder à une sorte de classification qui nous aiderait à mieux cerner un concept aussi large et aussi hétéroclite. D’ailleurs, comme le fait observer le même sociologue : “*il est rare qu’on soit, qu’on se dise ou qu’on soit dit marginal tout court : on est marginal et on est vieux ou jeune, femme, loubard, néo-rural, pauvre, handicapé, « gens du voyage »*¹²⁷¹²⁸, etc. Cette double circulation de termes dénote que la marginalité n’est pas un état en soi et que pour la vivre, la revendiquer ou la juger sur le plan des mœurs, il faut la spécifier, l’enraciner en quelque terreau, pour qu’elle devienne en quelque sorte une « abstraction concrète »^{1 2}. Nous commençons d’abord par le critère social qui est le plus évident car, le plus visible. A travers la confrontation des personnages aux normes et aux règles de la société, il devient possible d’établir leur conformité ou leur transgression. Nous avons trouvé ensuite qu’il était important d’étudier cette marginalité de l’intérieur, c’est-à-dire par rapport à l’être et par rapport à sa perception de lui-même et de son identité. Nous nous intéressons enfin au mode de vie de ces personnages, à travers l’étude de leurs déplacements et des lieux qu’ils fréquentent, c’est-à-dire, à l’expression spatiale de cette marginalité dans l’univers romanesque.

Physionomie: des êtres singuliers, différents:

Nous vivons dans un monde physique basé sur le pouvoir de l’apparence, et le critère le plus « visible », et le plus “déterminant” qui permet à première vue de traiter un être de marginal, de pariat est bien son apparence: « de tout temps, explique Yves Barel, il y a eu des « signes extérieurs » de marginalité, portant notamment sur le langage, la

¹²⁶ Yves Barel, La Marginalité sociale, op. cit., p. 99

¹²⁷ Formule utilisée par Michel Marié

¹²⁸ Yves Barel, La Marginalité sociale, op.cit, p. 39.

gestuelle et le vêtement¹²⁹ », critères auxquels nous ajoutons le portrait physique. Même si Le Clézio ne présente pas et ne décrit pas avec minutie et lourdeur, à la manière de Balzac, « des personnages très déterminés »¹³⁰, il permet aux lecteurs de découvrir, à travers l'ensemble des indices et des signalements transmis le long du texte, des personnages dont la première particularité est la différence, et en deuxième plan vient l'exclusion. La distinction physique des protagonistes peut se présenter sous la forme de traits caractéristiques ou bien sous la forme d'une ambiguïté par rapport à l'âge du personnage, mêlant à la fois les traits de l'adulte, du vieux et de l'enfant.

Il faut entendre par particularité physique, explique Arlette Bouloumié, tout ce qui écarte un individu de la norme par rapport à l'humanité en général mais aussi par rapport à son groupe ethnique particulier¹³¹.

Ce qui permet de rattacher un personnage à un groupe donné, ce sont les différentes caractéristiques qu'ils ont en commun et qui les unissent. Ces particularités s'étendent en fonction de la taille du groupe qui peut aller de la simple cellule familiale, à la communauté ou à la société en général, différences qui ont pu être observées à travers les œuvres du corpus.

“Une nuit, j'étais si mal, je brûlais dans ma peau. Je sentais comme une pierre posée sur ma poitrine. Je suis sortie. [...] C'était comme si tout le monde était mort, comme si tout avait disparu à jamais. Je ne sais pourquoi j'ai agi ainsi : j'avais peur soudain, j'avais trop mal à cause de ce poids sur ma poitrine, à cause de la fièvre qui me brûlait jusqu'aux os. Alors je me suis mise à courir le long des allées du camp, sans savoir où j'allais, et je criais : " Réveillez-vous !...Réveillez-vous !..." D'abord, ma voix ne parvenait pas à travers ma gorge, je poussais seulement un cri rauque qui me déchirait, un cri de folie. » EE, p.258

“C'était en hiver, quand notre camp avait connu le désespoir, la faim, l'abandon. Les enfants et les vieux mouraient à cause des fièvres et des maladies que donnait l'eau des puits. » EE, p.271

¹²⁹ Yves Barel, *La Marginalité sociale*, op. cit., p. 115.

¹³⁰ Vincent Jouve, *L'effet personnage*, Paris, PUF, 1992, p.52

¹³¹ Arlette Bouloumié, « Avant propos », in *Marginalité et particularités physiques dans la littérature*, Recherches sur l'Imaginaire, sous la direction d'Arlette Bouloumié, cahier 31, 2005, p. 13

Les trois cent cinquante pages d'*Étoile errante*, à commencer par le titre, bougent vibrent et vivent au rythme de la mouvance des personnages, du temps, de l'espace et des mots.

Ainsi, nous commençons le chapitre d'emblée par l'étude du titre du roman.

Le titre *Étoile errante* est une formule symbolique et poétique, c'est une citation de la chanson péruvienne citée en espagnol et qui sert d'épigraphe au roman : *Estrella errante, Amor pasajero, Sigue tu camino, Por mares y tierras, Quebra tus cadenas*, dont la version française est : *Étoile errante, amour passager, suis ton chemin par les mers et les terres, brise tes chaînes*.

Compris littéralement, le syntagme *Étoile errante* est contradictoire et problématique car une étoile fixe, repérée, choisie et prise dans une constellation, ne peut être errante et fuyante voire fugace.

Mais d'après les dictionnaires, l'expression « étoile errante » désignait autrefois les planètes. L'errance des femmes-étoiles évoquerait plutôt les chevaliers errants du moyen âge ou la légende du Juif errant condamné à marcher sans arrêt ni rjusqu'à la fin du monde pour avoir outragé le Christ.

Bruno Thibault avance que : « *walter Putnam a bien vu que le titre de ce roman Étoile errante, convoque et combine deux images : l'image de l'étoile filante et le mythe du Juif errant.* »¹³²

-Les personnages, les étoiles et l'errance

¹³² - THIBAULT Bruno, *J.M.G Le Clézio et la métaphore exotique*, op.cit., p.163.

« *Jamais personne ne m'avait parlé des étoiles depuis que mon père me les avait montrées, un soir, l'été de sa mort. Les étoiles fixes et les étoiles filantes, qui glissaient comme des gouttes sur la surface de la nuit. Ainsi, il m'avait donné mon nom, étoile, petite étoile....* » EE, p.192

C'est le personnage principal du roman qui tient ces propos concernant les étoiles. Ce passage montre à quel point les étoiles sont significatives pour les personnages et pour le roman, les étoiles filantes (ou errantes) en particulier. Ces personnages sans lesquels nous ne pouvons concevoir une fiction, tiennent tant aux étoiles.

Michelle Labbé avance que : « *le personnage ou le protagoniste est en même temps le premier signe de fiction.* » ¹³³

Et afin d'approcher les soubassements des thématiques de l'exil et de l'errance et la façon dont ils se déploient dans un texte de fiction, nous nous penchons dans ce volet sur le profil du protagoniste errant.

Esther (Hélène Grève) - personnage principal du livre. La plupart des pages dans le livre parlent d'elle ou mieux dit: Elle parle de soi-même. Seulement un chapitre écrit à la troisième personne du singulier parle d'une autre fille - Nejma. En principe cette troisième partie est la partie centrale du livre entier. Dans le reste du livre les lecteurs peuvent voir les analogies entre les deux destinées des deux filles - des deux étoiles errantes. Cela commence déjà avec les noms: Esther et Nejma ont la même signification dans les deux langues différentes: Étoile. Sur nombreux points de vue les deux filles se ressemblent. Elles n'ont échangé qu'un regard et leurs noms, mais après leur rencontre elles pensent souvent l'une à l'autre. Esther dit que Nejma est sa sœur perdue. Les deux doivent faire les mêmes pires expériences avec la guerre.

¹³³ - LABBE Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, op.cit., p.81.

Aussi elles ont la responsabilité d'un enfant. Pour Nejma parce que la mère vraie est morte de la peste et pour Esther c'est Michel qui est l'enfant d'elle et de Jacques Berger. Le tragique pour Esther est la mort de Jacques dans la guerre. L'enfant grandit sans père. Esther avait le même destinée quand elle était une petite fille. Son père était aussi une victime du combat. Mais Esther a fait la connaissance de son père. Jacques est mort avant la naissance de son fils.

A la fin de sa vie Esther est occupée de trouver la paix avec son mémoire, sa passé, ses souvenirs. Elle cherche achèvement pour finir son errance. Au contraire c'est la destinée de Nejma. Le Clézio ne montre pas au lecteur ce qui se passe avec Nejma. Elle reste une étoile errante...

Une chose importante du roman, ce sont les changements du narrateur. Le changement le plus frappant est certainement pendant le troisième chapitre où Nejma devient le personnage principal pour soixante-dix pages. Mais jusqu'à ce point-là on a déjà passé un changement. Ce n'est pas toujours Esther qui raconte. Le Clézio aussi raconte en troisième personne singulier. Le premier, le dernier et la deuxième partie du troisième (quand Nejma quitte le camp) chapitre sont racontés en troisième personne. Comme ça on a plus d'analyser et on reçoit plus d'indications sur l'avenir que dans les autres parties du livre. Quand les deux femmes racontent, c'est souvent une description de la situation, les choses qu'elles ont vues, entendues et senties en ce moment-là - sans analyser la situation. C'est très bien fait de Le Clézio qu'on remarque rarement quand le narrateur se change.

Dans un roman comme *Étoile errante*, le système onomastique est un élément qu'on ne peut ignorer tant il est chargé de significations.

- Le système onomastique:

Roland Barthes décrit le nom propre comme étant « *le prince des signifiants. Ses connotations sont riches sociales et symboliques.* »¹³⁴

Dans ce sens, le nom propre ne se limite pas à la désignation, mais « *s'offre à une exploration, à un déchiffrement.* »¹³⁵

Nous pouvons nous appuyer sur ce que Roland Barthes a écrit dans son étude des noms propres chez Proust. Il analyse le pouvoir que possède cette « *classe d'unités verbales* » que sont les noms propres « *de constituer l'essence des objets romanesques.* »¹³⁶

Le nom d'Esther est déjà cité à la page 16 : « *elle avait treize ans, elle s'appelait Hélène Grève, mais son père disait : Esther.* » EE, p.16

Jean - Xavier Ridon dit : « *en fait, Le Clézio se moque directement du système de fiche d'état civil qui définit notre identité selon le nom, le lieu de naissance, la race etc....* ».¹³⁷ Cela se voit surtout dans ses premiers livres.

Tous les personnages le clézien ont un nom, un nom spécifique, voire prophétique, qui leur confère une identité, l'auteur, qui, sans renouer vraiment avec la fiche d'état civil du roman réaliste qui met en avant l'achétype de l'antihéros tout en dressant une situation de vraisemblance et de description semblable au réel, privilégie souvent les prénoms : Esther, Lola, Leila, Nejma... Des prénoms dotés d'une part, d'une valeur sémantique singularisante et d'autre part, d'une fonction métaphorique, allégorique.

Marina Salles observe que:

¹³⁴- BARTHES Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p .335.

¹³⁵ - BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.p.124.

¹³⁶- Ibid, p.124

¹³⁷¹³⁷ - RIDON Jean – Xavier, *Henri Michaux, J.M.G Le Clézio, L'exil des mots*, Paris, Editions Kimé, 1995, p.71.

« Les connotations mythiques de leurs noms les lèstent au contraire d'un surplus d'humanité, les assimilant à des êtres collectifs dont les caractéristiques singulières s'effacent sous les Attributs ontologiques. [...] L'humanité de le Clézio vise à concilier la perception moderne de l'individu comme une créature singulière, irremplaçable affirmée par l'unicité du nom, et l'intégration à un continuum: une communauté, une histoire, la condition humaine. »¹³⁸

Ceci est valable à très grande échelle pour Esther et Nejma qui représentent un peuple, une communauté contenus dans chacun des replis de leur nom.

A observer le passage suivant:

« Esther était la plus sauvage de toutes, avec ses cheveux noirs et bouclés coupés courts, son visage halé, et quand sa mère la voyait rentrer pour manger, elle lui disait : " Hélène, tu a l'air d'une gitane ! " son père aimait bien cela, il disait alors son nom en espagnol : « Estrellita, petit étoile. » EE p.17

Nous remarquons que trois prénoms sont donnés au même personnage. Esther est le vrai nom de la petite fille, il signifie "étoile" en hébreu. Cette dernière est le personnage principal du roman, née à Nice en 1930, et d'origine juive. Elle est contrainte de changer de prénom et de se faire appeler Hélène pour cacher ses origines juives pendant la guerre, car cela serait dangereux pour elle.

Estrellita donne par un jeu linguistique son nom au roman *Étoile errante*. En effet, le livre porte en exergue une chanson péruvienne dont les premiers mots sont : "étoile errante" cette variation onomastique va de paire avec les thèmes du roman : l'exil,

¹³⁸ - SALLES Marina, *Le Clézio notre contemporain*, op.cit., pp.240, 241.

l'errance, la guerre.

Les deux étoiles errantes du roman: la plupart des pages dans le livre parlent d'Esther ou mieux dit: Elle parle de soi-même. Seul un chapitre écrit à la troisième personne du singulier parle d'une autre fille: Nedjma. En principe, cette troisième partie est la plus centrale du livre entier. Tout au long du récit, les lecteurs peuvent voir les analogies entre les deux destinées des deux filles-des deux étoiles errantes. Il est de bon ton de préciser que les deux prénoms Esther et Nedjma ont la même signification dans les deux langues différentes: étoile. Sur multiples points de vue, les deux filles se ressemblent. Elles n'ont échangé qu'un regard et leurs noms respectifs, toutefois après leur rencontre, elles pensent souvent l'une à l'autre. Esther dit que Nedjma est sa soeur perdue. Les deux protagonistes doivent passer par les mêmes pires expériences de la guerre, et les vicissitudes de la vie.

Aussi, elles sont incombées de la responsabilité d'un enfant. Pour Nedjma, parce que la mère biologique est morte de la peste, et pour Esther, c'est le personnage de Michel qui est l'enfant d'elle et de Jacques Berger. La tournure tragique que prend l'histoire d'Esther est la mort de Jacques, en pleine guerre. Leur enfant grandit sans père et sans repères. Esther a eu la même triste destinée alors qu'elle n'était qu'une petite fille, son père fut une victime du combat et de la guerre. Toutefois, Esther a pu faire sa connaissance, alors que Jacques, son conjoint, est décédé avant la naissance de leur fils. A la fin de sa vie, Esther finit par trouver le chemin de la paix et de la quiétude intérieure, elle donna un sens à son passé, à ses souvenirs. Elle chercha l'achèvement pour compléter et achever son errance. Par contre, nous ne connaissons pas la destinée et le dénouement du personnage de Nedjma, cette dernière demeurera une étoile errante...

Raymond Mbassi Atéba donne un autre détail sur la forte motivation du choix du nom d'Esther :

« Esther signifie l'étoile, il s'agit également d'un personnage biblique. En effet, Jérusalem a été pris par Nabuchodonosor, qui a déporté les Juifs en Babylonie, après avoir détruit leur temple en 587 avant Jésus-Christ. Esther est une juive de la tribu de Benjamin, née à Babylone pendant la captivité. Elle épouse le roi des Perses, Assuérus, et sauve les Juifs d'un massacre que fomentait l'un des ministres de ce roi. La bible lui consacre un livre. Le livre d'Esther. »¹³⁹

Pour conclure, le roman *Etoile errante* commence par l'idée de mouvement. Esther et Nejma, deux étoiles errantes dans le monde fictif, l'une en quête de la terre promise et de la lumière et l'autre expulsée de la même terre, racontent leur errance. En effet, derrière le motif de l'errance se profile une question de l'aléatoire, de mobilité, d'instabilité, quelque chose qui ne peut pas se fixer. L'énonciateur nous introduit dans l'histoire en évoquant les plus anciens souvenirs d'enfance des acteurs. Ils sont déjà dans une dynamique du déplacement et nous emmène avec eux dans un voyage, dans une errance. La marche, le déplacement seront présents tout au long de leur récit pour nous. En étudiant le jeu de l'embrayage et du débrayage, à savoir la position de l'énonciateur par rapport à l'instance de l'énonciation, et les stratégies adoptées par l'énonciateur, nous avons saisi certaines structures du sens dans l'univers romanesque de Le Clézio. Le sens suggéré par les procédés constitutifs des instances énonciatives est parfaitement en compromis mutuel avec le thème et le contenu du texte : c'est la spirale malheureuse de l'errance des acteurs, le cycle du déplacement qui comme un rituel nous illustre la fatalité dans des labyrinthes du désert, déjà le titre d'un autre roman de Le Clézio. Dans *Étoile errante*, nous sommes face à la perturbation perpétuelle de l'énonciateur soit dans le choix d'une place stable par rapport à l'énonciation, soit dans l'emploi des stratégies différentes qui n'auraient d'autres

¹³⁹ - MBASSI ATEBA Raymond, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Une poétique de la mondialité*, op.cit., p.44.

résultats que la confusion et de même l'errance chez l'énonciataire. Ajoutons que derrière le voyage, il y a l'idée d'exploration d'un ailleurs qui nous attire et qui nous paraît une motivation importante pour aller à la rencontre de l'altérité, l'idée ici c'est celle de l'errance comme la perte d'un lieu, ou la « déspatialisation » qui nous introduit dans le paysage et dans les parcours cheminés par les actants dû à leur déplacement physique. Cette déspatialisation, qui pourrait être le sujet d'une autre recherche, apparaît dans un autre roman : *Désert* ; cependant dans ce dernier, l'errance dans l'énonciation est limitée au temps et au lieu et l'énonciateur, reconnaissant une identité stable par le débrayage actantiel tout au long de l'histoire, plonge dans un non-lieu et même dans une intemporalité perpétuelle. En d'autres termes nous sommes face à une errance régulière étendue au système énonciatif tout entier dans *Étoile errante*. Le point remarquable de ce récit est que l'énonciateur, après tant d'errances, atteint le point du départ et le récit finit à l'endroit du commencement. Ce qui affirme une stratégie circulaire et que d'après Jean-Yves Tadié, un récit circulaire est considéré comme l'un des signes du récit poétique (Tadié, 1994 : 117).

Le roman Désert :

Autour des deux récits intercalés constituant le roman « Désert », gravitent des éléments pertinents et localisables des personnages. Le récit clé, c'est-à-dire le premier récit nous immerge dans le quotidien des nomades en quête d'origines, de terre promise loin des impitoyables soldats chrétiens qui s'accaparent les biens des autres et s'emparent pied à pied de la plupart des villes saintes, à partir du sud jusqu'au centre du désert.

Un roman en procès :

a) Les personnages :

Onitsha qui affiche une simplicité dans le style dès les premières pages, raconte l'histoire d'un garçon de onze ans (Fintan), lui-même narrateur, qui part en compagnie de sa mère (Maou) à la recherche de son père (Geoffroy) à bord du bateau Surabaya. Fintan part en Afrique, tout comme Le Clézio qui, lui, y est parti à l'âge de six ans, en effectuant le même parcours. La même quête initiatique, le même trajet est donc réalisé par l'auteur et son double. L'auteur inscrit les événements du roman au Nigéria dont il est capable de restituer des faits historiques. Mais aussi, dans *Onitsha*, Le Clézio « parle, au prix de nombreuses transpositions, de sa propre enfance, comme il l'a expliqué lui-même longuement dans tout le paratexte médiatique.

Les personnages entre exil et errance :

Telle quelle, le fait est bien connu, l'aventure d'Ulysse s'apparente à une initiation et son errance en est l'épreuve obligée. Ce rapprochement s'impose si l'on retient le modèle canonique établi par Arnold Van Gennep. Celui-ci fait apparaître trois moments successifs : la rupture avec le groupe, sous la forme très fréquente d'une faute ou d'une transgression ; la phase de ségrégation, durant laquelle le personnage est exclu du groupe, souvent contraint à de longues pérégrinations, au cours desquelles il subit une suite d'épreuves mettant en péril son intégrité et son identité, symboles répétés de la mort initiatique ; le moment de l'agrégation, enfin, permettant à l'initié de renaître, transformé et enrichi, et de réintégrer le groupe, pourvu d'une nouvelle identité ou d'un autre statut.

Ainsi envisagée, l'errance d'Ulysse apparaît comme un modèle emblématique pour de nombreux récits mythiques ou littéraires grecs. Il est possible de le vérifier en considérant l'errance subie par les Proetides comme une sauvage initiation, au terme de laquelle les jeunes filles pourront, non sans peine, devenir femmes.

L'objet de cette étude sera de recadrer la thématique et le phénomène de l'exil et de l'errance dans le cadre d'un roman, d'un auteur, d'un lieu ou de plusieurs, et d'une époque ou de plusieurs époques avec toutes leurs caractéristiques et leurs spécificités. Il s'agira donc de comprendre de quelle manière Le Clézio a dépeint les deux figures

de l'errant et de l'exilé dans les quatre romans constituant notre corpus. C'est dans une relation et jonction de complémentarité que les deux figures sont abordées. Qu'elles se côtoient, qu'elles se complètent ou que l'une constitue le prolongement de l'autre, ce qui nous incombe c'est de comprendre de quelle manière ces deux figures vivent, bougent et s'épanouissent dans les lignes et surtout entre les lignes. Ceci se fera en suivant le parcours des protagonistes qui animent les pages de chaque roman et qui évoluent dans un monde mouvant, belliqueux et mouvementé.

Nous n'avons nulle prétention de cantonner un géant de la littérature contemporaine à un courant littéraire bien précis ou de tenter de cerner les spécificités de l'écriture du lauréat du prix Nobel de littérature 2008 d'autant plus que son œuvre a été et demeure l'objet de plusieurs travaux universitaires, de diverses études et analyses, notamment la thématique de l'errance qui est assez récurrente chez lui.

De part ce travail, nous aspirons à apporter une humble contribution à l'analyse de quatre romans traitant de quête initiatique, de recherche de soi, de nomadisme et d'extase matérielle.

Quant à l'errance, nous espérons tout d'abord ne pas tomber dans le piège de la redondance des questionnements et des redites tant cette thématique a été exploitée en particulier de l'autre côté de la Méditerranée que ce soit dans les travaux universitaires ou les critiques littéraires.

Nous aspirons avant tout à apporter une humble contribution et ainsi éclairer les lecteurs et d'autres chercheurs universitaires de part une analyse approfondie des romans de J.M.G Le Clézio qui sont : *Le Procès-verbal*, *Désert*, *Etoile errante* et *Onitsha*.

Le personnage en mouvement :

Les rapports humains sont un besoin fondamental voire impérieux pour l'homme dont la nature a clairement défini comme un animal social. Cela signifie tout simplement que toute existence est par essence coexistence En effet, l'homme collabore toujours

avec ses semblables. Mais dans ses rapports avec la communauté ou sa société, c'est une lutte acharnée et perpétuelle qu'il mène pour des raisons complexes souvent portées sur le leadership, l'iniquité et l'injustice. Le premier roman faisant partie de notre corpus « *Le Procès-verbal* » est un récit qui se dessine à travers le portrait masculin énigmatique et problématique d'un pseudo-dément, un homme écorché, nous nommons : le protagoniste de l'œuvre : Adam Pollo Le Clézio tacha de construire son histoire autour de ce personnage unique, un personnage masculin violent et solitaire semblant être condamné à la marginalité et à l'aliénation sociale. Adam Pollo, ce trentenaire pour le moins original, vivant en bordure de la société dans une maison vidée de ses occupants, partis sans doute en vacances. Ce dernier se livre à un « parcours combat » déplorant constamment et incessamment son itinéraire chaotique sur ses propres traces. Il se rend à la plage et se mêle à la foule, il se met à suivre un chien dans la ville, il erre sans but, assassine un rat ; il regarde le monde et parfois le harangue. Une jeune-femme le rejoint de temps à autre. L'a-t-il plus ou moins violée quelques temps auparavant ? C'est probable. Du moins, le croit-il. Mais il est à préciser que ce personnage presque unique est sûr de si peu de choses. Par exemple, vient-il de fuir l'armée (sachant qu'en 1963, la guerre d'Algérie vient de se terminer et les angoisses d'Adam Pollo y font assez clairement référence) ou bien sort-il d'un asile d'aliénés ? Aurait-il des antécédents psychiatriques, ou tout bêtement a-t-il quitté ses parents et sa famille ? Peu importe. Tout ce passé est en lui comme il est sans doute en nous tous. Adam Pollo regarde le monde avec un œil crispé voire angoissé, il le contemple tant qu'il lui sera impossible de l'interpréter. Le monde finira par sortir des yeux. Il se refuse à accepter l'ordre injuste qui l'environne et qui pollue l'atmosphère. Il refuse les impostures de la réalité et se réfugiera dans un minéral, un univers subtilement mystique : l'extase matérielle. Il est déconnecté de son passé, de son futur et en partie des autres humains qui lui feront payer son « errance » et son « étrangeté » (étrangeté qui autorise un regard neuf sur le monde) au travers d'un « Procès » : « (...) j'espère qu'on me condamnera à quelque chose, afin que je paye de tout mon corps la faute de vivre ; si on m'humilie, si on me fouette, si on me crache au visage, j'aurai enfin une destinée, je croirai enfin en Dieu ». Il est « christique », si

nous osons dire, cet Adam... On s'aperçoit, que dans les quatre romans de Le Clézio constituant notre corpus, la relation contigüe entre le texte et l'espace demeure une préoccupation essentielle.

D'ailleurs, à la fin du récit, lorsqu'il se retrouve face à des étudiants en psychologie, le personnage est à lui seul l'ensemble de l'humanité.

Lorsqu'il rêve d'un métier possible, Adam Pollo évoque celui de projectionniste de cinéma grâce auquel on est seul et qui surtout permet d'être « un des rares personnages à ne pas être dupe de ce qui se passe ». Et c'est pendant sa visite d'un zoo que ce singulier et errant personnage proclamera avec rage et simplicité son manifeste le plus certain de son existence de marginal nomade. D'une certaine façon, cette scène nous fait curieusement penser à Victor Hugo des Misérables sur un mode beaucoup moins spectaculaire mais la poigne y est. C'est là un aspect bien urbain que Le Clézio a su dignement exploité.

Sachez bien que cet antihéros de Le Clézio ne s'appelle par hasard Adam, du nom du premier homme. C'est un autre nous-mêmes, cet homme banal et complexe à la fois, savant mélange de solitude et de folie. C'est lui, Adam, le héros du Procès-verbal. Qui est-il ?, celui qui s'isole ainsi du monde des gens normaux ? Pourquoi sera-t-il arrêté, jugé, interné comme « maniaque dépressif », et emprisonné par la suite. En effet, nous retrouvons dans ce premier roman, un personnage dont la description physique ou psychologique est fort proche de Patrick Dils. Nous connaissons tous des personnes, hommes et femmes, qui seraient tout aussi bien passé aux aveux, se rétracter et se laisser emprisonner à tort, parce que le physique et l'apparence, parce que la pression sociale, parce que l'incompatibilité dévorante entre le moi intérieur et le moi extérieur range chaque parcelle de chaque âme tourmentée.....Voici le portrait littéraire de ce personnage errant et décalé, qui considère un rat comme un vulgaire insecte.

Le personnage d'Adam Pollo erre péniblement dans la ville de Nice, à travers ses terrains vagues et ses banlieues déshéritées. Cette ville est l'espace poétique et symbolique voire dominant auquel notre étude consacra beaucoup de temps et d'attention. Il est à manifester que ce singulier personnage est dénigré, misérablement

critiqué dans le cadre urbain. Il se cherche, cherche ses marques, cherche dans le vide où est le sens de l'existence et quel est le but de sa propre existence.....la délivrance, la porte de sortie....l'extase.....avec violence, acharnement et brûlure, Adam veut se délivrer. Dans l'espace consacrant l'individualisme et l'esprit de compétition, le détail renvoie à la rationalité qui a tué la vie et qui a instauré un matérialisme déshumanisant.

Présentation et caractérisation du personnage d'Adam Pollo :

La singularité de Jean Marie Gustave Le Clézio se reflète dans toute la tension qui naît afin de cerner l'originalité du personnage de la solitude et de l'errance : un exilé de la société et de lui-même qui tend à se révéler et à révéler au grand jour les entrailles hideuses de cet environnement extravagant ; prudent ou lunatique, changeant et mystique, il est bien incapable de comprendre le monde et les relations humaines ; sa retraite dans une villa abandonnée nous le démontre. Il a une enfance mélancoliquement triste. Adam est un marcheur qui reste toujours sur les marches du monde à distance, il refuse la norme et tend à franchir allègrement les frontières. Aux yeux d'un certain nombre de romanciers ainsi que de visionnaires, la question centrale que pose l'œuvre de Le Clézio est « Comment penser la diversité et la mondialité sans rompre l'unité ? »

Le personnage d'Adam Pollo se veut éclairé, un véritable miroir qui révèle les vices cachés ou déjoue les mensonges et les horreurs, exorcise les tromperies d'une société exécrationnelle.

Adam est un être taciturne, démesurément réservé, silencieux et mystérieusement solitaire, il nous suffirait de nous prêter à la lecture de la lettre maternelle qu'il reçoit (*Le Procès-verbal*, 231-2). En la déchiffrant, nous pouvons trouver des renseignements biographiques très importants sur son enfance. Ce qui explique lourdement le fait qu'il se renferme sur lui-même en grandissant et devient par la suite assez difficile à cerner et à comprendre. Adam débite délicatement sans rime ni raison son mode d'existence (sans didactisme, nul doute sur cela) se traduisant à travers l'errance, une fugue déroutante et une série de vagabondages (du corps et de l'esprit) dans un univers en marge, qui clapit hostilement sans responsabilité, sans sanctions, ou chaque pas levé,

chaque mouvement dressé fait place à de petits désespoirs et de grandes merveilles mystiques.

L'homme en mouvement :

Le protagoniste qui n'est autre qu'Adam Pollo qui marche d'une impatience existentielle, d'une fièvre métaphysique à une fuite de la nostalgie de l'innocence, un énervement qui se révèle jusque dans l'écriture. Ce personnage donne fortement l'impression d'être hanté par un désir sous-jacent d'un ailleurs, de quitter la civilisation, la ville pour s'unir aux éléments et se réfugier dans des souvenirs heureux au sein de la nature.

Adam Pollo est près des éléments comme presque tous les enfants. Avec l'intime conviction et dans l'aspiration de se rapprocher de l'existence à l'état pure, il rompt les liens humains et se dépouille de tout au profit de l'isolement et de l'errance la plus totale et noire. Adam Pollo déambule, poussé par le malaise face au monde qui l'entoure et l'exaspère, et par la fuite des hommes. Il ne s'agit pas pour lui de sortir de ce monde, mais du contraire. Le silence des éléments, l'union avec l'univers attendent la fin de cette quête. En marchant, l'être humain entre en contact avec le monde d'une manière à sa mesure, et il s'y unit. Suganos qualifia le désir de ce personnage de « retour à l'inorganique ». Michel confirme cette vue en rapprochant l'homme en mouvement de la référence à l'espace blanc. Le thème du protagoniste errant est fort connu dans l'histoire de la littérature. Ainsi, on voit chez Le Clézio des traits communs avec le roman picaresque, dans les formes modernes de Cayrol, Beckett, Robbe-Grillet, ou Joyce.

Le personnage guidé ou envouté par la solitude :

Le protagoniste éprouve un échec, par l'isolement. Il plonge dans les rêves et essaie de tuer sa nostalgie par une frénésie malconduite et méconduite. Il quitta parents, ville, habitants. Adam Pollo fuit en arrière et son souvenir est devenu désir d'une innocence

perdue. Dans l'hôpital psychiatrique, il est capable de maintenir une vue réduite du monde. La ville de Nice ainsi que ses habitants l'ont privé de ses instincts primitifs, le forçant à s'exiler de la civilisation afin de les retrouver.

Le Moi errant du personnage d'Adam Pollo : Un désir impérieux d'errance sur la peau du monde :

Un désir impérieux d'errance sur la peau du monde et le refus de l'insertion dans la société. Le voyage qu'entreprend Adam relève d'une autre dimension : il est vrai que, avant toute chose, c'est un voyage au fond de soi, une exploration de l'être par lui-même, à travers l'étendue fracturée de la conscience et toute la merveille claire-obscur du monde, en quelques mots un cheminement intérieur auquel participe pleinement le voyage des sens.

Tout au long de l'œuvre, nous découvrons le chemin énigmatique, passionnant et chaotique du jeune Adam Pollo, isolé des hommes par la folie ou la mystique de la vie, subsister dans une ville méridionale et déserte, ou le rejoint une complice fascinée : Michèle. Adam veut en quelque sorte se libérer des contraintes d'une société opprimante, ou il ne trouve guère sa place. Il est déconnecté de sa culture, de son environnement et de son époque. Il s'intériorise et se réfugie dans ses songes et dans l'univers qu'il a lui-même forgé. Adam Pollo se cherche dans son monde imaginaire. Certains pensent et conçoivent qu'un fantasme n'est qu'un fantasme, alors que c'est une projection des préoccupations de tout être-humain. Son insécurité le ronge du plus profond de ses entrailles et des tréfonds sombres de sa conscience. Il essaye vainement de repousser ce sentiment décousu, malsain et tourmenté. Mais le monstre est tenace et il reste tapi au fond de lui-même.

Etre arriéré ou éclairé Un désir impérieux d'errance sur la peau du monde et le refus de l'insertion dans la société. Le voyage qu'entreprend Adam relève d'une autre dimension : il est vrai que, avant toute chose, c'est un voyage au fond de soi, une exploration de l'être par lui-même, à travers l'étendue fracturée de la conscience et

toute la merveille claire-obscur du monde, en quelques mots un cheminement intérieur auquel participe pleinement le voyage des sens.

Tout au long de l'œuvre, nous découvrons le chemin énigmatique, passionnant et chaotique du jeune Adam Pollo, isolé des hommes par la folie ou la mystique de la vie, subsister dans une ville méridionale et déserte, ou le rejoint une complice fascinée : Michèle. Adam veut en quelque sorte se libérer des contraintes d'une société opprimante, ou il ne trouve guère sa place. Il est déconnecté de sa culture, de son environnement et de son époque. Il s'intériorise et se réfugie dans ses songes et dans l'univers qu'il a lui-même forgé. Adam Pollo se cherche dans son monde imaginaire. Certains pensent et conçoivent qu'un fantasme n'est qu'un fantasme, alors que c'est une projection des préoccupations de tout être-humain. Son insécurité le ronge du plus profond de ses entrailles et des tréfonds sombres de sa conscience. Il essaye vainement de repousser ce sentiment décousu, malsain et tourmenté. Mais le monstre est tenace et il reste tapi au fond de lui-même.

Le désert induit une relation physique difficile et malaisée pour l'homme qui s'y meut, mais au lieu d'être aux prises avec l'aridité, la sécheresse, la minéralité, la chaleur et toutes les myriades de sensations tactiles, il est avant tout, soumis au jeu permanent du visible et de l'invisible, des mirages et des métamorphoses qui se réalisent par extension ou concentration de l'espace.

Désert et Onitsha sont deux œuvres de Jean Marie Gustave Le Clézio retraçant une quête initiatique et une quête des origines en passant par des séries d'embûches et de péripéties ponctuées par un fond d'exil prolifique pour retrouver une paix intérieure, par le biais d'une revendication d'une identité et d'une appartenance sociale. Les deux romans font justement le récit de l'exil et l'éloge de l'errance de certains peuples dans des contrées et territoires inconnus. Repoussés des endroits qu'ils avaient jusqu'alors habités, ces gens sont forcés d'errer vers de nouvelles terres qui, l'espèrent-ils, les accueilleront. C'est dans les dunes interminables de sable, dans le désert, lieu hostile à la vie humaine, que ces marches interminables se déroulent, sur des semaines, des mois et même des années. En considérant le lieu désertique en tant qu'espace de

transition entre un monde irrévocablement perdu et celui inconnu vers lequel ils se dirigent, nous observerons comment cette traversée de l'espace se fait dans ces deux récits. A cette fin, nous procéderons à l'analyse de trois pratiques sémiotiques de l'espace : le paysage, le parcours et l'habiter.

Les personnages jouent un rôle important dans la manière dont se présente et est chapeauté le paysage romanesque. En effet, c'est à travers leurs émotions, leur sensibilité et leur émotivité, véritable filtre de l'environnement immédiat, qu'il est possible de découvrir les lieux habités. Ils se définissent dans un système de relations, dans un jeu de forces dont ils sont et demeurent l'élément moteur. L'espace nous est plus accessible grâce à une focalisation interne chez les personnages. Il permet de mettre à jour les relations de complexité et de dualité entre un personnage et son environnement, comme il est possible de le lire dans l'article « L'organisation de l'espace dans le roman » de Roland Bourneuf : (...) l'espace rajoute à la scène et l'accompagne. (...) Il la conditionne, qu'il contraigne les personnages au repliement ou qu'il leur permet une libre possession du monde. » Ce point de vue d'un espace habité agit comme révélateur des personnages. Aussi, nous pouvons nous demander comment il est possible de comprendre les lieux de passage, ces endroits que l'on ne fait que traverser avant d'atteindre une destination finale. Qu'est-ce que ces espaces révèlent ? Comment sont-ils habités ?

De prime abord, il est essentiel d'apporter quelques précisions concernant *Désert* et *Onitsha*. En effet, ce sont deux œuvres romanesques qui présentent et soulignent une alternance entre deux récits. Les premiers, au temps présent, font suivre l'évolution de personnages qui se retrouvent dans des territoires jusqu'alors vierges, arides et inexplorés. Les seconds récits, qui seront les seuls objets de cette présente partie, mettent en scène la longue et interminable marche de peuples qui, ayant dû s'exiler, doivent parcourir un nouvel environnement.

En lisant et en étudiant ces romans, il nous est impossible d'ignorer la largeur inhabituelle de la marge des secondes parties. A ce titre, Roland Bourneuf rappelle

« (qu'il existe (...)) un espace du livre comme il existe un espace de la page que l'œil parcourt dans la lecture. ». Cet espace laissé en blanc dans la page fait écho à un autre espace, fictif celui-là, celui du lieu à parcourir représenté dans la forme même des textes. En effet, la typographie de ces récits a une marge suffisamment large pour rappeler la longue traversée d'un peuple dans un territoire immense et vide. A ce sujet, Madeleine Borgomano note à propos de *Désert*.

Les quelques lignes qu'elle (la marge) contient se détachent de façon inhabituelle sur la blancheur de la page. Une large marge les dévore et les repousse vers un petit coin de page où elles semblent perdues. Le début de ce roman « montre » aux yeux du lecteur, avant même de les « dire », l'isolement et la petitesse des personnages dans ce désert annoncé par le titre.

Ce commentaire s'applique également à *Onitsha*, dont la forme est identique. De la sorte, comme la ligne que forme une marche à la file indienne dans un territoire désertique, le texte laisse une partie de la page immaculée, vide de mots. La marge devient ainsi une manière de représenter ce territoire dans lequel ces peuples avancent et où ils ne représentent qu'une ligne dans le vaste du lieu.

Etude des personnages :

A mesure qu'on compulse les œuvres de Le Clézio, on s'étonne et on s'interroge de la richesse et de la profusion des thèmes abordés. Tellement multiples, ces derniers peuvent à eux seuls constituer un trésor littéraire inépuisable.

Certes, ces thématiques sont le contenu génératif d'études plurielles et variables, mais il n'en demeure pas moins que les personnages lecléziens nécessitent qu'on se penche sérieusement à tenter de les cerner, peut-être de les cantonner dans une case bien spécifique, et de se concentrer sur eux et sur leur (s) essence (s).

Le Clézio nous invite à repartir de zéro. Sans doute sommes-nous censés porter en nous-mêmes cette nostalgie intestinale qui nous tressaillit, nostalgie du premier jour dans ce monde d'ici-bas. Pour pouvoir nous transmettre cette profonde et viscérale

sensibilité temporelle, originelle, Le Clézio nous livre ces ressentiments et cette compréhension en fragments, à travers ses personnages, qui, chacun, porte en eux, une certaine vision de cet imaginaire prolifique.

La question incontournable et chère à Le Clézio : « avons-nous choisi le bon départ, la bonne voie ? », justifie sa vision en tant qu'homme de lettres exceptionnel, à savoir que l'idée génératrice de cette tendance n'est autre que cette croyance en un monde débarrassé des expériences de la vie et tendant vers celui de l'innocence.

L'expression de ce désir de voir ce monde se déposséder de ses attributs tels des leitmotifs qui vont se réaliser à travers cet univers actantiel où chaque personnage sera un fidèle exécutant d'une bribe de cette vision, chacun portera ce fardeau que l'auteur charge pour une destination inconnue.

Le choix des noms propres chez Le Clézio n'est pas fortuit, tout doit être calculé, du bien pensé, au millimètre près, enfin, au plus fidèle possible. Adam, personnage du roman « *Le Procès-verbal* », est l'expression et l'incarnation des trois âges (enfance-adolescence-vieillesse), il représente onomastiquement celui qui a commis la première faute humaine, il est ce garçon « démesuré », affranchi des lois et des codes, « partout à la fois » et « agglomérat de cellules », de plus, il symbolise par son nom Apollon, le Dieu du soleil accompagné d'un rat, ce qui s'explique, dans le roman, par sa confusion envers les animaux, dans le zoo.

Il est vrai qu'un personnage est une pure création fictive, fruit de l'imagination additionnée au mythe personnel de chaque auteur, cependant, cela ne réduit en rien qu'il peut nous renseigner sur moult niveaux de signification et de signification.

Etudier les personnages, peut-il nous mener à leur auteur, à cerner son idéologie et sa vision du monde, à le dénuder, le représenter jusqu'à leur appliquer une analyse psychologique capable de les identifier et de les confondre avec leur auteur ?

Sont-ils ce que Le Clézio, par exemple, veut ou ne veut pas qu'on sache ?

Chacun des romans cités est à lui seul un monde où l'aventure est maîtresse, où l'extase matérielle est le noyau, et où le désir du voyage n'est plus perçu comme un

voyage de loisir, comme une quête de nouveaux horizons, mais une renaissance, toujours de l'autre côté. Ainsi, ces quatre corpus s'enregistrent en tant que carrefour d'événements riches en aventures, riches en expériences et surtout éducatifs.

L'itinéraire chez Le Clézio est d'abord une itinérance cervicale, neuronale, tout se passe chez lui intérieurement avant que ses personnages rentrent en action pour un projet scripturaire curieusement intéressant. Chez lui, le personnage n'est pas un voyageur consentant, volontaire, mais seulement un voyageur circonstanciel, atemporel, fuyant des conjonctures, un exilé intemporel.

Il nous a paru judicieux et essentiel d'étudier les protagonistes dans quatre corpus lecléziens : « *Le procès-verbal* », « *Désert* », « *Onitsha* », et « *Etoile errante* » par ordre d'apparition dans le champ littéraire occidental, en vue d'apprendre plus sur cet univers actantiel où nous pourrions y naviguer avec eux.

Chacun des romans cités est à lui seul un monde où l'aventure est maîtresse et où le désir du voyage n'est plus perçu comme un voyage de loisir mais une renaissance, toujours de l'autre côté. Ainsi, ces quatre corpus s'enregistrent en tant que carrefour d'événements riches en aventure, en rebondissements, foisonnants d'expériences et spécialement sur le plan éducatif.

L'itinéraire chez Le Clézio est d'abord une itinérance cervicale, neuronale, tout se passe chez lui intérieurement avant que ses personnes ne rentrent en action pour un projet scripturaire curieusement intéressant et fascinant. Chez lui, le personnage n'est pas un voyageur consentant, volontaire, mais simplement un voyageur circonstanciel, atemporel, fuyant des conjonctures.

Le personnage d'Adam Pollo (*Le procès-verbal*), le 1^{er} et le dernier homme, onomastiquement parlant, fait référence au premier venu sur Terre et symbolise par son prénom combiné Apollo, Apollon, dieu du soleil accompagné du rat, ce qui renverra à la thématique animalière et la connotation du zoo comme espace de fusion, telle une intrusion dans l'autre monde vivant. Par son côté hypersensitif, Adam accentue et effet de trop plein, cette excessive mise en scène.

Adam a très tôt quitté la maison familiale, a, d'une certaine façon, coupé ce cordon ombilical, une seconde fois, mentalement et psychologiquement bien sur, pour aller

s'isoler et se cantonner dans une maison abandonnée, perchée en haut d'une colline, à proximité de la mer, tout l'été, acceptant, du coup, (ou étant forcé), cette solitude prolifique, il s'habitue aux animaux, et se confond même au zoo, son autre espace vital qui permet d'être en communion avec la nature et avec l'extase matérielle.

Pour Le Clézio, Adam est tout à la fois : « garçon démesuré », « partout à lax », « agglomérat de A », et « une addition des trois (3) âges ». C'est de cette manière qu'il est caractérisé par la bouche de son « créateur ».

C'est-à-dire que la réalité extérieure est perçue de façon altérée, ce qui nous fait penser à un état de rêve où le personnage est désorienté à cause de la perte des repères spatio-temporels.

Adam vit à côté de la vie, du monde, ce qui a pour résultat une non inscription dans l'ordre symbolique où chacun cherche à tisser son histoire, son vécu, sa toile existentielle.

Freud parle souvent de clivage du moi, là où il y a une existence au sein du moi de deux attitudes contradictoires et bien séparées envers la réalité extérieure : l'une que la vie reconnaît, l'autre qui lui dénie toute existence au profit des exigences pulsionnelles. Il précise que ceux qui souffrent d'un sentiment de dépersonnalisation ; cette incompatibilité entre le moi intérieur et le moi extérieur (le moi social), c'est-à-dire, d'un trouble de la conscience de soi, les expressions que donne le monde extérieur, portent le caractère de l'étrangeté, comme si elles venaient d'un pays lointain.

Dans le roman « *Le procès-verbal* », Adam Pollo sent sa personnalité extérieure à lui, comme détachée de son corps, comme il l'est de sa propre biographie, il se détache en deçà de la réalité, indifférent, blasé, asocial, plein de manque qui le constitue, le manque d'être comme les autres sans volonté aucune de leur ressembler. Il est incapable d'inventorier les événements de son histoire. La déchirure identitaire l'empêche d'avoir une mémoire personnelle. Il possède la mémoire d'un fou, il est traversé par la mémoire de tous.

« *Il était devenu mémoire et les angles d'aveuglement, là où les*

*facettes se touchent, étaient si rares que sa conscience était
ainsi dire sphérique.... » (page 5)*

Adam est poreux, disponible, ouvert à tout et cette disponibilité le rend scandaleux aux yeux de la société.

Les personnages dans le roman Désert :

Dans ce roman, est raconté le parcours d'une jeune fille qui réussit à vaincre toutes les embûches et tous les obstacles attachés à sa condition pour parvenir à un accomplissement de soi. Et celui-ci est atteint au moyen du retour vers la terre et les ancêtres.

Le roman « *Désert* » est constitué de deux récits : Le récit de Nour couvre deux années, de 1910 à 1912. Il relate un épisode de la pacification du Maroc par l'armée française, et l'échec de la « guerre sainte » menée contre les Chrétiens par Ma el Ainine, le fondateur de la légendaire Smara. Le second récit, celui de Lalla, contient moins de détails que celui de Nour qui permettent de le situer sur le plan historique ; on peut cependant deviner qu'il se déroule dans les années 1970, d'abord dans un bidonville, la Cité, près de Tanger, puis à Marseille, avant de revenir dans le dernier chapitre vers la Cité et le Désert.

Les nomades partent de Chinghetti (d'où vient le guerrier aveugle) jusqu'à Agadir. La troupe vient de Smara, dans la vallée de la Saguiet el Hamra, traverse les mesas du Haua, le plateau de la Hamada, les monts de Ouarkziz, suit la vallée du Draa, les montagnes de Taissa, la palmeraie de Taidalt, le fleuve Noun, le Souss, puis arrive à Taroudant ; elle repart ensuite, franchit l'oued Issene, Marrakech, l'oued Tadla, atteint Tiznit (où meurt Ma el Ainine) et Agadir. Ce sont tous les paysages du Maroc que le lecteur est invité à contempler et à admirer au cours de sa lecture. La vie quotidienne est décrite avec minutie et précision : le narrateur évoque ainsi des détails concrets, comme les chèvres bises, les dromadaires et les moutons que les nomades possèdent, leur nourriture : « les herbes maigres, les chardons, les feuilles d'euphorbe » et la « bouillie de mil arrosée de lait caillé, le pain, les dattes séchées au

goût de miel et de poivre ». Sont également évoqués les costumes (dont le chèche bleu indigo), et des coutumes comme la fantasia. Les termes arabes donnent une « couleur locale » à la description (par exemple *acéquia* p.16, *fijar* p.21, *dzikr* p.247, ou encore *haik*, *koubba*, *majnun*....) et lui confèrent ainsi du réalisme. La vie au désert est rythmée par la prière, évoquée p.26, 43, 56, 247, 252, 439, et particulièrement par le *dzikr*, prière collective. Le bidonville est décrit négativement : il est « la grande décharge de la ville » (p.158), il est plein de « containers d'ordures » (p.79), où l'on trouve des « carcasse (s) de métal rouillé », et diverses traces de pollution et de saleté que rejette la grande ville. Le personnage de Lalla y vit cependant de façon traditionnelle : comme les gens de la Cité, et ses propres ancêtres, elle pétrit le pain, va chercher l'eau à la fontaine, aide à réparer les filets de pêche, se rend au bain avec Aamma, effectue ses corvées archaïquement quotidiennes.

Dans le premier récit, le personnage de Nour est un jeune garçon de la tribu des « Hommes bleus » qui vit dans les années 1910, le récit nous précise qu'il a des parents et un frère. Il est le descendant de El Azraq, le maître de Ma Al Ainine, et d'une cherifa, c'est-à-dire d'une descendante du prophète Mahomet et de sa famille Fatima. Il sera un des seuls survivants de la « guerre sainte ». Ma el Ainine, le cheikh, choisit Nour comme disciple ; le garçon quitte alors sa famille pour suivre le vieil homme, et assistera à sa souffrance et à son agonie.

Dans le deuxième récit, le personnage principal est celui de Lalla. Dans le roman, on précise que le père de Lalla est décédé dans un accident, bien avant sa naissance, et que sa mère, Hawa, a succombé à la fièvre peu après sa naissance. Elle est alors adoptée par la sœur de son père, Aamma, qui vit avec son mari Selim dit Le Soussi et leurs deux fils (Ali et la Bareki), dans un bidonville, la Cité, près de Tanger.

Nour est « initié » par Ma el Ainine ; Lalla, par Es Ser : derrière ces deux maîtres, il y a El Azraq, l'Homme Bleu. Les deux héros suivent donc un même chemin spirituel, chacun à une époque et dans des contextes différents. Tous deux se dirigent vers le Nord : Nour suit sa tribu de Smara vers Tiznit, vers la Saguiet el Hamra, en quête d'une vie meilleure pour les Touaregs ; Lalla part de la Cité vers Marseille. Tous deux

reviendront vers le « sud », vers le désert. Mais leurs destins auront deux dénouements différents : Nour est « vaincu », sans avenir, quand Lalla a su trouver le chemin de la délivrance et du « bonheur », et s'ouvre elle-même à l'avenir par la naissance de sa fille Hawa.

Le patron de l'hôtel Sainte-Blanche (p. 290 et suiv.) offre à Lalla un travail et un toit ; il se montrera bienveillant, bien que distant. Paul Estève, un Français d'un certain âge, vient en aide à Lalla quand elle manque de s'évanouir dans la rue,

Quatre romans, quatre univers où seuls des enfants nous entraînent pas à pas dans leurs différentes et tumultueuses aventures ; cet univers enfantin représente l'âme pure (F.Westerlund), l'âme innocente, naïve et en même temps, vide de vices et non corrompue par ce modernisme destructeur.

Le Clézio tente de se libérer du carcan moderniste, de s'affranchir des convenances et cadres contemporains, en optant pour des personnages enfants et par conséquent, il leur attribue des caractères et des traits inhabituels et innovants.

Pierre Maury fait remarquer à ce propos : « Le Clézio dit ressentir un refus de l'insertion dans le monde des adultes qui ne répond pas aux besoins de l'adolescent. »

Le monde des adultes est un monde aux apparences corrompues, un monde qui a perdu toute pureté, toute âme, et toute vie. Un tel monde altéré n'est plus libre. Ceci corrobore le choix de ce type de personnages car ils sont le reflet de l'innocence de la vie.

Coerem-Mennemerie fait remarquer : « loin de rester aussi simple en apparence, l'enfant incarne cette complexité d'un être pur devant l'adulte corrompu. »

Les personnages lecléziens, souvent victimes d'une carence des origines, suivent et embrassent un parcours identitaire difficile qui passe et charpente souvent par l'expérience de la folie.

Or, une approche psychologue voire psychocritique s'avère idoine et adéquate pour plus d'appréhension quant aux caractères de tous les protagonistes.

Dans le même sens, Adam Pollo éprouve un sentiment d'étrangeté devant le monde qui l'entoure, sentiment qui donne et octroie un relief différent, inconnu aux choses et

aux évènements : « On n'était jamais sûr de rien dans ce genre de paysage, on y était toujours peu ou un drôle d'inconnu, mais d'une manière déplaisante. ». Rapidement, cette solitude qui s'est imposée lui fait changer sa représentation du monde. C'est ce que les analystes psychologiques nomment effet de déréalisation.

Etoile errante : un titre de roman, une thématique :

Jean Marie Gustave Le Clézio a le sens de la thématique, et il a pris soin que le titre de son roman fasse thème, *Etoile errante* notamment, mais il a mis aussi en exergue le personnage, dès le départ ; il s'agit donc d'une mise en scène sur le mode métaphorique : l'étoile est surtout, dans ce récit, le nom des deux protagonistes : Nejma signifie « étoile » en arabe, et Esther est appelée « estrellita » (petite étoile) par ses parents (EE, 92, 165). L'étoile errante traduit certes le parcours erratique de ces deux personnages (« Ester et Nejma resteront des étoiles errantes », dit la quatrième de couverture), mais aussi la possibilité de rencontres faites chemin faisant, selon la belle expression de Jacques Lacarrière. C'est dans ce sens qu'on peut lire la « chanson péruvienne », citée en exergue, qui semble répondre à la dédicace (« Aux enfants capturés ») en exhortant à poursuivre le voyage : « Estrella errante/Amor pasajero/Sigue tu camino [...] »¹⁴⁰

En systèmes grammaticaux, *Etoile errante* est un syntagme nominal à valeur descriptive sachant que « *Etoile* » qui est le nom noyau n'est pas précédée d'un déterminant. De plus, nous pouvons noter l'usage de la majuscule, ce qui pourrait hypothétiquement relever de la structure du nom propre et dénote ainsi les subterfuges du code onomastique sur lequel nous reviendront ultérieurement.

D'autre part, le choix du titre *Etoile errante* relève de la composition lyrique et symbolique, puisque c'est une citation de la chanson péruvienne citée en espagnol plus haut, qui sert d'épigraphe au roman : « *Estrella errante, Amor pasajero, Sigue tu camino, Por mares y tierras, Quebra tus cadenas*, dont la version française est : *Etoile errante, amour passager, suis ton chemin par les mers et les terres, brise tes chaînes*.

¹⁴⁰www.editionpassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/oeuvres/etoile-errante/Bruno Tritsmans

Au sens littéral, le syntagme *Etoile errante* est par essence en contradiction parce qu'une étoile est fixe voire même figée, dépendante d'une constellation, ne peut être mouvante et errante.

L'expression « étoile errante » désignait autrefois, dans les dictionnaires, les planètes ou les constellations. Le nomadisme et l'errance constante des femmes-étoiles aurait évoqué, par le passé, la pléiade de chevaliers errants et conquérants de l'époque médiévale ou la légende du Juif errant qui fut condamné à marcher incessamment, sans arrêt et sans répit jusqu'à la fin du monde ; une punition pour avoir outragé le Christ.

Bruno Thibault atteste que : « *walter Putnam a bien vu que le titre de ce roman Etoile errante, convoque et combine deux images : l'image de l'étoile filante et le mythe du Juif errant.* »¹⁴¹

Nous arrivons à l'hypothèse de la malédiction analogue du Juif errant et tourmenté pesant sur les étoiles, c'est à dire les personnages héroïnes, notamment le personnage d'Esther qui disait : « *je hais les voyages* » EE, p.147, « j'ai compris que je n'aurai plus jamais de repos » EE, p.148.

L'utilisation de l'adjectif « errante » nous fait rappeler le mythe du Juif errant et met en exergue la valeur métaphorique et rhétorique que revêt le titre.

Nous notons que le choix de cette combinaison titrologique n'est pas anodin : la connotation judaïque du mot « étoile » s'ajoute à celle du mot « errante ». « Étoile » est représentée par une figure géométrique de cinq ou six branches, sachant que la dernière est appelée hexagramme, hexagone étoilé, bouclier de David, étoile de David ou sceau de Salomon. L'étoile de David était un symbole dans plusieurs cultures et religions millénaires avant de devenir tardivement associée au judaïsme. L'étoile de David est appelée en hébreu [מגן דָּוִד](#) : *maguen David* ou *maghen Dawid*, littéralement « **bouclier de David** », en latin *scutum Davidis*. Elle se compose de deux triangles équilatéraux superposés : l'un dirigé vers le haut, l'autre vers le bas. Aujourd'hui, on le trouve notamment sur le drapeau de l'État d'[Israël](#), mais aussi sur les façades des [synagogues](#) du monde entier. On rencontre également les appellations de

¹⁴¹ -THIBAUT Bruno, *J.M.G Le Clézio et la métaphore exotique, op.cit., p.163.*

Les personnages dans le roman *Etoile errante* :

Dans *Etoile errante*, le personnage d'Esther représente l'étoile errante au début du roman et son histoire revendique le peuple juif après la Shoah. Ce personnage revendique son peuple en nous montrant que les Juifs ne sont pas des simples colons, des envahisseurs ou des conquérants, mais des survivants, sur lesquels pèse encore la douleur de la Shoah. Le paradoxe se trouve quand Esther comprends le sort qui est réservé à Nejma et aux siens avec la naissance de l'état d'Israël, cette réflexion lui fera comprendre la souffrance des Palestiniens vue de sa propre expérience de l'exil par la menace de mort qu'elle a aussi connu. Esther pose l'appartenance au peuple dominant de manière problématique en sachant que les Palestiniens s'inscrivent dans ce « lieu commun » que son peuple veut reprendre : Jérusalem et le pays d'Israël. Esther deviendra, au fur et à mesure, qu'elle est consciente de son sort en Israël, une espèce de revendicatrice du sort de sa « sœur » Nejma. Le Clézio refuse de prendre parti pour un ou pour autre, cependant, il met en valeur la rencontre décisive de deux victimes innocentes, deux vies brisées et arrachées à leur sol et à leur passé sacré pour leur créer un espace de « l'entre deux ». L'écrivain revendique ces deux peuples par le moyen littéraire et poétique en leur donnant cet espace géographique décrit (le désert) dans le livre où les frontières n'existent pas et où l'espoir trouve son « lieu commun » dans le « lieu de fusion ».

Les personnages d'Esther et Nejma sont des personnages paratopiques dans la mesure où, « ils se trouvent toujours sur une frontière et une limite, et peuvent passer insensiblement d'une situation maximale à une situation minimale ou inversement (MAINGUENEAU, 2004 : 95-96). Ceci dit nous renvoie à ces mises en scènes lecléziennes ou la marginalité, la faim, l'exclusion font preuve d'un changement pour les deux peuples qui étaient des peuples travailleurs, stables et qui vivaient dans des situations sociales maximales. Ces personnages et ces lieux conduisent à problématiser l'injustice de la guerre et la défense d'un nationalisme dominant dont fait preuve le conflit israélo-palestinien. De cette manière, à travers ses personnages et la

thématique qu'elle met en jeu Le Clézio arrive-t-il à créer un espace de dissension face au conflit. Il remet en question, la pensée d'une nation avec un seul peuple, donnant lieu par-là à une négociation entre les deux espaces.

Morin écrit « Le cas français est significatif. En dépit de la guerre d'Algérie et de ses séquelles, en dépit de la guerre d'Irak, et en dépit des cancers israélo-palestiniens, juifs et musulmans coexistent en paix en France (2002 :3 » La paratopie littéraire et la paratopie identitaire se superposent dans le roman, d'un côté Le Clézio renégocie son « attachement » à une culture de l'entre deux, et d'un autre part *Etoile errante* s'inscrit dans la littérature, mais n'en présente pas moins pour autant des éléments qui remettent en question ce statut littéraire. La fonction principale de ce roman est de donner des exemples parlant des situations des victimes du conflit en Israël. Le roman close dans les années 1982, moment des massacres de Sabra et Chatila, un camp de réfugiés. Tout laisse donc à penser que, par le biais de ce roman l'auteur tente d'apporter un nouvel élément de réflexion du conflit qui permet de penser à la paix comme la seule solution qui convient. Le roman est construit sur une documentation et sur une expérience personnelle vécue par l'écrivain dans son enfance qui donnerait un intérêt qui résiderait plutôt dans un aspect documentaire. Cependant, les personnages du roman dans sa dimension paratopiques, contribue à donner une profondeur certaine à ce roman, le ramenant ainsi indéniablement vers la littérature. Ainsi, L'émergence d'une littérature de la pluralité où les modalités sont issues de la culture, de ses savoirs, et du rapport avec le dialogue des civilisations montre pourquoi cette notion se conçoit dans le relativisme et la diversité. Elle valorise la richesse de chaque culture, et élabore une relation complexe avec les autres au nom de la multiplicité. Ainsi, les enjeux de la littérature et de ses mises en scène nous montrent le rôle qui joue l'écrivain comme passeur et créateur des imaginaires. La paratopie littéraire offre une vision du monde fondée sur le respect de la différence et de la pluralité. Elle propose une coexistence dans une dynamique de la Relation, de vivre le fait culturel humain selon leurs sensibilités dans un esprit de dialogue, de reconnaissance du

divers. Ainsi, la rencontre nous permet de vivre « le chaos » au sens de Glissant, dans un consensus divers entre l'homme et son semblable.

En termes de récit, le Clézio anime la reconfiguration du dispositif identitaire. Depuis quelque temps, le personnage de l'errant configure un imaginaire directement lié à l'altérité, à la figure d'étranger dont la représentation crée un enjeu littéraire assez riche et révolutionnaire par rapport aux anciennes pratiques. Déjà Le Clézio le manifestait dans un entretien à Gérard de Cortanze « Je cherche celui, celle dont le regard me révélera à moi-même ». C'est pourquoi l'ouvrage *Etoile errante* met en orbite ces deux protagonistes Esther et Nejma animées par leur diaspora respective qui prend forme en un « je » qui erre dans l'espace. Cette forme de récit personnel écrit à la première personne devient une identité narrative fictive qui libère l'écrivain de ce « pacte autobiographique¹⁴²» que définit Lejeune et qui lui permet de créer une identité du personnage errant à travers son écriture. Après les années 1980, l'auteur semble choisir la voie de l'écriture intime donnant la place à des histoires et des personnages inspirés de sa vie familiale et de ses expériences vécues. Ses souvenirs d'enfance pour écrire *Onitsha et Etoile errante* prendront l'ancrage d'une littérature liée aux traits autobiographiques, qui nous révèle une intention très marquée de l'auteur d'explorer l'écriture de soi. Dans *Etoile errante*, la structure du récit se fait linéaire, ainsi le récit s'ouvre en 1942 et se close en 1982, mais l'auteur fait des analepses qui nous éclairent le passé des personnages et nous justifient leur psychologie. Le Clézio ralentit le récit entre l'enfance et la jeunesse d'Esther, période qui dure quatre ans (1942-1947) où dans un premier temps, le narrateur est omniscient, nous connaissons tout sur Esther et les siens, récit dominé par la troisième personne. Dans un deuxième temps, le narrateur devient interne, c'est la narratrice qui nous raconte son errance à travers l'Europe.

¹⁴² Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Cette période nous donne toutes les informations de la vie d'Esther et sa famille, la mort de son père, son exil et son retour à Jérusalem. Ainsi, le cadre du roman est fait par la narration de la jeune fille juive et encadrera le récit de la fille palestinienne Nejma. La manière comme l'histoire est racontée est intime, à la manière d'un journal. Les deux récits marquent des ruptures dans la narration qui nous donnent des pistes pour les prendre en tant que cahiers de vie. Selon Thibaut, les journaux intimes d'Esther et Nejma « sont des cahiers noirs, « des cahiers de doléances » qui témoignent à « l'autre » les maux et les abus subis ¹⁴³». Ainsi, nous verrons que le journal de Nedjma est le plus court des deux, il comporte une soixantaine des pages par rapport à celui d'Esther qui l'encadre. Cependant, le « journal » de la Palestinienne occupe une place centrale dans le roman qui lui donne et confère son importance et établi un équilibre entre les deux.

A partir des années 1950, Le Clézio fera avancer le récit grâce à des ellipses narratives de certaines périodes de la vie des personnages. Du moment où Esther et sa mère arrivent en Israël et elle rencontrera Nejma à Siloé, certains épisodes seront évoqués très rapidement dans une période de trente-deux ans. Ces trois chapitres concerneront l'exil d'Esther au Canada, la naissance de son enfant et la mort de sa mère à Nice. Thibaut a montré que Le Clézio « met l'accent à travers la rencontre d'Esther et Nejma sur la nécessité de dépasser la violence autour du mystère de Dieu et de désamorcer la haine et le fanatisme¹⁴⁴ ». En conséquence, le récit chez Le Clézio débuche sur une conception d'identité broyée ou en perdition , relayé à l'intertextuel comme une manière de dialoguer avec l'autre, de s'ouvrir à l'ailleurs dans l'expérience de « la pensée de l'errance ».

Etude des personnages dans le roman Onitsha :

Dans *Onitsha*, Geoffroy est un personnage décrit comme mari et père absent selon les pensées de sa femme et de son fils. Non seulement il a été éloigné depuis la naissance

¹⁴³ Thibault, Bruno, *J.M.G. Le Clézio Et la Métaphore Exotique*, Paris : Rodopi, coll : « Monographique en littérature française contemporaine », 2009, p.172.

¹⁴⁴ Op, Cit, .173.

de Fintan, à cause de la Seconde Guerre mondiale, mais lorsque Maou et Fintan le rejoignent à Onitsha, ces derniers constatent qu'il est rarement présent. En effet, souvent Maou se réveille dans la nuit et observe: "Geoffroy rentrait toujours si tard" (93). Le narrateur offre aussi la perspective de Fintan: "Geoffroy Allen était absent, il rentrait tard. Il allait chez Gerald Simpson, chez le juge, il allait à la grande réception chez le Résident, en honneur du commandement du 6^e bataillon" (90). Fintan appelle Geoffroy par son nom complet, comme dans l'exemple cité plus haut, ou encore "porco inglesi" (75, 80), marquant sa distance affective envers Geoffroy, en rejet du lien paternel que Fintan ne reconnaît pas. Geoffroy lui-même le constate: "ce fils né au loin, qu'il n'a pas vu grandir, pour qui il n'est qu'un étranger" (99). Le père brille donc par son absence dans sa vie familiale et par le peu d'interaction qu'il a avec sa femme et son fils. En effet, les rares instances de discours direct de Geoffroy envers ses proches sont des phrases courtes, très simples. La première parole dite à Fintan est "tu vas bien, boy?" (65), ce qui, pour une toute première rencontre avec un membre de famille intime, apparaît simpliste et distant, et ne traduit ni enthousiasme, ni émotion particulière. Il en va de même pour son discours direct envers Maou, sa femme, qu'il appelle ici par son nom complet et non son diminutif affectif "Maou": "Dors, Maria Luisa, Fintan est revenu [...] Il était à l'embarcadère. C'est Elijah qui l'a ramené" (128). On voit donc que le discours de Geoffroy, quand dirigé vers sa famille—c'est-à-dire les personnes censées faire partie de son cercle relationnel le plus intime—n'est pas élaboré, lui qui aimait passionnément Maou, et exprimait dans ses lettres son impatience de les retrouver: "Quand vous serez à Onitsha. Je vous attends tous les deux, je vous aime" (25) et "Quand nous serons réunis à Onitsha" (97).

Le troisième chapitre [du roman *La Quarantaine*], précisément intitulé "La quarantaine," représente le roman dans le roman, une "métalepse" [...] qui s'érige en récit autonome. Mise en abyme orientée vers le passé diégétique, ce roman dans le roman équivaut au "rêve" [...] du narrateur premier [...] Le récit de cette épopée adopte une typographie différente, tout comme [...] la quête de Geoffroy dans Onitsha,

un procédé qui peut signaler “la présence de quelques aspects de l’altérité” (*Dictionnaire Le Clézio, La Quarantaine*).

Le discours de Geoffroy, quand il s’agit de sa quête historique sur le passé de Meroë, crée donc une métalepse, un récit “autonome” au sein du récit principal. L’autonomie de ce récit apparaît non seulement dans son formatage unique, mais aussi dans le contenu qui diffère grandement des paroles simplistes et distantes de Geoffroy envers sa famille.

-L’intrigue

Qui va comprendre une panoplie de points à traiter (forme d’intrigue, schéma quinaire, découpage, statut du narrateur, polyphonie, représentation narrative, fonctions du narrateur ...) ceux-là vont nous éclairer sur certains points divulguant la nature et la fonction de chaque élément. Aussi, ce chapitre va nous éclairer sur certains éléments qui concernent la structure narrative ainsi qu’aux différentes étapes par lesquelles passe l’auteur pour construire son récit.

Dans le second chapitre, nous allons procéder à l’analyse de *l’espace-temps* qui représente un facteur primordial dans nos trois corpus. Par cette étude nous allons décrypter en premier lieu, ” l’espace”, qui représente un élément emblématique dans l’œuvre romanesque djaoutienne. Ensuite, nous allons aborder la double articulation du temps, qui va nous dévoiler les différentes fonctionnalités temporelles dans nos trois corpus.

Dans toute Œuvre littéraire, l’intrigue et les personnages demeurent le cœur et le centre d’un roman. Vincent Jouve, évoque le terme de sémiotique narrative :

« Le postulat de la sémiotique est qu’on peut dégager des structures sur le plan du signifié comme sur celui du signifiant. Aussi son champ d’analyse déborde-t-il largement le domaine de la littérature : s’intéressant à l’histoire indépendamment du support qui la

véhicule, elle prend ses exemples aussi bien dans le cinéma, le roman –photo ou la bande dessinée que dans les œuvres littéraires. L’histoire, de façon minimale, peut se définir comme une suite d’actions prise en charge par des acteurs. Deux questions sont donc au centre de la sémiotique : l’intrigue et les personnages... »¹⁴⁵

Suivant le modèle chomskyen¹⁴⁶ toutes les histoires se ressemblent et peuvent utiliser les mêmes schémas pour arriver à l’objectif assigné par le personnage de chacune d’elle :

« ...On retrouverait derrière chaque langue particulière, les mêmes mécanismes universels. Autrement dit, l’homme pense toujours selon le même modèle : seuls changent les moyens d’expression. On peut élargir ce constat aux récits : l’homme raconte toujours la même histoire ; seule change la façon dont il l’habille.. »¹⁴⁷

Pour rendre compte du contexte de nos trois corpus, il est indispensable d’appliquer le schéma quinaire¹⁴⁸ afin d’en dégager les cinq étapes qui constituent la structure de nos trois romans qui sont comme suit :

L’univers spatio-temporel chez le personnage leclézien :

L’espace et le temps restent deux éléments flous et désorganisés dans les quatre romans, d’où la présence des prolepses/ analepses¹⁴⁹.

En analysant en profondeur l’univers leclézien, nous découvrons une richesse linguistique et syntaxique qui sert plutôt la pédagogie :Zoologie/Botanique, ainsi qu’une écriture dite ethnographique¹⁵⁰ .

145Poétique du roman,Vincent Jouve .Ed : Armand Colin.2015.p59

146Poétique du roman,Vincent Jouve .Ed : Armand Colin.2015.p60

147Poétique du roman,Vincent Jouve .Ed : Armand Colin.2015.p60

148Poétique du roman,Vincent Jouve .Ed : Armand Colin.2015.p61

149 Poétique du roman, Vincent Jouve .Ed : Armand Colin.2015.p50

« La narration brouille constamment les frontières entre les territoires et les époques historiques. on ne sait jamais où l'on se situe dans le Maghreb ; dans quelle période historique, dans quel territoire ,dans quelle région dans quelle nation (le Maroc ?).On aboutit à une déterritorialisation extrême des périodes historiques et des lieux et à une cartographie de l'impossible ou de l'errance »¹⁵¹

En entamant l'analyse de l'espace –temps des quatre corpus, nous avons relevé un extrait qui nous a fait penser à l'univers des quatre textes :

« Les romans réalistes se présentent comme des « tranches de vie », découpées dans l'histoire de « personnes réelles », appartenant à « notre univers »¹⁵²en lisant les quatre œuvres, l'auteur nous donne cette « impression que le roman n'est qu'un fragment du temps commun de l'humanité et que l'espace du roman correspond -au moins partiellement –au nôtre... »¹⁵³

Dans les quatre corpus, l'espace et le temps jouent un rôle majeur dans la construction de la fiction. Dans cette partie du travail, nous allons travailler sur quelques axes afin de découvrir le rôle de l'espace-temps dans l'élaboration et le fonctionnement des quatre récits.

Au cours de nos recherches, nous avons abouti à la conclusion qui est que l'écriture demeure le point de départ de la pensée de Le Clézio.

Nous commencerons avec l'étude spatio-temporelle du roman *Désert* où la première dimension temporelle est celle de l'histoire. *Désert* est un roman binaire, scindé en deux grandes parties : l'histoire des hommes bleus et l'histoire du personnage de Lalla, jeune immigrée de dix-sept ans. La première est relatée au passé, quant à la deuxième, celle-ci se passe au présent.

150L'ethnographie sous-entend une enquête de terrain composée de méthodes de retranscription et de suivi d'écriture. Cette première phase de collecte et de description à pour but d'enregistrer des faits humains pertinents d'analyse de la société, à la fois dans une dimension diachronique (historique) que synchronique (actuel).<https://fr.wikipedia.org/> consulté décembre 2017

151Ecrire l'urgence (Assia Djebar et Taher Djaout), Dominique.D. Fisher.Ed :L'harmattan.2007,p 223

152 :Yves Reuter , L'analyse du récit.Ed :Armand Colin 2014.P 103

153 Idem

Les récits ne sont pas construits suivant un ordre chronologique et linéaire, nous avons, donc, choisi le terme de mosaïque structurale et narratologique afin de définir le découpage passé-présent-passé. La composition ainsi que le mode narratif permettent l'exprimer le temps ; deux niveaux temporels : le temps de la fiction et le temps de la narration. Nous nous sommes focalisé sur la multiplication temporelle qui est la parfaite combinaison entre le temps de l'histoire et le temps du récit.

L'étude du temps nous a conduit à l'espace ; ce dernier n'est pas seulement le lieu où se joue l'histoire. Espace et description sont indissociables l'un de l'autre : en effet, la description chez Le Clézio est étroitement et intrinsèquement liée à la conscience et à l'état d'âme des personnages. L'espace est cette clé de voûte qui permet l'élaboration de la narration. Sous des formes diverses, la description suggère la découvertes de certains mythes dont nous avons analysé la valeur symbolique à travers les images présentées.

Lieux et descriptions amorcent et expliquent les personnages. A travers leur caractère, nous retrouvons une analyse psychologique et sociale.

La Nature dans le roman leclézien Désert: analyse d'éléments descriptifs de l'environnement :

L'art de la description que déploie Le Clézio dans son œuvre en général favorise qu'Arráez Llobregat (1997: 21) établisse la comparaison entre cet écrivain et un peintre, sous toutes ses coutures et toutes ses nuances: «sous l'écriture leclézienne de nombreux passages acquièrent une nouvelle et magistrale dimension, la page devenue toile et l'écriture dessin, elles métamorphosent l'écrivain en peintre et le lecteur en spectateur». Arráez va plus loin dans cette comparaison quand il situe sur un même plan Le Clézio et Van Gogh dans leur passion pour la Nature et les paysages ressentie d'une manière exacerbée par les deux artistes (Arráez, 1997: 20-27). Cet amour si profond de Le Clézio pour la Terre a été mis en évidence aussi par Flores García (1987: 53-64) qui réfléchit sur l'intérêt porté par l'écriture leclézienne envers les êtres humains et leur environnement, symbiotiquement associés d'une façon indissoluble.

En fait, à propos de la littérature de Le Clézio, elle affirme: «c'est l'exaltation de tout l'univers» (Flores, 1987: 54). Dans la même direction, mais accordant plus d'importance à l'un des composants de la Nature, la lumière, Pagán López (1992: 100) définit notre auteur comme: «autor que ama profundamente la naturaleza y la contemplación de la fuerza lumínica, impulso vital del universo. Contemplación que lo sume en el éxtasis, que transmite a su obra». Le Clézio exploite au maximum la capacité de perception des sens. Arráez Llobregat (1997: 22) assure que Le Clézio et Van Gogh sont deux superbes et excellents créateurs de beauté qui partagent une utilisation des sens spéciale et profonde. L'écrivain français rapporte les résultats de cette perception profonde et dévouée dans les lignes de *Désert* dans le dessein d'éveiller la sensibilité, peut-être engourdie, des lecteurs, en leur offrant le plus beau, le plus merveilleux des spectacles, celui de l'essence caractéristique de la Nature simple et évidente du désert, mais qui, malgré sa simplicité et son évidence, n'est pas perçue par des êtres humains qui ont perdu la sensibilité face au dévoilement des mystères dont la Nature fait cadeau à l'Humanité de façon quotidienne. L'écrivain français assimile le choix de consacrer son temps à la contemplation de la Nature à la vraie liberté. La liberté c'est de passer le temps à contempler les petits grands miracles de la Nature. Voilà pourquoi Lalla, la jeune protagoniste de cette histoire, se sent heureuse et libre de pouvoir consacrer sa journée à la contemplation de petites bestioles, aux nuages, à la mer, aux oiseaux,...: «La liberté est belle» affirme ce Prix Nobel dans son roman (*Le Clézio*, 1980: 189). Les descriptions lecléziennes de la Nature vont de l'ampleur absolue (la vue infinie des dunes du désert) à l'attention au plus minuscule (les gouttes d'eau). C'est ainsi qu'Arráez Llobregat (1997: 25) définit cet écrivain comme «un amoureux des détails». Cet amour est semé par l'auteur tout au long de son œuvre, comme déclare ce même auteur: «ceci se reflète dans les méticuleuses descriptions qu'il réalise» (Arráez, 1997: 25). *Désert* n'est pas une exception et on voit germer son amour du détail à chaque ligne qu'il consacre à la description. Le regard est le sens privilégié par Le Clézio. Arráez approfondit l'étude de cet aspect de la littérature leclézienne dans son article «El poder de la mirada en Le Clézio» (Arráez, 1994: 125-129), car il considère notre auteur «toujours prêt à observer le monde, à examiner tout

ce qui l'entoure» (Arráez, 1997; 26). L'observation est sa principale source d'inspiration pour la création de descriptions d'une beauté extraordinaire et d'une sensibilité profondément poétique, comme dit Lourdes Carriedo à propos de *Désert*: «no es solo una novela con algunos recursos poéticos, sino un largo y sostenido relato poético» (Carriedo, 2004: 486). *Désert* réunit deux histoires nées du désert: l'histoire réelle et tragique des hommes bleus vaincus par les européens sur leur propre Terre et celle d'une jeune fille appelée Lalla Hawa, amoureuse de son sable natal, qui aime chaque millimètre et chaque atome du désert qui l'a vue naître et qui a accompagné sa famille depuis l'origine des temps, qui se plaît à écouter des histoires de villes lointaines vers lesquelles ses compatriotes partent en quête d'une vie meilleure. Elle connaîtra l'une de ces villes, Marseille, où elle rencontrera un autre désert, débordant de gens qui ne communiquent pas entre eux. Là, elle se sentira isolée de cette Nature qui lui transmet son énergie, encombrée par trop de civilisation, noyée par la misère ou le succès qui l'entourent. Elle y étouffera et prendra la décision de rentrer à son vrai foyer, son désert, son paradis. Le désert sera le seul lieu où elle pourra vivre et le seul qu'elle voudra offrir au bébé qu'elle va enfanter.

Le Mythe de l'origine :

L'origine est une notion que chez Le Clézio est une idée qui est en mouvement. La mise en place du dispositif identitaire comme attachement à un lieu et non pas comme appartenance à un lieu joue de manière assez forte dans l'imaginaire de la construction de l'identité qui n'est pas lié à un retour à des racines, ni au nationalisme radical, mais plutôt comme processus de « détachement et dépassement ». Le grand enjeu de ce roman, et d'autres romans de Le Clézio qui interrogent la pensée nomade, est celui de remettre en question les fondements des origines comme le seul ancrage de l'individu ; cette idée largement partagé depuis longtemps d'une appartenance à un territoire est complètement déconstruite dans le roman de l'auteur du *Désert*, qui voit se dévoiler dans ses personnages la naissance des récit hérités qui vivent et expérimentent les protagonistes et en même temps, de s'en écarter. Ainsi, ce collectif de connaissances

et des expériences partagées par une communauté soit la Juive ou la Palestinienne nous amène à réfléchir sur la pertinence de cette mentalité d'une seule origine qui ne tient plus dans notre société actuelle, une société largement métissée culturellement. Cette disjonction qui sépare ces deux peuples est aussi une « divergence » qui nous ramène à origines dans *Etoile errante* montre l'écart qui existe entre le fantasme culturel fondamental et la réalité, Esther est obligée à comprendre que son identité ne se construit pas dans ce monde rêvé qu'elle a imaginé mais dans ce monde réel qu'elle a traversé, un monde où Nejma a aussi sa place.

À partir de la théorisation de Deleuze et Guattari sur le concept de rhizome Glissant construit sa poétique de la Relation, et ses pensées d'identité-relation, créolisation et pensée de l'errance pour parvenir à une pensée de Tout-Monde. En tant que modalité la pensée de l'errance met en oeuvre la Relation elle-même, par une présence disponible et ouverte, un parcours du monde qui ne répond à aucun itinéraire préconçu, et qui demeure perméable aux imprévus. La notion est, on le comprendra aisément quant à l'évolution de la pensée de l'écrivain, mobilisée très fortement avec le tournant des années quatre-vingt-dix et ses grands repères de Poétique de la Relation et du Traité du Tout-monde. Cette Présence poétique aux choses, donnée comme horizon d'ouverture, pour tout un chacun :

« Par la pensée de l'errance nous refusons les racines uniques et qui tuent autour d'elles : la pensée de l'errance est celle des enracinements solidaires et des racines en rhizome. Contre les maladies de l'identité racine unique, elle est et reste le conducteur infini de l'identité en relation. L'errance est le lieu de la répétition, quand celle-ci aménage les infimes (infinies) variations qui chaque fois distinguent cette même répétition comme un moment de la connaissance. Les poètes et les conteurs se donnent instinctivement à cet art délicat du listage (par variations accumulées), qui nous fait voir que la répétition n'est pas un inutile doublement.¹⁵⁴ »

¹⁵⁴ Glissant, Edouard, *Philosophie de Relation*, Paris : Gallimard, 2009. P. 61

La connexion entre Le Clézio et ses contemporains qui ont conceptualisé cette pensée de l'errance et de l'hybridation nous montre la dimension conceptuelle de son écriture et de son imaginaire littéraire. Pour Le Clézio, la mise en relation de toutes ces identités -rhizomes, de tous ces lieux qui se traversent sans s'altérer démontre que le monde se décroissance sous l'effet de la poétique de la Relation. En conséquence, l'idée de cultures isolées, closes sur elles-mêmes et fixes se révèle sans consistance. Les cultures et les identités ont toujours été en mouvement, elles se transforment sans pour autant disparaître. Glissant et Le Clézio nous invitent à opposer l'identité- rhizome à l'identité racine, le lieu au territoire. Ainsi, dans le fait de créer une Relation avec l'autre nous créons aussi un espace de rencontre, des réseaux qui se forment et s'enrichissent des autres. Un monde où le rhizome et le lieu créent l'identité-relation.

Le Clézio exprime dans l'entretien avec Chando, « la langue française est mon véritable pays³³ » et dans son « éloge de la langue française » il exprime : « C'était la langue française. Ma langue. Ma personne, mon nom, en quelque sorte³⁴ ». De cette manière, l'écrivain se fait aussi porteur de l'imaginaire de sa propre langue sans exclure les autres qui font partie du monde. Cette position de Glissant qui rappelle qu'« on ne sauvera pas une langue dans un pays en laissant périr les autres » remet en cause l'importance de la solidarité des toutes les langues comme une manière d'établir un lien avec l'Autre. La question de la langue pour ces deux écrivains souligne la question de la déterritorialisation au sens de Deleuze et Guattari, qui voit dans ce phénomène une manière de décentrer la langue d'un territoire spécifique

monolingue pour lui donner un imaginaire. Dans le cas de la langue française, l'imaginaire opère plutôt dans la déconstruction de la langue, dans les passages de l'oralité à l'écriture, du mythe, de certains nombre de structures d'œuvres, etc.

L'œuvre de Glissant et de Le Clézio se caractérise aussi par la pensée de la trace. Glissant écrit dans sa *Philosophie de la Relation* (2009) « la pensée de la trace, au bord des champs désolés du souvenir, laquelle sollicite les mémoires conjointes des composantes du Tout-Monde. La pensée de langues et langages, où se décide le jeu des imaginaires des humanités ³⁵». Le Clézio trouve sa source même dans une période privilégié, celle de son enfance. Grâce à cette pensée de la trace l'écrivain relate ses visions en Afrique, en Europe, au Mexique, au Panamá, en Moyen Orient, en Asie, etc. Les imaginaires des langues sont traversées et engendrées par le langage qui tisse des poétiques de chaque culture et nous montre ce qui appartient à tous : les imaginaires. Pour Le Clézio, au-delà de ses souvenirs d'enfance en tant qu'individu ce qui l'intéresse est la mémoire collective qui se réveille dans chaque histoire, dans chaque récit à raconter. C'est le cas avec *Etoile errante*, histoire issue de son enfance au milieu de la guerre, de l'exclusion de Juifs et des Palestiniens, du froid et de la faim. Une histoire qui interroge la question des origines, du lieu, de l'exil et de la rencontre de l'Autre en tant que quête de soi. La dette entre mémoire et Histoire comme la conçoit Le Clézio nous conduit à penser dans le même sens que Ricoeur³⁶ qui donne une importance maximale à la lecture comme évènement personnel et comme évènement collectif. La construction d'une œuvre littéraire comme travail subjectif de mémoire essaie de donner une légitimité aux diverses

formes de témoignages pour que les peuples en questions puissent s'en souvenir tout en pardonnant.

Fragmentation et subjectivité :

Raconter l'histoire de la Shoah et du conflit israélo-palestinien du point de vue d'une réfugiée et d'une exilée n'est pas nouveau, cette focalisation interne fait partie des pratiques d'écritures qui cherchent à revendiquer les communautés exclues. La nouveauté de Le Clézio est de choisir deux personnages qui sont opposés par l'Histoire, rarement évoqués dans la littérature. L'intérêt de ce choix pourrait se mesurer dans l'idée que les faits historiques nous présentent deux communautés en conflit depuis un siècle, mais ne nous montrent un point de rencontre entre les deux. L'écrivain évoque les événements de la Deuxième Guerre Mondiale en choisissant les enfants.

Cette focalisation interne donne au texte un jugement très subjective de la guerre et de ses conséquences : la faim, le froid, la peur.

Les enfants ne comprennent pas les formes de discrimination et d'exclusion que la guerre porte en elle-même : En parlant du maquis Esther n'arrivait pas à faire la différence entre le clan de son père, qui aidait à passer les juifs de l'autre côté, et celui de Gasparini qui se referait à la résistance ; elle ne comprenait pas non plus le problème d'être juif mais elle savait

qu'elle devait le nier « Mon père, il dit que si les allemands viennent ici, ils tueront tous les Juifs » (1994 : 36) dit Gasparini à Esther. D'un autre côté, Tristan avait honte aussi d'Esther sans comprendre pourquoi elle et les siens « devaient faire la queue devant l'hôtel, pour faire enregistrer leur présence et contrôler leurs cartes de rationnement » (1994 : 18). Au fur et à mesure que la narration avance, nous voyons ces enfants se transformer. Ils passent d'être dans un état d'esprit des enfants vivants, joyeux, Insoucieux, innocents pour devenir des enfants attristés, lourds, fatigués. Le recours de Le Clézio à la description filmique qui met en scène des plans de grossissement et rapprochement pour donner un regard plus détaillé et plus proche de

36 Gefen, Alexandre, *Paul Ricoeur ou les livres intérieurs*, « Le Magazine Littéraire » No 532, juin 2013, p.8

l'évènement rapproche le lecteur du personnage et de son récit. L'écrivain présente la petite histoire dans la Grande Histoire grâce à sa vision fragmenté des faits qui arrivent dans les deux récits. Les scènes sont montrées à travers du récit rétrospectif ou (flashback en cinéma) où il montre l'occupation Italienne ensuite l'occupation Nazi, les actions de la Gestapo, l'exode de Juifs à travers les montagnes, et les images que nous

font vivre tout l'exil juif jusqu'à Jérusalem en quatre ans.

Vers la fin du récit d'Esther, quand elle revient à Nice trente-cinq après son exil, elle entend encore tout ce qu'elle a vécu le jour même qu'elle est partie « courez ! Fuyez ! [...] Une rafale de mitraillettes les a fauchés, et ils sont tombés les uns sur les autres, les hommes, les femmes, les vieillards, les jeunes enfants » (1994 :341) pour rappeler la mort de son père et le retour de sa mère à Nice, « la terre où son mari était mort ». Ces retours en arrière des protagonistes nous montrent le témoignage d'une époque d'un point de vue des survivants.

À la fin de l'initiation d'Esther, Le Clézio livre une image symbolique, figurant la découverte du secret de la filiation et le rôle que cette découverte va lui assigner en tant qu'écrivain. La scène est celle de la rencontre des deux filles au mont Siloé, cette rencontre est énigmatique, les descendants de Sarah et d'Agar³⁷ ensemble pour la première fois sans s'entretuer et en s'offrant un livre comme preuve de leur souffrances et fraternité. On apprend au fil de pages que Nejma est comme Esther issue de la diaspora du peuple palestinien. Elles sont de ce fait les représentantes dans le récit des peuples errants et de la mythologie des peuples d'Abraham, deux peuples frères unis par l'écriture « Esther a commencé écrire une lettre. Elle ne savait

pas très bien à qui elle était destinée [...] peut être qu'elle l'écrivait pour Nejma, sur le même cahier noir [...] où elles avaient écrit leurs noms » (1994 : 306).

L'initiation au mythe et l'engagement à travers l'écriture de l'écrivain se fait évident dans son roman et dans son œuvre. Le Clézio choisit de s'engager à travers sa scène d'énonciation qui légitimise sa défense des pays démunies et populations en guerre.

À ce propos, la conceptualisation de Maingueneau sur les trois scènes complémentaires nous éclaire par rapport à ce choix : « la scène englobante, la scène générique et la scénographie¹⁵⁵ ». La scène englobante correspond au type de discours, la scène générique est rattachée au genre de discours. La scénographie est en revanche celle qui prime dans le discours littéraire sur les autres scènes d'énonciation, parce que l'on peut énoncer un texte romanesque selon plusieurs modalités comme dans notre cas, « un journal intime ». De cette manière, le lecteur reçoit le texte à travers sa scénographie qui délimite le cadre dans lequel se fait l'énonciation. En présentant son récit sous forme d'un cahier noir entre les deux filles Le Clézio occupe la place de la fille chargée d'une mission messianique, l'écrivain instaure une scénographie épistolaire qui relègue au deuxième plan la scène générique. En présentant ainsi le discours, l'auteur persuade le lecteur car celui-ci reçoit une lettre supposé de l'ordre de la correspondance privée et non pas un simple compte rendu d'une quelconque aventure. Ceci- dit rend le récit et le discours fragmenté et subjectif pour le lecteur qui se sent identifié à l'histoire. Maan Alshouni souligne dans son analyse sur *Onitsha* et *Révolutions* « Le Clézio adopte dans son discours la posture de l'homme qui a été aussi victime de l'esprit de supériorité ethnique et sociale qui caractérise l'Occident moderne. De cette situation initiale découle un parti pris pour l'autre et l'engagement tiers-mondiste³⁹ ». Suivant cette même pensée, nous comprenons que Le Clézio essaye surtout de se débarrasser d'un seul et unique héritage culturel et historique occidental pour entrer dans une « poétique de la relation

¹⁵⁵ Maingueneau, Dominique, *Le Discours Littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand colin, 2004, p. 191

» dans laquelle l'acte de raconter se positionne sur une place éthique qui vise à préserver la mémoire des vaincus, à tenir une promesse vis-à-vis les ancêtres de l'humanité et l'engagement pour une utopie de l'écriture.

Dans cette deuxième partie nous avons exploré quelques modalités d'écriture chez Le Clézio, la construction d'un discours et un récit particulier qui inclut une écriture des scénographies, le mythe de l'origine comme fil conducteur de sa narration, son style subjectif et fragmenté qui donne un point de vue spécifique sur la lecture que nous nous faisons du monde.

Optant plutôt pour une écriture dite « nomade »¹⁵⁶, l'œuvre « procède par ruptures, mais son format, sa structure et son écriture épousent une topographie des déserts, telle que la définit Deleuze et Guattari : « un espace lisse, sans frontières ni clôture »¹⁵⁷ :

« La topographie des déserts met en page un nomos scriptural (hors-genre et hors polis) à partir duquel l'écriture engage un véritable « zapping » entre les genres et les disciplines, mais sur lequel ni l'histoire ni la géopolitique n'ont de prise »¹⁵⁸

De plus, son écriture « est marquée par un souffle poétique, qui pousse l'auteur vers la recherche perpétuelle d'un esthétisme littéraire « explorant toutes les richesses linguistiques et lexicales d'une langue, à chaque fois renouvelée »¹⁵⁹

Si l'auteur est aussi attaché au genre poétique c'est parce qu'il « y a dans les réserves de la parole poétique et de la pensée philosophique ...des murmures et des pointes capables de porter et de brandir la ressource d'une vérité dans l'époque dominée par les slogans et les discours apocalyptiques »¹⁶⁰

156 Ecrire l'urgence (assia Djebar et Taher Djaout), Dominique.D.Fisher. Ed L'hatmattan.2007p472

157 Ecrire l'urgence (assia Djebar et Taher Djaout), Dominique.D.Fisher. Ed L'hatmattan.2007p472

158: Ecrire l'urgence (assia Djebar et Taher Djaout), Dominique.D.Fisher. Ed L'hatmattan.2007p192

159 : Le nouveau souffle du roman algérien .R.Mokhtari .Ed Chihab .2006 p21

160 : www.dépechedekabylie.com , entretien, Salah Zeggane / consulté 2014

Connu pour ses entretiens avec beaucoup d'écrivains, J.M.G Le Clézio a un engagement tout particulier envers l'esthétisme et le renouvellement littéraires qui faisaient d'ailleurs transparaître sa vision « « révolutionnaire »¹⁶¹ de l'écriture.... La fiction réside dans le renouvellement des formes d'écriture car tout thème prend racine dans la réalité sociale, historique ...La fiction ainsi comprise, ne relève pas seulement de l'imagination mais aussi et surtout de l'abandon des formes éculées pour déchiffrer de nouveaux territoires sémantiques par des formes inédites de graphies »¹⁶²

« Le genre historique est un ensemble de normes, de règles de jeu qui renseignent le lecteur sur la façon dont il devra comprendre le texte ...Le genre est une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu » (Stempel, p. 170).... Jauss voit même dans les genres des normes au-delà du texte, dans le monde : les genres littéraires produisent, confirment ou contestent des normes de la « communication » sociale. »¹⁶³

L'expérience de l'immensité désertique chez Le Clézio

Le désert est toujours à l'avant-garde de la prière. Il rend à notre cœur sa part secrète, enfouie, de méditation et de poésie. Il rappelle que tout homme est en quête de Dieu, sans le savoir parfois. Au désert, le chercheur de Vérité apprend l'humilité des dunes et le grand désir de l'infini. Cet espace parle, suggère, souffle, évoque un silence au-delà du simple fait de se taire, au-delà du silence même. Il ouvre l'âme au dépouillement, retourne la surface des choses pour en montrer l'envers. Ce lieu est

¹⁶¹ Alshouli, Maan, Engagement et identité narrative dans Onitsha et Révolutions, dans « Les Cahier de Le Clézio : Migrations et métissages », Paris : Complicités, 2011, p. 11

¹⁶² : Le nouveau souffle du roman algérien .R.Mokhtari .Ed Chihab .2006 p20

¹⁶³ <https://sites.google.com/site/vemonkatsvas/le-demon-de-la-theorie/M. Antoine Compagnon : Genre et réception A consulter : novembre 2017>

symbole de la soif et de la faim, de la mort par trop de soleil, de la purification, du vide, des traces humaines, éphémères sur le sable. C'est peut-être le lieu privilégié de la rencontre avec le divin.

Le désert est un lieu vaste, dénudé et aride, mais aussi, curieusement, le lieu de prédilection de beaucoup de personnes du point de vue spirituel. D'après *Le dictionnaire des symboles*, le désert aurait deux sens symboliques. D'une part, il est « *l'indifférenciation principielle* » et de l'autre, il serait « *l'étendue superficielle, stérile, sous laquelle doit être cherchée la Réalité* ». (Chevalier et Cheerbant, 1982, 349) Cette seconde signification n'est pas sans relation avec d'autres cultures comme la culture islamique qui considère le désert comme une recherche de « l'Essence » pour celui qui s'y engage.

La création littéraire a souvent une volonté de renouer avec les racines de la tradition mais elle a surtout soif de l'ailleurs : nombre d'écrivains sont fascinés par le désert, cet espace infini aux contours inachevés demeurant une source d'inspiration et de questionnements. Une première découverte du désert mais surtout un premier grand engouement pour le désert s'est manifesté chez Le Clézio dans son œuvre « *Le Procès-Verbal* » où le personnage d'Adam Pollo recherche désespérément le désert, puis dans son roman « *Désert* », mais c'est surtout à partir d'une immersion dans une lecture exotique des grands pèlerins et explorateurs du désert ; les récits foisonnants de créativité de Charles de Foucauld, de Michel Leiris, et de Théodore Monod sans compter les récits d'Isabelle Eberhardt lorsqu'elle parcourait le sud algérien déguisée en homme et partageant le quotidien des Bédouins. Durant son court voyage au Sahara, Isabelle nouera un attachement indéfectible à une région, à ses hommes et ses femmes, à une culture. Elle mourra d'ailleurs en plein désert dans la crue d'un oued à l'âge de 27ans : « Nomade j'étais, quand toute petite je rêvais en regardant les routes, nomade je resterais toute ma vie, amoureuse des horizons changeants, des lointains encore inexplorés. ». Ou encore les captivants récits de Camille Douls dans ses voyages ainsi que dans sa quête de l'ailleurs et ses explorations à travers le Sahara

occidental et le Sud marocain en 1887, les carnets de route de Michel Vieuchange publiés par son frère chez Plon en 1932 sous le titre Smara ; chez les dissidents du Sud marocain et du Rio de Oro.

Cette expérience imaginaire et ce mysticisme nous ont poussés à approfondir nos recherches sur les écrits de Le Clézio ; c'est donc une image spectrale d'un ailleurs utopique, symbolique rêvée qui s'est mue en œuvre littéraire et qui a trouvé son sens et sa fécondité dans l'univers livresque de l'enfant, et que tous ses éléments fictionnels et référentiels vont s'acheminer et se regrouper dans une sorte de récit légendaire, d'histoire herculéenne représentant un glissement de l'historique au fictif. Cette vision du nomadisme, de l'errance et de la déambulation met en scène, sur le plan littéraire, des acteurs divers qui s'expriment et expriment leur différence et ne sont pas les adeptes d'un modèle unique. Cette dernière est effectuée non seulement dans ses écrits sur le désert, mais presque dans toute son œuvre littéraire où une quête de l'ailleurs et des imaginaires s'est établie sur un goût poétique du naturel, une communion lyrique avec les forces de la nature, un rapport spirituel qui mène à l'extase matérielle avec ces éléments essentiels que nous trouvons dans *Désert*, *Etoile errante* et *Onitsha*, les trois romans qui constituent notre corpus. Son œuvre décisive *Désert* raconte sur deux niveaux, deux rives narratives, le devenir des hommes bleus du Maghreb et de Lalla, une de leur descendante. En effet, dans *Désert*, les deux aspects contradictoires de l'univers de Le Clézio se frôlent et fusionnent, le roman a tantôt un côté lyrique, tantôt un côté tragique, à la fois noir et marqué par l'émerveillement et la fascination, une quête à la croisée de deux univers fictifs explorant tour à tour les deux aspects du monde ; le désert est une image récurrente qui s'intensifie au fil des pages et la fin du livre est un hymne bouleversant aux gens du Désert : « Ils sont les derniers nomades de la Terre, toujours prêts à lever le camp pour aller plus loin, ailleurs, là où tombe la pluie, là où les appelle une nécessité millénaire et impérieuse. Ils sont liés au vent, au ciel, à la sécheresse. Leur temps est plus vrai, plus réel, il se calcule sur le mouvement des astres et les phrases de la Lune, non suivant des plans établis à l'avance. Leur espace n'a pas de limites, il loge dans leurs yeux, dans leur volonté d'aller au gré de

leurs routes. Leur regard a développé une acuité qui leur permet de discerner le moindre changement des pierres ou du sable, et de découvrir la diversité et de la beauté là où les autres hommes ne ressentiraient que de l'ennui et de la crainte. (...) D'eux, nous avons reçu un bien précieux, l'exemple d'hommes et de femmes qui vivent- pour combien de temps encore ? – leur liberté jusqu'à la perfection. » (p.117).

Onitsha relate quant à lui l'histoire d'un petit garçon qui se rend en Afrique en compagnie de sa mère afin d'aller à la rencontre de son père, médecin, ce qui rappelle fortement l'histoire de l'auteur lui-même. Afin d'amorcer le concept du désert chez Le Clézio, nous nous pencherons, de prime abord, sur le titre sachant que celui-ci détermine la relation établie entre le lecteur et l'œuvre choisie. Combien de fois n'avons-nous pas choisi un ouvrage pour la pertinence de son titre, pour la beauté, la magie et le mystère qu'il nous inspire ? Le titre est cet élément fondamental qui nous éclaire sur l'univers de l'auteur, qui suscite notre engouement et notre curiosité intellectuelle. Il est « *le signe par lequel le livre s'ouvre* »¹⁶⁴ à l'attrait du lecteur voire même à son appétit romanesque. Nombre de chercheurs se plaisent à dire que le titre crée à lui seul un horizon d'attente, une ouverture sur le récit, un champ de possibles que le lecteur imagine et saisit. Ainsi, le titre annonce le goût de la trame. Prenons exemple avec *Le Fléau* de Stephen King qui nous plonge d'emblée dans un univers de désolation et d'horreur et qui nous annonce que le roman appartient à un genre, le fantastique. Ou bien *Le crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie dont le genre nous pend au nez, le roman policier, et dont le cadre spatio-temporel est annoncé : un train et un univers géographique particulier. Le lectorat aura son lot d'attentes (trame, événements et rebondissements, mystère, adjuvants et opposants, coupables...) Le titre établit donc un premier contact fondamental et dans la majeure partie des cas décisif.

Introduction sur le personnage le clézien :

¹⁶⁴ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, 1973, p.173.

Les rapports humains sont un besoin fondamental voire impérieux dont la nature est clairement définie comme un animal social. Cela signifie tout simplement que toute existence est par essence coexistence. En effet, l'homme collabore toujours avec ses semblables. Mais dans ses rapports avec la communauté ou sa société, c'est un combat constant, une lutte acharnée et perpétuelle qu'il mène pour des raisons complexes souvent portées sur le leadership, l'absence de pérennité, l'iniquité et la domination du plus fort. Les quatre romans qui sont l'objet de notre étude traitent d'histoires qui se dessinent à travers les portraits masculin et féminin énigmatiques, bouleversants et problématiques.

Structure du récit romanesque : Alternance narrative :

Le style de Le Clézio est simple et classique et en même temps, terriblement raffiné et plein de couleur. Ses descriptions et ses personnages sont théâtralement vivants, permettant au lecteur de s'imprégner de cet univers magique qu'il décrit si bien, empli de passion, de force et de terreur. Cet écrivain essaie de reprendre les mots oubliés du langage quotidien et les maux de la vie si souvent négligés pour leur attribuer une toute nouvelle valeur évocatrice. Et c'est grâce à la manière de travailler la langue française, et à celle de dompter le verbe, sous une forme de prose poétique, que Le Clézio est considérée comme un écrivain voyageur d'une profonde sensibilité écologiste et d'un grand amour pour la culture amérindienne. Dans « *Désert* », l'univers romanesque dépeint par Le Clézio est réparti en deux récits : en effet, cette structure binaire affirme avec force et fougue cette double postulation. Nous notons un premier récit « *Le bonheur* » et un deuxième « *La vie chez les esclaves* » survolant deux époques bien distinctes : les années 1909-1912 où les hommes bleus du désert se faisaient sauvagement massacrés par les Chrétiens et le temps présent où la misère et la désolation empoisonnent l'existence des immigrés ; une structure narrative en phase avec le mode de vie de Le Clézio se met en place dans le roman : en effet, l'auteur greffe une charpente narrative très claire, presque didactique afin d'agencer sa visée, il

tend à traduire sa volonté d'engager plus résolument son écriture dans les voies démonstratives des médias. Le Clézio a toujours voué une abandonce extrême aux expérimentations langagières et a toujours eu un goût prononcé pour les excentricités lexicales dans ses œuvres, et dans « *Désert* », « *Onitsha* » et « *Etoile errante* », au-delà de l'expérimentation langagière et la quête d'un nouveau langage, nous retrouvons la quête de l'autre et la quête de l'espace. Le texte leclézien est le récit d'un voyage à la fois dans l'espace et le temps. Tout devient voyage, quête spirituelle et tout voyage opéré dans le temps et dans l'espace, nous ramène et nous projette au point le plus profond de nous-mêmes. Pour revenir au roman « *Désert* » dont le premier récit inonde les prémices de l'œuvre et l'achève, ce dernier se distingue par une mise en page aussi bien réduite que celle du deuxième récit. Les marques spatiales et visuelles occupent une place particulière par rapport à la disponibilité du texte aux yeux de son lectorat. La marge en blanc contournant le texte pourrait avoir un impact symbolique sur son contenu, sachant que le texte en lui-même de par sa typographie et son élan narratif s'amenuise et intensifie de plus en plus son caractère de lisibilité, et qui par cette sorte d'espacement génère des horizons internes qui font réfléchir aux procédés langagiers de sa fiction. Nous allons, d'après la définition de Tzvetan Todorov, rappeler comment le schéma narratif d'un récit est construit :

*« Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulter un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en ses inverse, l'équilibre est rétabli, le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à un autre. »*¹⁶⁵

¹⁶⁵ Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme ?, Tome 2, « Poétique », Paris, éd. du Seuil, 1968, p.82.

« *Désert* » est constitué de deux récits qui s'alternent en accomplissant chacun son tour leur parcours narratif et en embrassant chacun son tour une structure. L'enchevêtrement n'empêchant en rien la dissolution des deux récits, le lecteur peut, s'il le désire, lire et décortiquer chaque histoire indépendamment de l'autre sans forcer l'enchaînement narratif. Notons qu'une multitude de liens et de détails rattachant les deux récits nous donnent l'impression que le premier récit est une rétrospection car le deuxième est la conséquence du premier. Toute l'œuvre de Le Clézio a une incohérence narrative. Toutefois cette charpente narrative est dotée d'une singularité naissant d'un rapprochement incongru des sonorités verbales et d'une succession de contradictions défiant la logique structurale et narrative. Certes, en découvrant la structure narrative du roman, nous déduisons qu'en réalité, c'est une stratégie narratologique mûrement réfléchie, et que malgré l'enchâssement qui caractérise les deux textes, en s'immergeant dans chaque histoire indépendamment de l'autre, la chronologie narrative s'accomplit.

Penchons-nous sur le premier récit qui s'articule ainsi : la vie trépidante des nomades est décrite. *Saguiet el Hamra* Hiver 1909-1910 (55 pages) : l'ivresse et la fougue de voyage, l'échappée en plein désert se miroite dans son regard. Ce dernier nous plonge dans son univers et nous fait la description, presque de tous les éléments du paysage désertique. Il nous révèle le caractère charismatique du marabout Ma el Ainine, figure légendaire du Sahara au tout début du vingtième siècle, de sa vie mystique et spirituelle en tant que grand chef des guerriers nomades luttant contre l'armée française.

(28 pages) L'épopée voilée : la grande traversée du désert. Le récit nous relate les premiers épisodes de cette traversée périlleuse vers le nord ; la somme de souffrances d'une grande caravane qui avance au fond de la vallée rouge (*Saguiet el Hamra*) en tentant d'atteindre les villes du Nord. Les haltes entamées dans moult endroits au

milieu du désert ; au bord de *Draa*, à *Ain Rhatra* (source ou puits fond), à la palmeraie de Taidalt où commence le fleuve Noun suivant la piste de Goulimine, à la vallée du grand fleuve *Souss* jusqu'à leur arrivée à Taroudant. (27 pages) La caravane arrive aux portes de la ville de Taroudant et l'épisode se poursuit jusqu'à ce que le personnage de Ma el Ainine ordonne la troupe de se remettre en route : un nouveau départ rédempteur, toujours en quête du Nord. Le narrateur nous renseigne sur le parcours légendairement spectaculaire de ce marabout atypique incarné par Ma el Ainine et nous relate la rencontre du cheikh et de Camille Douls en 1887. Le personnage de Ma el Ainine trompé, esseulé, abandonné par ceux en qui il avait foi et qu'il voulait défendre. Les troupes armées françaises avancent dans leur quête des villes essentielles du Sud. Le malheur s'abat sur ces terres et le désespoir et le désarroi grandissant foudroient les nomades : ces êtres éperdus de liberté, délestés de leur terre natale et de leur identité ; certains touchés par une fatigue palpable due à la marche se sont dispersés dans les villes les plus proches, quant aux autres, une poignée est restée en compagnie du cheikh, et une autre s'est retranchée dans le désert. Nous notons des passages mémorables tels que la mort de Ma el Ainine, à Tiznit, le 23 Octobre 1910, seul dans une habitation en ruine, en ayant pour uniques témoins funéraires quelques hommes de ses derniers guerriers bleus. Ou bien celui qui nous plonge dans le cœur de la ville d'Agadir, 30 mars 1912 (15 pages), mais surtout dans le cœur d'un combat entre les derniers guerriers sous le commandement de Moulay Sebaa et les quatre bataillons du colonel Mangin. Quant au personnage de Nour, ce dernier est l'incarnation, en tant qu'initié, de la sagesse ancestrale et de l'esprit du grand Ma el Ainine. Ce récit palpitant est parsemé d'épisodes narratifs épousant une précision spatio-temporelle, et relatant avec détails le mouvement constant et l'errance des nomades rattaché à leur réalité historique. Image authentique de l'Histoire qui s'étend de 1909 jusqu'en 1912 sous le régime du protectorat français au Maroc. Cette somme de faits historiquement ancrés dans l'inconscient collectif servent distinctement d'assise référentielle au roman, mais on en apprend énormément sur l'espace ainsi que sur les personnages de ce premier volet narratif. C'est sous le regard de l'enfant Nour et ses réflexions qu'on fait la connaissance de l'univers désertique et de la vie nomade.

Le désert, immensité intime et « *étendue superficielle, stérile, sous laquelle doit être cherchée la Réalité.* »¹⁶⁶ fait l'objet d'une peinture essentielle sous le langage lyrique du narrateur. Bien plus qu'une aventure physique, c'est un parcours initiatique et une quête des sens, une aventure intérieure qui nous ramène aux origines du monde. L'espace des deux textes en plusieurs séquences et intervalles a créé des allusions internes qui nous permettent de les relier à une même perspective. Le second récit porte surtout sur l'expérience singulière de la jeune fille Lalla descendante du cheikh Ma el Ainine. Certains éléments du premier récit réapparaissent dans le deuxième comme les récits légendaires des hommes bleus même la chanson qui accompagne Nour au désert. Le personnage de Nour dans sa grande traversée est témoin de deux espaces contraires : ville et désert, mais toujours dans le même environnement désertique. Quant au récit de Lalla Hawa, dans lequel le désert est synonyme de rédemption et de délivrance, son foyer, son paradis car ce dernier représente le seul lieu où elle pourra vivre et l'unique environnement qu'elle voudra offrir au bébé qu'elle va enfanter, ce dernier nous miroite une nouvelle expérience de l'espace, il trace les différentes étapes de sa vie en ville de Marseille jusqu'à son retour au bord du désert au Maroc. Du fait du croisement des deux récits, Le Clézio nous amorce des éléments et nous donne des passages parallèles afin d'établir le lien entre Lalla et ses ancêtres : ceci conduit à une quête des origines et à un dénouement positif lorsque Lalla renoue avec ses racines. Ce deuxième récit centré sur ce personnage atypique au caractère trempé et à l'insolente persévérance, évoque la quête de l'identité et introduit entre deux quêtes bien distinctes : la quête déçue d'une terre promise évoquée dans le premier récit et celle de Lalla qui se solde par un succès qui est, à son tour, perçu comme une revanche sur la vie mais surtout une revanche pour ses ancêtres : les nomades. Le second récit s'articule en plusieurs étapes : De prime abord, nous comptons l'épisode intitulé « *le bonheur* » (146 pages) qui nous plonge dans un décor précaire car Lalla vit dans une cité « bidonville » de planches, de débris d'objets et de papiers goudronnés, un lieu sombre bien loin de la modernité, séparé de la vraie ville, mais en parfaite communion avec l'immensité du désert et de la mer, ouvert sur le

¹⁶⁶ Chevalier et Cheerbant, 1982, 349)

voyage et les rêveries. Lalla mène une vie qui semble être un prolongement de l'exode raconté dans le premier récit : la connexion entre les deux récits est constante. Nous pouvons dire que le désert est l'espace rêvé comme celui du personnage de Nour, caractérisé par un immense temps immobile de l'enfance, ces moments inoubliables en compagnie de sa tante à l'écouter raconter des histoires sur sa naissance et sur le légendaire guerrier nomade appelé Al Azraq, l'homme bleu. Ce dernier se projette dans ses songes. En dépit du fait que Lalla affronte moult embûches au quotidien, elle trouve son bonheur et sa plénitude en partageant des moments avec Hartani, un jeune et candide enfant berger avec des « traits magiques » et une fougue communicative et qui de son côté lui conte des histoires avec ses mains. Quant Lalla voulait partir en fugue vers le nord méditerranéen, c'est Hartani qui lui a servi de guide. Cette dernière a même pris la décision de se marier avec lui et c'est sur une scène d'amour entre eux que cette première partie du deuxième récit s'achève. Le deuxième épisode intitulé « la vie chez les esclaves » ; l'envie du lointain et l'embarquement à Marseille. Dans le cas du personnage de Lalla, le désir ardent de partir se renforce davantage par un de ses traits de caractère qui est fort prononcé : elle a la nostalgie de l'ailleurs et l'envie de l'aventure. Le narrateur nous décrit le paysage urbain ; la gare, les gens pauvres, les rues, la vie réelle des immigrants en France, puis sous le regard et l'expérience de Lalla, il nous fait connaître le milieu social des pauvres quartiers où la ville semble être sans visage. Beaucoup de gens comme Lalla souffrent de l'incompréhension et de la misère, ce qui l'amène à développer sa propre vision sur l'iniquité et sur la cruauté sociale. Elle connaîtra des gens comme le jeune Africain noir, le vieil homme sans nez ou au visage mangé, mais surtout le jeune enfant Radicz. Elle est toujours hantée par le regard mystérieux d'EsSer, l'homme secret. Cette hantise évoque chez elle le sentiment de retour au pays. Elle se donnera le nom de sa mère Hawa (Eve), car elle n'a jamais eu de nom, elle s'appelait BlaEsm (sans nom). 3 Cette troisième partie (9 pages) se résume par la mort accidentelle du jeune Radicz. Lors d'un attentat de vol, il essaie de fuir la voiture noire de la police « à l'instant même où le corps du jeune homme bondit sur la chaussée de la route de corniche... à cet instant-là arrive un grand autobus bleu, aux phares encore allumés, et le soleil levant percute comme un éclair son pare-brise

recourbé, quand le corps de Radicz se brise sur le capot et sur les phares, dans un grand bruit de tôle et de freins qui crient" (Le Clézio 395-96).⁴ Retour de Lalla. (15 pages) Elle prend le bateau à Tanger puis un autocar jusqu'à son arrivée en plein nuit au bord de la rivière. Elle va vers la mer où elle accouchera de son enfant à l'aube dans un décor exceptionnel de la nature, illustré par la présence d'un figuier au près de la mer et pas loin du désert. Autres que les différences qui existent entre les deux textes, il faut ajouter les aspects qui relèvent d'une vision générale et qui occupent l'ensemble des instances narratives qui se répercutent les unes sur les autres dans presque toutes les articulations des épisodes. Il existe certainement un lien de parenté entre les deux enfants Nour et Lalla comme personnages du roman; la mère de celle-ci trouve son origine filiale dans celle de Ma el Aïnine, mais ce qu'ils ont surtout de commun c'est leur même vision du monde et leur sens du nomadisme. Nour semble être initié à l'expérience et à la pensée mystique du cheikh, quand à Lalla, sa rêverie fait souvent recours à l'esprit d'EsSer. A Marseille elle regardait les choses en les considérant toujours dans une perspective nomade. Malgré les contrepoints existant entre les deux espaces, elle ne pouvait parcourir la ville que comme une étendue désertique. Son regard errant transperce les horizons cloisonnés de la ville : « Elle occupe ses journées à marcher à travers la ville, du sud au nord, et de l'est à l'ouest. Elle ne connaît pas les noms des rues, elle ne sait pas où elle va » (Le Clézio 266). La proximité urbaine ne suffisait pas à son oeil intérieur qui incarne un espace intemporel et sans limites. C'est surtout le sens visionnaire de l'espace et du temps comme on l'en envisage chez les protagonistes du roman, qui est émanant dans les deux récits. Les écarts se situent sur un plan typographique et événementiel du processus narratif, alors qu'un dialogue s'instaure entre deux époques vécues et liées intimement, et qui permet une conciliation entre les deux structures : entre récit épique qui raconte l'exode légendaire des hommes bleus et le récit qui nous parle du destin individuel de Lalla. Derrière ces deux structures s'élève le dispositif du langage poétique qui par certaines instances lexicales, se caractérise d'un style simple et incantatoire, dans le premier récit en particulier, et qui dans le deuxième récit, offre un ton rythmique qui comprend des vocables exotiques relevant du même registre thématique du premier récit : la chanson

qui figure dans les deux textes comparée aux incantations de la prière et qui occupe un nombre considérable de pages. Ce qui importe le plus au narrateur, c'est de nous rendre une image du désert tout en nous faisant la description des personnages. Car ce qu'ils disent et ce qu'ils voient provient d'une intention permanente sur l'aspect mythique du désert qui provoque chez le lecteur une certaine sensation du paysage. Le désert est l'objet essentiel du roman, il est son point de départ et son aboutissement. Les autres récits secondaires enchâssés dans le texte trouvent leur importance dans le métissage discursif qui dynamise les procédés narratifs et leur donne une dimension de l'imaginaire. En fonction de leur nature, ce sont les personnages eux-mêmes qui racontent ses récits et qui par là contribuent à donner une structure cohérente au texte global. Cette dérive vers l'imaginaire ne provient pas seulement de ce type de récit, mais le caractère général des personnages reflète l'aspect principal de leur contexte merveilleux. Les traits du personnage de Ma el Aïnine, ses miracles et sa portée mystique, Hartani, l'enfant berger, qui par son silence mystérieux et ses paroles magiques paraît complètement différent des autres, ou même la présence spectral du mythe d'Al Azraq, assurent la pérennité de la légende du désert. Ces mêmes récits peuvent être racontés à plusieurs reprises par un même narrateur, comme l'histoire de la naissance de Lalla racontée par Aamma. Ou parfois c'est plusieurs conteurs qui font la narration toujours récurrente d'un seul récit, comme celui de Ma el Aïnine, ce qui donne au lecteur l'impression d'une histoire qui n'a pas de fin : « Chaque fois qu'Aamma raconte l'histoire d'Al Azraq, elle ajoute un détail nouveau, une phrase nouvelle, ou bien elle change quelque chose, comme si elle ne voulait pas que l'histoire fût jamais achevée. » (Le Clézio 120). En cohésion de cette parole inachevée, se présentent quelques éléments du désert, le feu accompagne la voix d'Aamma, quand elle raconte ses histoires, « à travers le bruit de la flamme qui crépite » (Le Clézio 175). Élément qui retient l'aspect métaphorique de cette parole même et de son objet (le désert) qui est une image incommensurable, et difficile à retenir. On peut dire que la mise en scène de ses contes revient souvent aux personnages de Naman et d'Aamma. Naman raconte des récits comme ceux des grandes villes méditerranéennes, le conte de l'oiseau Balaabilou, les histoires des dauphins, le conte de la bague

maudite. Quant à Aamma, elle raconte, et c'est toujours à la même auditrice Lalla, l'histoire de sa naissance, l'histoire de sa mère Hawa, et en fin, elle lui raconte à plusieurs reprises, l'histoire d'Al Azraq, l'homme bleu. Les deux voix contribuent à donner au texte son caractère mythique et oral et lui servent comme un décor qui rapproche et resserre tous les liens narratifs dans un même espace textuel. La performance restreinte du dialogue provoque l'abondance du genre narratif. Il s'agit d'un écoulement discursif qui ne s'arrête pas aux simples instruments de la communication entre les personnages comme si le dialogue entre eux ne suffit pas aux perspectives du narrateur : « la structure ouverte suggère l'éternel devenir de la parole qui ne cesse de renaître [...] son caractère est malgré tout significatif parce qu'il nous ramène à une intertextualité fragmentaire et spéculaire : chaque texte dans son autonomie a un sens en fonction de la place qu'il occupe au sein de l'autre texte. » (Abdelkéfi 236). L'imbrication des récits qui s'enlissent dans le même texte, efface les limites entre les deux grands récits et laisse entendre qu'une seule et même structure les sous-tend ensemble dans une même vision thématique, qui est celle de tous les personnages incarnant la parole métaphorique du désert.

Dans le roman *Etoile errante*, on y cerne l'intention de mettre en texte et en corrélation les thématiques de l'exil et de l'errance et de les faire passer par une variation de perspectives, une intrigue bien ficelée, et une énonciation plurielle. Aussi le récit est-il brisé par l'effet des anachronies, des ellipses ainsi que par le procédé de la mise en abîme (un encaissement de micro récits qui déroutent le lecteur et fragmentent l'intrigue). Enfin, l'intertextualité contribue à la mouvance de l'écriture dans *Étoile errante*.

En effet, Sur fond d'événements historiques marquants de la deuxième guerre mondiale, de l'antisémitisme déchirant et du génocide des Juifs, Le Clézio construit un roman, pond une intrigue, et amorce une problématique :

Dans toute Œuvre littéraire, l'intrigue et les personnages demeurent le cœur et le centre d'un roman. Vincent Jouve, évoque le terme de sémiotique narrative :

« Le postulat de la sémiotique est qu'on peut dégager des structures sur le plan du signifié comme sur celui du signifiant. Aussi son champ d'analyse déborde-t-il largement le domaine de la littérature : s'intéressant à l'histoire indépendamment du support qui la véhicule, elle prend ses exemples aussi bien dans le cinéma, le roman –photo ou la bande dessinée que dans les œuvres littéraires. L'histoire, de façon minimale, peut se définir comme une suite d'actions prise en charge par des acteurs. Deux questions sont donc au centre de la sémiotique : l'intrigue et les personnages... »¹

Conformément au modèle chomskyen² toutes les histoires se ressemblent et peuvent utiliser les mêmes schémas pour arriver à l'objectif assigné par le personnage de chacune d'elle :

« ...On retrouverait derrière chaque langue particulière, les mêmes mécanismes universels. Autrement dit, l'homme pense toujours selon le même modèle : seuls changent les moyens d'expression. On peut élargir ce constat aux récits : l'homme raconte toujours la même histoire ; seule change la façon dont il l'habille.. »³

1 Poétique du roman, Vincent Jouve .Ed : Armand Colin.2015.p59

2 Poétique du roman, Vincent Jouve .Ed : Armand Colin.2015.p60

3 Poétique du roman, Vincent Jouve .Ed : Armand Colin.2015.p60

Étoile errante, dont la structure narrative en miroir va de pair avec une thématique où se mêlent exil, errance, quêtes identitaires et initiatiques, une thématique qui se questionne elle-même, qui se veut fragmentaire, spéculaire, qui met face à face et fait évoluer personnages et situations dans une ambiance d'errance, de perdition interminable.

Structures narrative et thématique mises en valeur à partir d'un véritable exercice d'architecture verbale et de prouesses linguistiques de la part de Le Clézio, qui fait d'Étoile errante un roman à facettes, miroitant mille visages susceptible de proposer plusieurs niveaux de lecture et de réflexion. Notre analyse se présente, donc, comme une lecture de plus, centrée sur l'étude d'une écriture qui construit tout un réseau d'images évocatrices, d'isotopies pour décrire la réalité de la guerre et de l'exode, la recherche de la paix individuelle et collective, mais aussi la quête d'une paix intérieure. La cruauté et l'horreur de la guerre se voient tempérées, atténuées par l'utilisation d'un langage sensoriel, mystique plein de nuances poétiques, qui fait écho à la parole humaine et la dépasse, établissant ainsi une dualité communicative, spéculaire, qui se reflète également dans d'autres volets de l'écriture leclézienne tels que la structure narrative, ou le cadre spatio-temporel.

Dans une ambiance de persécution et d'exode collectif, le romancier situe l'histoire personnelle d'une adolescente juive, Esther, qui devra quitter en compagnie de sa mère, Elizabeth, les lieux de son enfance pour échapper à l'avancement des nazis, rejoignant ainsi le sort d'autres groupes condamnés à l'errance: Esther marchait en regardant les gens autour d'elle. Elle les connaissait, pour la plupart.... C'étaient les Juifs les plus pauvres, ceux qui étaient venus d'Allemagne, de Pologne, de Russie, qui avaient tout perdu dans la guerre. (Le Clézio, 1992: 90-91) La guerre apparaît comme l'événement historique qui déclenche, au début du roman, la fin pour Esther

d'une existence paisible, à l'abri des menaces futures: ...elle ressentait une impression extraordinaire de liberté, un bonheur sans limites (p. 43), le début d'un pèlerinage clandestin marqué par la douleur de la découverte de sa condition de juive :

C'était la première fois, c'était une douleur, Esther s'apercevait qu'elle n'était pas comme les gens du village. Eux, pouvaient rester chez eux, dans leurs maisons, ...elle devait marcher avec ceux qui, comme elle, n'avaient plus de maison, n'avaient plus droit au même ciel, à la même eau. Sa gorge se serrait de colère et d'inquiétude, son cœur battait trop fort dans sa poitrine. (Le Clézio, 1992: 92)

Inscrit dans les avatars de notre passé récent, le roman ne fait pas, cependant, une peinture directe de la guerre, tout l'accent est mis sur la description de ses conséquences à travers la fuite sans trêve et la souffrance des persécutés:

Maintenant les gens marchaient sur la route, au soleil de midi, ils étaient si nombreux qu'Esther ne voyait pas le commencement ni la fin de la troupe. Il n'y avait plus de grondements de moteurs dans la vallée, plus un bruit, rien que le raclement des pieds sur la route de pierres, et cela faisait une rumeur étrange, un bruit de fleuve sur les galets... (Le Clézio, 1992: 90)

Plutôt que la guerre elle-même ce qui intéresse Le Clézio c'est l'image d'un conflit interminable à travers les séquelles qu'il entraîne. Plus que sur les grondements de moteurs qui évoquent les tanks, les camions blindés, donc, la guerre, l'écriture Leclézienne, dirige l'attention du lecteur, dans un premier temps, sur le son que produit la marche des réfugiés: le raclement des pieds sur la route de pierres, pour aboutir, dans une deuxième phase, à l'image du bruit de fleuve sur les galets. Le lecteur assiste ainsi à un procédé de distanciation progressive des constituants: Sur la base d'une isotopie formée à partir de l'hyperonyme: bruit et ses hyponymes:

grondement, raclement, rumeur, la musicalité¹ implicite du fleuve sur les galets parvient à voiler les bruits sourds et menaçants de la guerre, les grondements de moteurs.

La guerre constitue, donc, dans *Étoile errante*, la toile de fond sur laquelle Le Clézio construit l'histoire personnelle d'Esther et d'un groupe de réfugiés, emboîtée dans un moment de notre Histoire récente, et racontée à travers une écriture qui, comme nous essaierons de monter par la suite, est essentiellement guidée par le pouvoir envoûtant du langage, gouvernée par ce désir de arriver au lecteur par le biais d'un langage évocateur, construit sur la base de réseaux d'associations, qui suggère plus qu'il ne dit:

Au milieu des rochers, les fugitifs étaient assis pour se reposer, femmes, vieillards, enfants. Ils ne se parlaient pas. Emmitouflés, le dos tourné sous le vent, ils regardaient autour d'eux les cimes qui semblaient glisser sous les nuages....Au dessous d'eux, à l'endroit même d'où ils venaient, les lueurs rouges vacillaient dans l'épaisseur des nuages, le tonnerre grondait comme une canonnade. (Le Clézio,1992: 118-119)

Ce voyage va bouleverser le destin et le devenir de tous ceux et toutes celles qui s'apprêteront à vivre cette aventure, et cette recherche de la vérité, cette quête de soi et des origines va changer l'existence de ces villageois. Cette caricature historique ne se limite plus à un seul combat, ou même à défilier le passé de guerre de de conflits, puisque le prétexte du voyage va déclencher une complication et une perturbation dans la progression du récit. Ce point de dénouement va dévoiler d'autres éléments, et d'autres lectures qui vont nous mener vers la quête principale du personnage d'Esther.

¹ Tout le long du roman Le Clézio établit une correspondance entre le langage musical et le la nature. Les notes du piano de M. Ferne sont associées à la musique de l'eau au printemps: Esther entendait la musique qui s'envolait par la porte de la cuisine. C'était comme le bruit des ruisseaux au printemps, un bruit doux, léger, fuyant, qui semblait sortir de partout à la fois. (Le Clézio 1992: 20) Les touches d'ivoire luisaient dans la pénombre. Les notes glissaient, hésitaient, repartaient, comme si c'était un langage,... Alors la musique a commencé vraiment, elle a jailli tout d'un coup du piano et elle a rempli toute la (Le Clézio 1992: 21)

Fidèle à ce désir de raconter à travers des images évocatrices, qui font peu de place à la violence, Le Clézio minimise les références aux épisodes historiques; s'il en fait allusion sur la scène de la fiction, ils sont mentionnés en sourdine, à travers le discours rapporté indirectement:

Les nouvelles disaient que les fermiers juifs avaient été assassinés, dans la colonie d'Ataroth...Les gens disaient que, maintenant que les Anglais étaient partis, tout allait s'arranger. D'autres disaient que cette guerre ne faisait que commencer, que ce serait la troisième guerre mondiale. (Le Clézio,1992: 216-217)

Il y avait des rumeurs de guerre, on racontait des choses terribles. On disait qu'à al-Quds, la vieille ville avait brûlé, et que les combattants arabes, jetaient des pneus enflammés dans les caves et dans les magasins. (Le Clézio,1992: 263)

III-4-1- L'errance de la voix narrative ou la polyphonie des voix

Toute œuvre littéraire implique l'utilisation, et surtout un choix subtil voire inattendu des différentes techniques qui mettront en valeur sa structure, tels que l'effet du réel, la distance narrative, la polyphonie narrative et autres. Cette dernière fera appel aux « effets de distance afin de créer un mode narratif précis, qui gère la « régulation de l'information narrative » fournie au lecteur (1972 : 184)... Tout récit est obligatoirement *diégésis* (raconter), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de *mimésis* (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante. De sorte, tout récit suppose un narrateur. »¹.

Nous avons retrouvé quelques éléments de la proximité puisqu'à l'intérieur de chacun de nos corpus, nous ressentons ce que Roland Barthes nomme: l'effet du réel² : « L'effacement de l'instance narrative, en faisant oublier l'inévitable médiation du récit, donnera l'illusion que l'histoire se raconte toute seule. Le caractère détaillé du texte transformera le récit en spectacle. Soucieux de rester plus près des faits exposés, le narrateur renoncera aux sommaires au profil de scènes « montrant » l'action en train de se faire. Afin de permettre au lecteur

[HTTP://WWW.SIGNOSEMIO.COM/GENETTE/NARRATOLOGIE/](http://www.signosemio.com/genette/narratologie/) Par Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque

² Poétique du roman, Vincent Jouve .Ed : Armand Colin.2015.p33

de « visualiser » l'évènement. Il aura recours à des descriptions précises.. »

A travers nos quatre corpus, nous suivons chaque fait avec intérêt, et dans chacun des récits, nous relevons comme une invitation (à un voyage) du narrateur pour son narrataire. Une invitation à l'inertion dans le récit. Ce dernier se retrouve plongé dans l'univers invraisemblable de l'auteur, et malgré l'indifférence et un certain détachement du narrateur, nous constatons la présence d'une obsession narrative vis-à-vis de chaque récit. Gérard Genette déclare à ce propos qu'« un récit ne peut véritablement imiter la réalité ; il se veut toujours un acte fictif de langage, aussi réaliste soit-il, provenant d'une *instance narrative*. « Le récit ne “représente” pas une histoire (réelle ou fictive), il la *raconte*, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. » (1983 : 29) Ainsi, entre les deux grands modes narratifs traditionnels que sont la *diégésis* et la *mimésis*, le narratologue préconise différents degrés de *diégésis*, faisant en sorte que le narrateur est plus ou moins impliqué dans son récit, et que ce dernier laisse peu ou beaucoup de place à l'acte narratif. Mais, insiste-t-il, en aucun cas ce narrateur est totalement absent. »¹

En ce sens, la polyphonie énonciative n'est pas un simple exercice de variation pronominale mais une autre façon de penser et de lire la thématique de l'exil et de l'errance.

En effet, l'éclatement vocalique, à l'instar de l'éclatement spatial et temporel, est très représentatif de cette mouvance qui anime *Étoile errante*. D'un autre côté, cette instabilité énonciative révèle des personnages profondément bouleversés, intérieurement divisés.

Avant d'étudier les variations vocaliques dans *Étoile errante*, nous avons jugé utile de revisiter le statut du narrateur qui est la voix du récit à la lumière des travaux de Gérard Genette éclairés par ceux de Vincent Jouve. Aborder la question de la voix dans un roman, c'est tenter de répondre à la question « Qui parle ? »

[HTTP://WWW.SIGNOSEMIO.COM/GENETTE/NARRATOLOGIE/](http://www.signosemio.com/genette/narratologie/) Par Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque

Le statut du narrateur dépend de deux données : sa relation à l'histoire (est-il présent ou non comme personnage dans l'univers du roman ?) et le niveau narratif auquel il se situe (raconte-t-il son histoire en récit premier ou est-il lui-même objet d'un récit ?).

Le Parcours narratif des personnages :

A partir des deux récits intercalés dans le texte, se présentent à nous les éléments pertinents et localisables des personnages. Le premier récit nous parle des nomades en quête d'une terre promise loin des impitoyables soldats chrétiens qui s'emparent pied par pied de la plupart des villes saintes, à partir du sud jusqu'au centre du désert. Il nous offre aussi les marques explicites des principaux personnages comme Nour, Ma el Aïnine et quelques signes constitutifs du portrait d'Al Azra, l'homme bleu. Quant au deuxième récit, il nous rapporte l'histoire de Lalla et, les occurrences de ses événements, et nous apprend l'essentiel sur le reste des personnages ; Aamma, Naman, Hartani, Radicz. A l'exception de quelques uns comme Hartani, Radicz et Naman, il y a les échos de certains personnages qui se répercutent d'un récit à l'autre. C'est ainsi que notre connaissance se forme davantage sur les deux grands chefs nomades : Al Azraq et Ma el Aïnine, en faisant tout le parcours narratif du texte, sans oublier bien entendu l'apport thématique du roman, qui en fin de compte fait rejoindre les éléments qui caractérisent presque tous les personnages et les dissolvent dans une sorte de symbiose unique et structurale. Si l'un des deux récits se relate à l'histoire d'une mémoire collective appartenant à une communauté ethnique saharienne, l'autre récit raconte surtout l'histoire individuelle d'un personnage qui a un lien ancestral avec cette mémoire, mais qui part en voyage exotique, où il découvre la réalité douloureuse de la ville occidentale, comme si le désert pourrait s'étendre au delà de la mer méditerranéenne sans atteindre aucune limite dans l'espace, autant qu'il reste un référent métaphorique pour l'imaginaire de Lalla. Il va sans dire qu'il existe une particularité dans la répartition essentielle des personnages ; nous sommes devant

quatre adultes et quatre enfants. Un de ces enfants (Nour) est le protagoniste qui témoigne du déroulement de toute l'histoire du premier récit, quant à l'autre enfant (Lalla), il est lui-même sujet de l'histoire du second récit.

Nour : Nour (prénom qui en Arabe, signifie lumière) enfant d'un certain âge, le texte ne nous procure aucune information là-dessus. Il vit avec ses parents comme tous les nomades de sa tribu au milieu du désert à Smara ; ville bâtie par Ma el Aïnine dans la grande vallée de ' Saguiét Hamra 'vallée rouge', là où « il n'y a rien d'autre sur la terre, rien » (8), où « le désert est si grand que personne ne peut le connaître en entier » (169), « la vallée semblait n'avoir pas de limites, étendue infinie de pierres et de sable » (210), dans un pays « hors du temps , loin de l'histoire des homme, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre » (11). « Nour, le fils de l'homme au fusil, marchait devant sa mère et ses sœurs. Son visage était sombre, noirci par le soleil, mais ses yeux brillaient, et la lumière de son regard était presque surnaturelle » (9). On constate que l'auteur, dès le commencement de son roman, prête une importance particulière à la lumière et au regard du jeune enfant. L'apparition et la disparition dans un immense espace vide laisse une impression que seule une vision est capable de sentir une telle présence ou vacuité. Non seulement Nour avait ce sens du regard, mais tous les hommes du désert « avaient la liberté de l'espace dans leur regard » (13). Nour regarde perpétuellement toute chose qui se prête à lui, quand il est parti voir l'assemblée des hommes dans la maison du cheikh Ma el Aïnine, il « regardait de toutes ces forces la figure frêle du vieil homme » (38). Ce même regard se répète à plusieurs reprises. « il regardait la silhouette fragile du grand cheikh » (39). « Il regardait la silhouette blanche du vieil homme » (40). Et quand pour un bref instant Ma el Aïnine jette son regard sur le visage du jeune enfant, « le coeur de Nour s'était mis à battre plus vite et plus fort » (42). On comprendra par la suite du récit que le regard mutuel entre les deux se renforcera par le lien spirituel et mystique, que l'enfant incarnera du grand cheikh. Par ce regard, Nour cherchait la bénédiction de Ma el Aïnine, il réussit à avoir un premier contact physique avec lui au moment où il s'est jeté à terre devant lui, à l'endroit où celui-ci était accroupi pour dire sa prière :

« Que fais-tu là ? répéta le vieillard.

« Je—je priais. Dit Nour ; il ajouta :

« Je voulais prier. » le cheikh sourit.

Et tu n'a pas pu prier ? »

« Non » dit simplement Nour. Il prit les mains du vieil homme.

« S'il te plaît, donne-moi ta bénédiction de Dieu. » (53)

Quand le cheikh apprend de lui le nom de ses parents. Il dit : « Ainsi ta mère est de la lignée de Sidi Mohammed, celui qu'on appelait Al Azraq, l'Homme bleu » (54). Al Azraq connu comme homme saint et grand guerrier et comme un des maîtres initiés de Ma el Aïnine. C'est par ce lien symbolique qui s'est établi définitivement et à jamais entre l'enfant et le cheikh que l'enfant lui-même reçoit la bénédiction d'Al Azraq. Car le lien de parenté ne lui suffit pas pour pouvoir réjouir de l'héritage spirituel de son grand ancêtre. C'est par expérience ou par clairvoyance que le jeune enfant était destiné à une éducation sans aucun 'programme' pour recevoir la grande tradition. Ce comportement qui revient souvent au milieu soufi des confréries religieuses où les noms des grands maîtres soufis sont invoqués tout au long de la prière ou dzikr (invocation de Dieu). Nour avait le sens raffiné d'une existence douce, il aimait écouter les chansons et la musique, il priait et dansait : « Nour sentit l'ivresse de la musique et la danse. » (51) « mais ce qui était le plus le plus extraordinaire, c'était la musique qu'il entendait, quand il s'en allait de son corps. Il n'avait jamais rien entendu de semblable. C'était une voix de jeune femme qui chantait dans la langue chleuh. Une chanson douce qui bougeait dans l'air » (239). Il était toujours là quand il s'agit des grands événements : en assistant à la longue prière de Ma el Aïnine et à toute la tribu priant avec lui, en voyant le miracle du guerrier aveugle guéri par le cheikh, en écoutant les récits d'autrefois sur la légende de Ma el Aïnine, et enfin, après la trahison et le désespoir, il assistera à la triste défaite de sa tribu qui s'achève par la mort du grand cheikh Ma el Aïnine tout seul dans une petite maison minable. Là où il va regarder pour la dernière fois le vieil homme « de toutes ses forces comme si son

regard pouvait ralentir la marche de la mort. » (404) et pour apaiser la solitude, la souffrance et l'angoisse intense de la mort, il a recours au rituel incantatoire que le cheikh lui avait enseigné pour sauver miraculeusement son maître : C'est dans ses mains qu'il ressentit la puissance, dans son souffle. Lentement, comme s'il cherchait à se souvenir de gestes anciens, Nour passe la paume de sa main sur le front de Ma el Aïnine sans prononcer une parole. Il mouille le bout de ses doigts avec sa salive, et il touche les paupières qui tremblent d'inquiétude. Il souffle doucement sur le visage, sur les lèvres, sur les yeux du vieil homme. Il entoure le buste de son bras et longuement le corps léger s'abandonne, se couche en arrière. (405)

Le cheikh Ma el Aïnine : Il est évident que le récit romanesque nous lègue deux aspects du présent personnage : aspect à la fois historique et fictionnel. Sous le regard du narrateur omniscient ou sous celui de Nour ou même ce que rapportent les autres personnages sur son histoire, on apprend beaucoup sur sa nature et son caractère. Il est en premier lieu un personnage charismatique, quelqu'un qui par choix symbolique reçoit le pouvoir spirituel de toute une lignée de maîtres initiés à la foi « *La Tarîqa* » soufie. Cet aspect est associé à son rôle de chef de plusieurs tribus comme un imminent guerrier ayant sous ses ordres les hommes bleus qui voulaient repousser les soldats français, envahisseurs de leur pays. C'est alors une des confrontations qui va arriver de son vivant contre le général Moinier et ses tirailleurs sénégalais à Oued Tadla le 21 juin 1910. Vers la fin du roman, sa tribu connaîtra deux ans après sa mort, une défaite mortelle devant l'armée du général Mangin, le 30 mars 1912. Aux yeux des français, Ma el Aïnine n'était qu'un 'sauvage'. « Un fanatique. Une sorte de sorcier, un faiseur de pluie » (351), mais aux yeux des siens il était un saint vénéré, un homme sage sans égal. C'est lui qui reçoit les chefs notables des autres tribus, et c'est à lui que reviennent les grandes décisions. Le narrateur nous dit que c'est « un homme âgé, vêtu d'un simple manteau de laine blanche qui recouvrait sa tête » (37), qu'il est un vieil homme, « une silhouette fragile » avec une « figure frêle » et que pendant que les autres parlaient dans l'assemblée, lui « ne bougeait pas. Il ne semblait pas entendre les paroles de ses fils, ni la rumeur continue qui venait des centaines d'hommes assis dans la cour devant lui » (38), et pourtant « tous les hommes le regardaient aussi, comme avec un seul regard, comme si c'était lui qui parlait vraiment, comme s'il allait

faire un seul geste et qu'alors tout serait transformé, car c'était lui qui donnait l'ordre même du désert » (38). Au cours d'un premier contact avec Nour, il lui a parlé un peu de son passé, de sa première rencontre avec l'homme bleu dans les oasis du sud à l'époque où la ville de Smara qu'il avait construite n'existait pas encore. Il est allé à lui pour lui demander son enseignement, il restait un mois sans aucun accès, l'homme bleu « l'avait fait dormir devant sa porte, sans lui adresser la parole ni même le regarder » (54). C'est comme ça que tout disciple apprend, sous l'épreuve du corps, à connaître l'ordre de la vie mystique, méthode déjà appliquée et appréciée par les maîtres d'autrefois que Ma el Aïnine lui-même évoquera dans sa longue prière avant de donner à ses hommes, son signe de départ vers le nord. Des noms ont été cités avec le nom de Dieu, des noms comme Al khadir, Al Jilani, Al jounaïd, Al Hallaj, Al Chibli et bien d'autres. Le vrai nom de Ma el Aïnine est Ahmed ben Mohammed el Fadel, né au sud : « dans le pays qu'on appelle Hodh, et père était fils de Moulay Idriss, et sa mère était de la lignée du Prophète. Quand le grand cheikh est né, son père l'a nommé Ahmed, mais sa mère l'a nommé Ma el Aïnine, l'Eau des Yeux, parce qu'elle avait pleuré de joie au moment de sa naissance...» (366). Dès son jeune âge, on le reconnaîtra par son don de grâce et ses miracles. Il s'est installé dans la ville de Chinguetti pour donner son enseignement : « les hommes du désert sont devenus ses disciples, et on les appelait Berik Allah, ceux qui ont reçu la bénédiction de Dieu » (367). Un homme, malgré les souffrances et les défections, n'intervient que pour le bien des autres et n'agit jamais par violence. A sa rencontre avec le voyageur Camille Douls, en 1887 : « le cheikh s'était approché jusqu'à lui, il l'avait regardé longuement [...] sans haine sans mépris » (375). Après avoir été trahi, Ma el Aïnine 's'est retrouvé tout seul avec le peu des hommes qui sont restés près de lui, il ne pouvait pas empêcher la progression irrésistible des forces françaises. Frappé par un désespoir flagellant, il devient aveugle et malade, mourant dans une maison en ruine, seule sa femme Meymuna et Nour veillaient sur lui. A l'exception de ce qu'il nous a rapporté sur lui-même quand il a rencontré son cheikh Al Azraq, Ma el Aïnine ne nous dit rien sur les autres personnages. C'est lui qui fait l'objet mythique et légendaire aux yeux des autres, Nour et Aamma nous ont fait un grand témoignage à son propos. Il est le motif de la parole narrative du roman, c'est sur son récit qu'il commence et achève

toute l'histoire. Il est l'image prégnante de l'incontournable désert, son souffle et sa voix : « le souffle qui circulait en lui ... violent et doux à la fois qui accroissait son existence »(71).

Lalla : Le second récit, aussi prépondérant en volume que le premier, et dans presque toutes ses articulations se déroule sur l'histoire de Lalla dans toutes ses conjonctures qui renvoient au même univers dans lequel sont intégrés les autres personnages. C'est à partir de cette histoire qu'on peut identifier le système narratif qui se déploie autour d'eux, et du même coup voir leurs similitudes ou les liens qui les rapprochent. Le récit de Lalla, nous fait connaître les récits de Aamma, Naman, Hartani et Radicz, sans oublier certains corrélatifs du type de personnage comme Ma el Aïnine et As Ser, le secret : il existe des éléments de ces mêmes personnages qui forment une partie essentielle du récit noyau, ainsi que le va-et-vient de plusieurs récits qui émanent d'un seul récit référentiel. Lalla, personnage principal de la deuxième partie du roman est une jeune fille marocaine descendante des hommes bleus massacrés autrefois. Elle habite dans une cité bidonville pauvre et dépourvue au fin fond du désert, incarcérée dans un milieu qui n'est pas loin de la mer. Le narrateur ne nous informe pas davantage sur l'endroit où elle vit : « Lalla ne sait pas pourquoi ça s'appelle la cité, parce qu'au début, il n'y avait qu'une dizaine de cabanes de planches et de papier goudronné, de l'autre côté de la rivière et des terrains vagues qui séparent de la vraie ville. » (Le Clézio 87) On apprend du récit qui nous a été délivré par Aamma sur l'histoire de sa naissance, qu'elle est une « fille de chérifa », fille d'une femme noble. Sa mère, Lalla Hawa a accouché d'elle auprès d'un arbre et d'une source : « elle était très heureuse que tu sois venue, et quand on lui demandait ton nom, elle disait que tu t'appelais comme elle, Lalla Hawa » (89). Ce milieu nous rappelle la dernière halte de Ma el Aïnine et ses hommes aux confins de la vallée Souss, devant les grands murs de la ville, où personne n'est venu à son secours. La marche d'autrefois trouvera par la suite en la personne de Lalla, sa chance d'expansion vers les villes méditerranéennes. Autour de cet espace englouti et dénudé, une relation très passionnée s'est établie entre Lalla et la nature, entre elle et les insectes, le vent, le sable et l'eau de la mer, elle : « connaît tous les chemins, tous les creux des dunes. Elle pourrait aller partout les yeux fermés, et elle saurait tout de suite où elle est, rien qu'en touchant la terre avec ses

pieds nus » (76). Elle apprendra davantage avec Hartani à aimer encore les mystères de la nature, et dans la plus grande de ses solitudes, elle fait appel à l'esprit de sa mère: « elle dit quelquefois : « *Oummi* », comme cela, très doucement, en murmurant. Quelquefois elle lui parle, toute seule, très bas, dans un souffle, en regardant la mer très bleue entre les dunes » (153). Dans un temps immobile et sans aucun sentiment de durée, elle connaîtra l'amitié des personnes les plus proches de son imaginaire. Du vieux Naman elle apprendra surtout l'amour exotique de la méditerrané : « Lalla aime ce qu'il raconte. Elle l'écoute attentivement, quand il parle des grandes villes blanches au bord de la mer [...] Toi, tu iras. Tu verras toutes ces villes, et puis tu reviendras ici, comme moi » (103-04). Quant à Hartani, malgré son mutisme, elle entretiendra avec lui une relation intimement étroite, et qui accentuera dans leur propos et sur leur imaginaire, le profond impact du désert. L'attachement au désert se fait, en premier lieu, par lien naturel depuis la naissance de Lalla, et ensuite par expérience active dans l'espace il finit par provoquer chez les deux enfants, au-delà de leur innocence et pureté originelles, une exaltation mutuelle de l'amour corporel. Du vieux Naman elle a reçu un très fort soutien d'exotisme, mais de Hartani, un affranchissement total du désert. Quand elle s'est embarquée vers Marseille, ce n'était pas pour améliorer une situation sociale comme l'ont cru certains critiques, mais plutôt pour satisfaire une exigence du moi personnelle, trop difficile à satisfaire. Au cours de son séjour, elle découvre la cruauté et la misère cachées dans les quartiers pauvres de la ville. Elle se lie d'amitié avec des marginaux qui semblent être comme elle, incompris et indignés par les autres. Parmi lesquels, Radicz, un enfant gitan qui mendie dans les rues de Marseille. Après avoir entamé quelques métiers minables, elle a fini par devenir le model d'un photographe, et à subvenir largement aux besoins de sa vie. Toujours habitée par une présence subconsciente du désert, elle décide de retourner chez elle dans son pays où elle accouchera de sa fille 'Hawa' sous un arbre près de la mer.

Es Ser, l'homme bleu

C'est un personnage invisible que nous connaissons à partir des versions de Aamma et du cheikh Ma el Aïnine, ou par une pertinente projection visionnaire de son regard sur Lalla en pénétrant sa mémoire d'une présence obsessionnelle et symbolique. On l'appelle aussi Al Azraq, l'homme ou le guerrier bleu. On le regardait comme un maître soufi et saint élu : « on l'appelait Al Azraq parce qu'avant d'être un saint, il avait été un guerrier du désert [...] mais un jour, Dieu l'a appelé et il est devenu un saint » (Le Clézio 120). Quand Ma el Aïnine était encore jeune, il est allé le voir pour lui demander son enseignement et sa bénédiction. C'est auprès de lui qu'il a appris à devenir un homme de savoir et de sagesse et c'est de lui qu'il reçu l'ordre de construire la ville de Smara : « Ma el Aïnine était resté de nombreux mois auprès de lui, et un jour, l'homme bleu lui dit qu'il n'avait plus rien à lui enseigner. « Mais tu ne m'as pas encore donné ton enseignement » dit Ma el Aïnine [...] il lui avait montré l'horizon, dans la direction du nord, vers la Saguiet el Hamra, et lui avait dit de construire une ville sainte pour ses fils » (55). La mise en relief du personnage d'Es Ser, relève d'une dimension intemporelle de sa présence fictive, souvent évoquée par ses auteurs en récits anecdotiques. Cela correspond à son aspect surnaturel en tant que saint et élu. Malgré sa mort depuis des décennies, il reste toujours vivant, décernant autour de lui des croyances et des apparitions. On comprend les interprétations naïves d'Aamma quand elle raconte soigneusement des souvenirs au sujet de ses dons et ses miracles :

Un jour un vieil homme a amené son fils qui était aveugle [...] alors Al Azraq a dit au vieil homme : acceptes-tu d'être aveugle à la place de ton fils ? Le vieil homme a répondu : je suis très vieux, et à quoi mes servent mes yeux ? Fais que mon fils voie, et je serai content. Aussitôt le jeune homme a recouvré la vue et il était ébloui par la lumière du soleil. Mais quand il s'est aperçu que son père était aveugle, il a cessé d'être heureux. Rends la vue à mon père, a-t-il dit, car c'est moi que Dieu avait condamné. Alors Al Azraq leur a donné la vue à tous deux. » (121) Le lecteur peut en conclure le potentiel symbolique de cette anecdote qui nous enseigne l'amour inconditionné du prochain. Par ailleurs, c'est Aamma qui intervient quelquefois, en but

de nous désillusionner peut-être, par de courts commentaires : « Il y a des gens maintenant qui veulent plus croire cela, ils disent que ce sont des mensonges » (121). A côté de cet aspect fictif qui corrobore la pérennité du personnage d'Es Ser à partir des micro-récits insérés dans les épisodes de l'histoire, sa présence même est sous une prédominance visionnaire, qui constitue dans la perspective subconsciente de Lalla, une forme de parole silencieuse. Ce n'est pas par corporalité qu'il est omniprésent dans son univers à elle, mais par vision mentale ou affective en forme de rêverie: « il s'agit d'une voix intérieure confrontée à un silence extérieur et ils sont définissables seulement par rapport au silence qui émane d'eux » (Abdelkéfi, 238-39). On sait bien qu'un regard de la même nature persistait toujours entre Nour et Ma el Aïnine. L'homme que Lalla Appelle Es Ser vient seulement quand elle a envie de le voir. Il lui donne, souvent dans sa solitude, un sentiment de réconfort et de protection: « elle sait que l'homme bleu du désert la protège de son regard, et elle ne craint plus le silence, ni le vide du vent » (95). Ce regard vide et impérieux n'est que le signe cosmique du désert. Même s'il ne lui parle pas, elle l'imagine visiblement net à ses yeux, elle croit entendre sa voix qui résonne à l'intérieur de son corps :

« Que veux-tu ? Pourquoi viens-tu ici ? Je ne suis rien pour toi, pourquoi me parles-tu, à moi seulement ? » (Le Clézio 118). Elle a l'habitude d'entretenir ce genre de langage avec d'autres signes silencieux : la parole gesticulée de Hartani, la mouette et L'esprit ou l'ombre d'Ommi. Ces pratiques l'aidaient à connaître la beauté d'un espace absolument ouvert et fertile au regard méditatif. Cette vision correspond au moment où Es Ser lui fait son apparition sur le plateau de pierre, quand tout devient une force intermédiaire entre deux temps, le sien, qui est un temps vécu et présent, et celui de L'homme bleu, un temps passé, mais omniprésent rapportant avec lui des images et des souvenirs lointains. Le regard de l'homme bleu guidait ces pas à Marseille et quand elle était de retour à son pays: « c'est toujours le même regard qui guide, ici dans les rues de la cité ; c'est un regard très long et très doux, qui vient de tous les côtés à la fois, du fond du ciel, qui bouge avec le vent » (Le Clézio 414).

Hartani et Radicz : J'envisage ici un résumé sur ces deux personnages, qui avec Nour et Lalla traduisent ce qui est propre à l'idée de l'enfance que l'auteur voulait nous communiquer non seulement dans le récit ' Désert ' mais dans presque toute son oeuvre. On peut concevoir un relevé de quelques caractéristiques à ce propos. Ce sont d'abord des enfants qui n'ont pas de parents : « lui le Hartani, est celui qui n'a pas de père ni de mère celui qui est venu de nulle part [...] il est celui qui n'a pas de nom » (Le Clésio 131). Quant à Radicz, il raconte une partie de sa biographie après avoir fait la connaissance de Lalla : « Tu sais. J'habitais avec mon père et ma mère dans une caravane, on allait de foire en foire, on avait un stand de tir, [...] Et puis mon père est mort, et comme on était nombreux et qu'on n'avait pas assez d'argent, ma mère m'a vendu au patron ». Des enfants isolés qui vivent en marge de la société. Personne ne connaît Hartani, ni d'où il vient réellement. Et à la mesure de cette ignorance, on le juge fou, on a peur de lui et on dit qu'il est un « Mejnoun ». C'est alors qu'il évite souvent les autres garçons de la ville et ne s'attend, dans ses cachettes, qu'aux rencontres amicales de Lalla. Et comme elle, il ne sait encore ni lire ni écrire. Radicz, lui, il vit en mendiant dans les pauvres quartiers de la ville dans une atmosphère d'indignation et de désespoir. Il a surtout le plaisir de regarder les gens ou de s'amuser avec le feu des allumettes. En tant qu'enfants, ces personnages ont ce que Jean Onimus appelle « une prodigieuse puissance d'observation » (127), leur regard aussi rêveur et passionné, touche au plus profond des choses. Regard innocent qui est toujours en quête de la pureté, de la clarté, du vrai, de la transparence et du merveilleux. Ils voient ce que les autres ont cessé de voir. Ils n'ont ni le préjugé, ni la mauvaise conscience. Leur communication reste directe avec la nature, pas de distance avec elle : « ce que dit le Hartani avec ses main est insensé comme lui, c'est comme un rêve, parce que chaque image qu'il fait paraître vient à l'instant où on s'y attendait le moins [...] il fait apparaître des oiseaux aux plumes écartées, des rochers fermes comme les poings, des maisons, des chiens, des orages, des avions, des fleurs géantes, des montagnes, le vent qui souffle sur les visages endormis » (Le Clésio 133).

On voit que le désert se présente dans les deux romans comme un espace originel qui discerne à côté de son aspect spatial des éléments relevant du magique et du merveilleux. On tient compte surtout dans *Les Hommes qui marchent* du récit de Zohra sur Djelloul et sur ce qui s'est passé à propos du marassin et la découverte de l'écriture. Quelques faits similaires prennent aussi leur écho dans *Désert* de Le Clézio, dans ce que raconte Naman en particulier : la bague maudite, les dauphins et le conte de Balaabilou. Ma el Aïnine guérissant l'aveugle ou Hartani qui parle un langage gestuel et symbolique. L'aspect mythique caractérisant Cheikh Ma el Aïnine est le même aspect qui caractérise, malgré les différences entre les deux personnages, Djelloul Ajalli. Les deux textes donnent presque les mêmes caractéristiques au désert : le silence, l'immobilité, l'absence et la vacuité ou l'immensité du vide qui échappe à toute mesure : « si grand que personne ne peut le connaître en entier » (Le Clézio 169). On le présente souvent en contrepoint avec la ville, presque tous les personnages vivent au bord d'un entre-deux. Le désert est aussi le motif servant de toile de fond à la description des personnages. La première partie de *Désert* se développe d'avantage sur l'aspect légendaire du désert et le présente comme un personnage métaphorique où domine un aspect poétique très varié. Quant à la deuxième partie du même roman elle sert à établir une sorte de passerelle entre l'historique et le fictionnel. On pourrait dire la même chose sur le récit de la narratrice (Leïla) et celui de Zohra sur Djelloul qu'elle avait incarné dans un tout narratif et romanesque. Le tempo ou la structure narrative des deux romans ne semble pas être la même, bien qu'elle nous donne l'impression d'une cohérence qui régit les voix narratives de l'intérieur. Quant à l'aspect fragmentaire ou d'alternance qui caractérise la structure narrative de *Désert* il finit par trouver son achèvement dans l'autre récit qui articule sur la vie de Lalla. Il est évident que les deux textes racontent, en partie ou en détail l'histoire du colonialisme dans le pays du désert et que cela implique l'existence d'un discours politique que nous pourrions lire directement dans les propos des protagonistes ou dans la majorité des réflexions qui nous ont été faites par le narrateur. Une dernière chose reste à souligner, c'est le fait que chaque roman décrit à sa manière la vie d'une enfance. Le Clézio décrit de façon particulière plusieurs enfants : Nour, Lalla, Hartani et Radicz sont des enfants au caractère très puissant, ils cherchent une place dans un monde réducteur et

amenuisant. Toutes les deux, Lalla et Leïla sont descendantes des hommes bleus (en plus de cette consonance qui rapproche les deux noms) et qui partent à la recherche d'un autre ailleurs. Si la grand-mère de Leïla lui a choisi son nom (Leïla, nuit), Lalla à sa naissance, n'avait pas de nom : « je m'appelais Bla Esm, ça veut dire « Sans Nom » (Le Clézio 352). Elle portait donc le nom de Hawa, celui de sa mère. Ce qui importe dans le roman de Le Clézio est le regard que l'enfant porte sur le monde : le regard de Nour porté sur Ma el Aïnine ou les images qu'évoquent les signes de Hartani, enfant qui, pourtant ne parle pas. Dans ce contexte on peut songer aux différents thèmes possibles que le lecteur puisse imaginer. Des thèmes comme ceux de la parole chantée : la Hadra et les youyous dans *Les Hommes qui marchent*, les invocations ou le *Dhikr* mystique durant la prière collective assistée par Ma el Aïnine dans *Désert*, l'apport de l'expérience spirituelle, la poésie des noms propres, le goût pour les éléments naturels et le regard passionné. Une thématique qui reste à explorer par les lecteurs ou ceux qui s'intéressent aux études critiques et littéraires.

Thématique de l'errance et de la déambulation dans les quatre romans de Jean

Marie Gustave Le Clézio :

Tous les romans de Le Clézio commencent par une quête, un départ et cela fait écho à cette idée de Vladimir Propp que tous les contes commencent par un départ spécialement au niveau du système de narratologie où il est question du départ du héros (protagoniste) dans la première séquence suivi de la première fonction du donateur suivi de la réaction du protagoniste, de son déplacement et de son transfert. Toutefois, même si l'aventure paraît commencer avec le départ, la question de l'exode chez Le Clézio sera présente car ces voyages et quêtes initiatiques seront toujours perçus comme étant des voyages graves et périlleux, dont on ne sait pas vraiment s'il y aura un retour ou qu'en eux-mêmes ils représentent un retour ou une quête. Jean Marie Gustave Le Clézio s'est vu honoré d'une récompense pour le génie de sa plume et pour toutes les causes qu'il défend fidèlement et ardemment dans ses écrits : en effet, en lui attribuant le prix Nobel de littérature, l'académie suédoise a souhaité distinguer « un écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase matérielle et sensuelle » mais aussi « l'explorateur de l'humanité, au-delà et en-dessous de la civilisation régnante ». Le Clézio est un écrivain qui expérimente les aventures scripturales et poétiques, un écrivain potentiellement « interculturel » et pluridisciplinaire situé entre quatre sphères culturelles comme le sont le Français, l'Anglais, l'Espagnol, le Créole et les langues amérindiennes. Dans cette optique d'interculturalité, l'écrivain estime que toute civilisation a été creusée et travaillée dans un socle d'altérité. La vision de l'écrivain postcolonial tend à étendre ce paysage réducteur de la colonisation et de l'oppression, de l'assiègement et de l'hégémonie, en

mots de Sultan « pour exister, ils (les écrivains) doivent se décentrer, s'affranchir et se libérer de la domination du centre ou au moins s'opposer la plus vive résistance, et donc assumer dans leur travail d'écriture leur part de l'héritage colonial ». Ces deux côtés qui opposent l'œuvre et l'engagement de manière paradoxale nous aideront à comprendre le mode d'emploi de l'écrivain afin de parvenir à notre objectif : celui d'examiner ces questions et interroger son écriture.

Errance et déambulation comme thématique littéraire dans Etoile Errante :

L'errance est une clé maitresse dans ce roman, un fil conducteur narratif, d'ailleurs le roman commence sur cette idée de déambulation et de mouvement. Derrière le motif de l'errance se profile une question de l'aléatoire et de l'incertain, d'incertitude, de mobilité, de changement, quelque chose qui ne peut pas se fixer. Le narrateur nous introduit et nous immerge dans l'histoire en évoquant le plus ancien souvenir d'enfance d'Esther, protagoniste du roman : « c'était peut-être ce bruit son plus ancien souvenir...()Elle marchait entre son père et sa mère » (Le Clézio :1994 :15). Ainsi, ce personnage déjà dans une dynamique du déplacement nous emmène avec lui dans un voyage, dans une errance. Cependant, lorsqu'Esther évoque sa vie passée, on s'aperçoit que sa vie n'a pas toujours été ainsi. Son enfance semble être heureuse avec sa famille à Nice jusqu'au moment où ils ont dû se réfugier à Saint-Martin de Vésubie pour se protéger des Allemands, mais sous une occupation italienne. La marche, le déplacement et l'errance seront présents tout au long de son récit pour nous rappeler le parcours semé d'embûches de cette déambulation. Tout au long du récit, le besoin saisissant de se déplacer tout le temps nous interpelle, d'avancer, de marcher, d'aller, de tourner, d'aller, de retourner, de passer, de venir, d'arriver, de

partir. Cet ensemble de mots renvoie au champ lexical de l'errance : en effet, toutes ces actions font partie d'un grand réseau lexical que l'écrivain utilise continuellement dans le texte et qui nous font comprendre que le mouvement et la déambulation apparaissent de manière répétitive et réitérative tout au long de l'histoire : « Esther aimait partir avec les enfants. » (1992 :16), « Esther revenait dès qu'elle pouvait. » (1992 :23), « Elle avait couru » (1992 :37), « elle a marché jusqu'à la porte » (1992 :81), « les gens commençaient à partir » (1992 :88), « la troupe traversait le haut du village » (1992 :91), « les fugitifs partaient les uns après les autres » (1992 :115), « où est-ce que nous allons, où est-ce qu'on nous emmène ? » (1992 :130), « les réfugiés passaient lentement » (1992 :218). Les personnages sont pris dans le tourbillon de l'errance et enlisés dans la dimension d'un mouvement géographique qui les projette d'un lieu à un autre, de Nice à Saint-Martin de Vésubie, à Festiona, puis Nice, puis Orléans, puis Paris, Marseille, Tel-Aviv, Jérusalem, le Canada et finalement Nice. Cela nous fait penser à un mouvement en spirale, qui se manifeste pour la répétition sans fin des symboliques ou au contraire vides de toute signification, effectuant ainsi une sorte de rituel sans foi. Les personnages principaux de ce roman sont représentatifs de l'errance ; ils illustrent le mieux cette quête de l'ailleurs et de l'inconnu, Esther, bien sûr, l'héroïne d'Etoile errante et Nedjma qui protagoniste aussi, semble être le miroir d'Esther dans l'histoire, son reflet de l'autre côté du miroir de la vie. Esther se déplace beaucoup ; passe d'un continent à l'autre dans la même errance, la même recherche éperdue d'un sens, et ses parcours interminables en France illustrent concrètement la répétitivité circulaire du non-sens :

« Ici, nous sommes arrivés ici dans la pénombre de l'aube, après avoir marché dans la nuit, sous la pluie,...(...). Nous avons marché en écoutant le bruit...(...) Sans parler à l'aveuglette...(...) Cela faisait battre notre cœur, comme si nous étions en train de marcher dans un pays inconnu (1994 :144-145).

Les deux premiers chapitres consacrés au personnage d'Esther, sa vie en Europe et son exil vers Jérusalem laissent ainsi transparaître un enchaînement d'actions, une succession de moments qui viennent ponctuer un parcours aléatoire, fougueux et incertain, livré au hasard des rencontres, truffé d'embûches, d'où se dégage un sentiment de peur, d'angoisse. L'errance des personnages sans attaches et dépourvus de but est marquée par le gérondif qui suspend les moments évoqués au pluriel, afin de mettre l'accent sur leur répétition, dans un passage atemporel, qui ne semble pas s'arrêter. C'est la spirale malheureuse de l'errance d'Esther, le cycle du déplacement qui comme un rituel nous illustre la fatalité et le désespoir dans des labyrinthes du désert :

« Maintenant, ils restaient autour des huttes, assis à l'ombre dans la poussière, faméliques et semblables à des chiens, se déplaçant avec le mouvement du soleil. » (1994 :231).

De son côté, le personnage de Nejma aussi erre dans son pays d'où elle a été chassée par les Juifs. Elle a été exilée de force, obligée de partir de Palestine et les soldats l'ont emmenée vers le Camps de Nour Chams avec l'aide de Nations unies, nous ne savions pas que cet endroit allait être notre nouvelle vie. Nous pensions tous que c'était pour un jour ou deux, avant de reprendre la route » (1994 :226)

Ce passage exprime ce même parcours incertain et aléatoire, sans but, au hasard de rencontres avec le même sentiment d'angoisse que nous avons remarqué pour celui d'Esther précédemment. Cette même spirale malheureuse qui vise les deux filles et qui semble leur donner une errance, un transport qui s'attache au corps, au physique, au géographique. Cette déambulation qui unit, en effet, la Juive et la Palestinienne illustrant bien cette errance qui nous renvoie aux non lieux.

L'exil a toujours été une des composantes maitresses de la condition humaine. En effet, Adam et Eve, ayant été exilés de force du paradis, l'ont connu à l'aube de leur vie. Une fois chassés du jardin d'Eden, ils n'ont cessé de vouloir rejoindre ce paradis perdu. Il n'est donc pas étonnant que ce phénomène soit et demeure un des moteurs de la création littéraire jusqu'à nos jours. La question de l'exil et de l'errance demeure d'actualité vu les troubles et les contingences¹ historiques et sociaux contemporains. Elle est présente dans l'écriture comme elle l'est dans le vécu des individus et des peuples.

Avant d'aborder la question de l'exil dans le cadre d'un trouble historique et social bien déterminé, nous avons jugé utile d'essayer de suivre l'itinéraire du thème de l'exil tel qu'il a été pris en charge par les textes sacrés et profanes, toujours est-il que certains des conflits actuels remontent jusqu'à la nuit des temps et ont entraîné l'exil et la dispersion de quelques peuples comme c'est le cas des Palestinien et des Juifs dont il est question dans notre corpus : *Étoile Errante* de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

I-1- L'exil et l'errance entre textes sacrés et œuvres profanes

Jean-Pierre Makouta Mboukou traite la question de l'exil dans les textes les plus anciens, selon lui :

« L'exil est un chancre qui a eu raison des temps, des philosophies, des systèmes socio culturels et de toutes les religions. Il n'a cessé de fleurir et de nourrir de sa sève vénéneuse la vie des sociétés et cela de l'antiquité sacrée à l'antiquité profane, des temps antiques aux temps modernes et contemporains, de l'exil d'Adam, d'Eve, de Caïn, d'Agar et de son fils Ismaël à l'exil de Joseph en Egypte, de la déportation des enfants d'Israël à Babylone à la fuite de Muhummad à Médine; de la dispersion des Juifs à travers le monde, à la déportation des nègres aux Amériques; des guerres de religion, au XVI^{ème} siècle, à la folie hitlérienne. L'exil a essaimé sur toute la terre, à toutes les époques, chez les Blancs, chez les Jaunes et chez les Nègres. »¹

La question de l'exil ne date donc pas d'aujourd'hui mais plonge ses racines dans les profondeurs de l'existence humaine.

Le coran et la bible et une somme de textes mythologiques abordent le phénomène de l'exil en dressant les premiers portraits d'individus et de peuples exilés.

I-1-1- L'exil et l'errance dans les textes sacrés

Aussi bien dans le coran que dans la bible, la première figure de l'exilé est celle d'Adam et Eve, chassés du paradis pour avoir désobéi à Dieu en mangeant le fruit défendu comme l'attestent les versets coraniques suivants :

« Et nous dîmes à Adam : ''Habitez ton épouse et toi le jardin. Mangez de ses fruits sans contrainte, de partout où vous voudrez. Mais de cet arbre n'approchez, sans quoi vous seriez tous deux des iniques entre tous. C'est juste sur quoi Satan les fit trébucher : il les fit sortir donc de là où ils étaient. Nous

¹ - MAKOUTA MBOUKOU Jean-Pierre, *Les littératures de l'exil, Des textes sacrés aux œuvres profanes*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.9

leur dîmes : "Descendez sur la terre établissement et jouissance pour un tapis." »¹

Et depuis, une bonne partie de la descendance d'Adam demeure aux prises avec l'errance ici-bas. A cet exil inaugural se succéderont d'autres figures, d'autres formes, d'autres situations d'exils.

Abraham et toute une lignée de prophètes ont eu leur lot d'exil et d'errance. Abraham quitte son pays à cause des mœurs et des pratiques de ses concitoyens. Il n'est pas le seul à subir l'épreuve de l'exil, car sa femme Agar qui est étrangère à la tribu de son mari et son fils Ismaël vont quitter leur demeure à cause de l'hostilité des habitants de la cité à leur égard et de celle de Sara la première femme d'Abraham.

La sourate de Joseph, qui relate le parcours de vie de ce prophète, est une des plus belles histoires du coran:

“ L'ayant donc emmené, et étant convenu de le placer dans les abysses du puits, et comme nous lui eûmes révélé: “Tu leur dénonceras cet acte lorsqu'ils attendront le moins :(...)/ ils le vendirent à vil prix, pour une poignée de dirhams : en lui, le monde ils méprisaient. Son acheteur qui était d'Egypte dit à sa femme : “Ménage-lui bon accueil. Peut-être tirerons-nous de lui quelques avantages, ou l'adopterons-nous comme enfant.” C'est ainsi que nous établîmes Joseph sur cette terre là, nous, proposant de lui enseigner une interprétation des occurrences”²

¹ - Le Coran, essai de traduction de l'arabe, annoté et suivi d'une étude exégétique, par Jacques Berque, Paris, Sindbad, 1990, II, 35-38, p.30.

² - Ibid, XII, 15-20-21, p.246

L'étude de l'espace et du temps du récit :

Les Non-lieux : la route et le camp : « L'étude des deux entités « espace et temps » vont servir de milieux porteurs aux personnages oscillant entre les deux pôles de l'expérience : nous nommons « réalité et fiction » :

« Le traitement du lieu et du temps sont des signes distinctifs d'une œuvre littéraire. En effet, un roman étant écrit pour être lu et surtout pour faire transparaître la réalité du monde et véhiculer l'idéologie de l'auteur. A son tour, l'auteur se doit d'inscrire l'action et les personnages dans un milieu et dans une époque donnée. »

Selon **Anne Ubersfeld** :

« Si la première caractéristique du texte est l'utilisation des personnes qui sont figurées par des existences humaines, la seconde indissolublement liée à la première est l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents. »

Le système du personnage principal de l'œuvre dans un espace romanesque troublé :

Le système spatial, duel et désarticulé engendre principalement un espace et un temps fatalement désarticulés. L'étude de l'espace ne semble pas encore avoir été cernée. L'espace romanesque demeure encore un terrain de recherche à défricher, une source de questionnement à éclaircir par rapport à la narrativité. Le récit se fonde sur sa reconnaissance pour produire l'effet de réel et offre ainsi aux lecteurs des repères spatiaux renvoyant à la réalité habituelle pour ainsi mieux attirer leur

attention. Ce que nous remarquons au départ, c'est que la représentation de l'espace ne s'inscrit guère dans ce développement réaliste. L'espace extratextuel n'est en aucune façon une priorité.

L'écrivain, en parfait metteur en scène, évite scrupuleusement de placer automatiquement les personnages dans des espaces référentielles renvoyant à une topographie réelle. L'espace est avant tout le produit de l'imagination personnelle, une élaboration du langage et ne prend son sens plein qu'à l'intérieur de la diégèse ; d'une part la ville de Nice, ses endroits, sa plage, sa mère et ses place et d'autre part, ces lieux venus d'ailleurs qu'ils soient imaginaires comme la forêt... C'est pourquoi nous ne pouvons point séparer le personnage, l'espace et le temps dans la fiction. L'espace devient ainsi un agent de la fiction. Roland Bourneuf propose d'étudier l'espace « dans ses rapports avec les personnages et les institutions, avec le temps, avec l'action et le rythme du roman »¹. Comment aborder concrètement l'écriture de l'espace dans notre corpus ? Dans la ville de Nice, le personnage d'Adam Pollo accomplit ses actions et la dualité spatiale, espace clos espace ouvert, est sans nul doute frappant par sa redondance, le personnage, épris d'une liberté sans bornes et qu'il trouvera en se réfugiant dans l'extase matérielle, se sent comme cloîtré, s'y meurt condamné au stress et à une névrose indisposée....Adam se verra alors condamné à la quête de repères clairs. Ce personnage survolté et unique nous fait voir les tréfonds de sa déchéance et nous fait savoir que dans l'espace de la mégapole, il y a bel et bien conflit dont les conséquences ne seront que graves, néfastes et éprouvantes sur sa personne. C'est pourquoi il tente par tous les moyens possibles voire

¹ Bourneuf, Roland et Real Ouellet, L'univers du roman, PUF, 1972, 1998 Cérès éditions

inconcevables, y compris l'écriture de lettres et de poèmes qu'il faisait d'une manière toute particulière, de transcender cet espace du conflit qu'il soit idéologique, culturel, religieux ou identitaire.

Dans le récit proposé, il y convient de dire et de spécifier que les événements, les personnages, l'espace et le temps sont tous aussi importants les uns que les autres mais quel est l'élément le plus significatif ? Ces notions de complémentarité sont nécessaires et indissociables. Le texte, sans elles, perdrait de son essence, de sa « matérialité »¹. Cette structure narrative insérée sur la dimension espace/temps va produire, engendrer un espace symbolique.

Et cette structure, en étroite dépendance va trouver ses immuables réponses dans les théories littéraires, qui défendent la thèse que l'espace et le temps sont étroitement liés, se changeant en un « univers fictif ». Dans ce sens, le critique Tzvetan Todorov explique : « Le récit possède un moyen supplémentaire pour rendre le narrateur présent : c'est de le faire figurer à l'intérieur d'un univers fictif »². Claude Bremond, quant à lui, développe sa pensée ainsi : « Normalement, un récit intègre dans sa trame un certain nombre d'informations qui ne sont pas réductibles à des propositions narratives, qui n'énoncent pas des événements et qui n'en importent pas moins à l'intelligence globale du message : descriptions des personnages, épanchements poétiques, sentences didactiques, méditations philosophiques souvent, elles sont le

¹ Genette, Gérard, figure III, Paris, éditions du Seuil, 1969

² Todorov, Tzvetan, Qu'est-ce que le structuralisme ? Paris, éditions du Seuil, 1968, p.64

texte véritable dont l'intrigue n'est à proprement parler, que le pré-texte »¹. En effet, il est à noter que les deux réflexions respectives de Todorov et de Bremond aboutissent formellement à la même idée : toutes les opérations effectuées par un quelconque narrateur, ne peuvent se réaliser que dans un cadre, une diégèse, un espace précis et ornement « enrubanné » par le temps. L'objectif final de l'analyse est de montrer et de mettre en dogme et en exactitude le fait que le « rôle fictif » du narrateur² soit décidé par cet espace sollicité en tant qu'actant.

Afin de suivre la traversée matérielle et mentale de ce personnage narrateur central, il est indispensable voire obligatoirement primordial de visionner tous les espaces qu'il devra sillonner tout au long de sa quête initiatique. Cette ville au bord de la mer et proche de la montagne, cette ville ou les villas, les jardins, les collines se succèdent l'une à l'autre, s'enchaînant par courbes molles ou la végétation était plus touffue qu'ailleurs, fait évidemment penser à Nice, la ville natale de l'auteur. En effet, l'espace de la mégapole Le Clézienne amorce démesurément un univers antagoniste et hostile que le personnage central fuira.

L'espace s'impose et le temps se fige. L'intérêt de cette analyse est aussi d'annoncer les outils théoriques mis en place afin de mieux cerner le récit fragmenté. La « narratologie » aidera à faire éclater l'espace et le temps. Ce sera le premier le premier signe qui se manifeste simplement le long de l'analyse. « En fait, la véritable conquête du lieu se fait à travers l'écriture. On pourra donc dégager une relation complexe entre la ville espace de signification de l'écriture, non-lieu d'où se dit le lieu,

¹ Bremond, Claude, Logique du récit, Paris, éditions du Seuil, 1976, P322

² Genette, Gérard, Figure II, Paris, éditions du Seuil, 1972, P226

et l'écriture comme seul lieu véritable de l'être. L'écriture devient aussi extensive, corps, origine, densité, face à la transparence de la ville(...) Mais comme la ville, l'écriture éclate(...). On pourrait dire que le désir de localisation serait une nécessité de l'écriture, à trouver corps, à être réellement. »¹. L'espace se dit, s'épanouit et s'éclate par le biais d'un subterfuge qui n'est-autre que l'écriture qui lui insuffle la vie, et l'éparpille. De l'aveu même de Charles Bonn, l'existence de l'espace et l'existence de l'écriture sont étroitement liées.

Ainsi, c'est grâce à cette écriture que l'espace prend vie, se matérialise et prend forme afin de mieux constituer « le point névralgique »². Les espaces convoités sont la mégapole, la nature florissante et prospère et la maison abandonnée ou le personnage central se retranchera et se cantonnera dans son propre univers outrageusement déroutant. Bien-entendu, l'analyse sémiotique nous aidera à mieux étudier le personnage qui « occupe une position stratégique. Il est le fil conducteur, le carrefour projectionnel des lecteurs, des auteurs, des critiques. »³. Le rôle du personnage, explique A.J. Greimas représente « un programme narratif ». Force est de préciser que le personnage narrateur qui occupe l'espace ou le temps est un élément clé et déterminant dans le déroulement de la narratologie sachant qu'il confère vie et l'enrichit de par sa permanente et dominante présence. Un incessant va et vient entre l'espace et le temps et le personnage d'Adam Pollo. En effet, Adam Pollo représente à lui seul « un programme narratif »⁴.

¹ Bonn, Charles, problématiques spatiales du roman algérien. Alger, édit. ENAL, 1985, P.21

² Hamon, Pierre, Texte et idéologie, Pour une poétique pour la norme, Paris, éditions du Seuil, 1977.

³ Encyclopédie Universalis V10 en DVD ROM

⁴ Greimas, A.J, Sémiotique structurale, Paris, éditions Larousse.

Aussi, il existe d'autres personnages tels que Michèle, la fille.....

Ou bien-même les étudiants en psychiatrie mais ils sont anonymes dans le sens où ils ne sont pas nommés. Le personnage principal constitue tout particulièrement la voix narrative dominante. Et c'est, principalement, par son regard que nous suivons les déplacements et tous les événements vécus mais aussi grâce à son journal où il prend un malin plaisir à décrire les choses et nous faire vivre l'histoire aussi déroutante qu'elle soit. Grâce à l'écriture, nous voyons se tisser la signification du récit proposé.

« S'il est le lieu d'accrochage des actions, celui par qui le récit semble progresser, le personnage n'est pourtant jamais donné tout entier au départ. Il est construit progressivement au cours du récit. Il naît de la narration »¹. Afin de décanter ce qui, dans ce long texte inspiré et non moins sérieux, relève d'un maniérisme et d'une verbosité vivace et violente, nous piocherons nos outils méthodologiques de travail dans la critique structurale. Aussi, il est à préciser que le discours élaboré à travers l'instance narrative traduite à travers l'œil et la bouche du personnage central mais aussi à travers le narrateur, présente-t-il parfois des aspects assez particuliers difficilement accessibles à des lecteurs non encore initiés.

Nous nous proposons ainsi de voir quel est le rapport qui unit le personnage d'Adam Pollo et l'espace. Comment ce personnage dévale l'espace et comment le vit-il, comment vit-il la douloureuse contradiction entre son moi intérieur et son moi

¹ Idem

extérieur voire social dans cet espace capital et conflictuel. Il marchonne, rumine et parcourt les dédales de sa déchéance divine.

Cette notion d'espace qui éclate, s'impose et s'organise pour faire sens engendre inéluctablement une autre notion qui lui est fatalement attaché, celle de temps. La narratologie servira de tremplin et de déclencheur pour ainsi faire éclater respectivement l'espace et le temps. « L'espace devient la forme, à priori du pouvoir euphémique de la pensée.... »¹

En effet, « *Si l'espace semble bien être la forme à priori ou se dessine tout trajet imaginaire, les catégories de la fantastique ne sont alors pas autre chose que les structures de l'imagination que nous avons étudiées et qui s'intègrent dans cet espace, lui donnant ses dimensions affectives : élévation et dichotomie transcendante, renversement et profondeur intime* »².

Encore faut-il bien s'entendre sur ce que signifie ce terme d'espace. L'espace en fin de compte est une substance, un concept qui prend des sens différents à chaque fois qu'il y a un changement au niveau du questionnement lui-même. Il a été abordé comme artistique, comme résultante, comme absence et comme mime. Quant à ce qui a trait au personnage, A.J.Greimas avance que son rôle représente « un programme narratif »³et ajoute dans le même sens : « S'il est le lieu d'ancrage des actions celui par qui le récit semble progresser, le personnage n'est pourtant jamais donné tout entier au départ. Il est construit progressivement au cours du récit. Il naît de la

¹ Durand, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Dunod, 1969. P473.

² Durand, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Dunod, 1969. P480.

³ Greimas, A.J.Sémantique structurale. Paris, éditions Larousse.

narration »¹. *L'espace est le lieu des figurations*². En effet, la première phrase du roman peut indiquer plus ou moins clairement dans quel espace romanesque l'auteur ambitionne d'emporter son lecteur.

A ce niveau, nous ne pouvons que constater que c'est le principal actant si ce n'est le principal acteur qui va actionner ces macro et ces micro-espaces en fuyant les dédales bestiales de la ville et en s'isolant dans une maison abandonnée située au loin sur une colline. La dimension perd instinctivement de son attrait. Le personnage qui fait les événements et qui les vit permet ainsi à l'espace de conserver son attrait et toute son envergure. *J.Y.Tadié* explique ainsi :

« *Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation* »³. Ces propos suscitent en nous un questionnement certain, celui qui dit : Mais quels sont ces signes dont parle Tadié ? Ce sont bien entendu les personnages qui font l'histoire, la créent, l'animent dans un espace contrôlé, cerné ou ils se déplacent et actualisent l'organisation de l'espace.

Le récit que nous étudions par le biais de cette présente recherche dévoile l'itinéraire chaotique du personnage central, autour duquel gravite et se joue la fiction romanesque dans une ville où les malversations et les trahisons règnent depuis la nuit

¹ Idem

² Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod, 1969. P473.

³ Tadié, Jean Yves, article « espace », *Encyclopédie Universalis Version10*, DVD ROM.

des temps. Le point qui suivra concernera les espaces décrits par l'auteur. En effet, nous nous proposons de voir quelle est la relation qui unit le protagoniste de l'histoire et l'espace. L'espace éclate, s'impose et s'organise dignement. L'espace s'exprime fermement et éclate de par une écriture bestialement morcelée qui lui donne sens et le disperse. C'est grâce à cette écriture que l'espace prendra vie, se matérialisera et constituera de ce fait le point culminant de l'histoire. L'espace s'annoncera double et multiple tantôt fermé tantôt ouvert, ici/ailleurs, droite/gauche, haut/bas.....et surtout hostilement et fielleusement conflictuel. A ce niveau précisément, on s'intéresse par-dessus tout à « l'itinéraire du protagoniste de l'histoire à travers l'espace ». Le suivi de ce circuit ne peut-être significatif que si l'on dresse cheminement une liste des espaces parcourus :

L'espace de la ville : Pour une pathologie urbaine dans la mégapole leClézienne :

L'univers Le Clézien est un univers fort dynamique, en perpétuel mouvement et pourvu d'une instabilité certaine. En effet, il s'agit du mouvement des hommes et des populations entières vers les grands pôles démographiques mondiaux. De ce fait, cet auteur, loin de se contenter de la représentation de quelques villes particulières et précises, nous expose plutôt une tendance globale vers l'urbanisation du monde. Les hommes n'y échappent pas.

Dans un tel univers, dans un décor aussi hostile qu'émerveillant, se dresse voire se tresse l'histoire d'une confrontation : celle de l'homme et de son environnement. Comme son préfixe l'indique, la mégapole est immense et immensément peuplée. Elle

ne peut plus être le chef-d'œuvre d'un prince ou d'un architecte, elle s'auto-produit par un flux démographique irrépressible. Les individus deviennent étrangers dans leur propre ville : « *Mais personne n'attend personne ; il y a un monde surpeuplé, mourant de faim, tendu de toutes parts. Il fallait chercher au sein de cette réalité-là, fouiller les moindres détails....Ce qui était beaucoup plus grave, c'était cet univers total. Deux milliards d'hommes et de femmes se concertent pour édifier des choses, des villes, préparer des bombes, conquérir l'espace.* ». (Le Procès-verbal p181).

La ville de Nice éclate. Elle occupe toute la place existante. Le personnage est pris dans une espèce d'engrenage qui peut lui être grandement fatale. Ainsi, il fuit les entrailles dévorantes de d'une ville sombre comme une grande flanque. Il fuit l'hégémonie d'une mégapole trop envahissante, trop pesante.

En 1963, en écrivant ce chef-d'œuvre qu'est notre corpus, Le Clézio prédit sans le mot la mégapolisation, cette nouvelle séquence de l'histoire urbaine liée à la globalisation : « *On construisait des immeubles de 22 étages, puis on fixait sur leurs toits des antennes de télévision. Sous terre, on mettait les canalisations, les fils électriques, les métros. On hérissait le chaos d'autrefois de poteaux et de digues. On creusait. On enfouissait. On faisait bruler, ou exploser...../....Les avions décollaient du sol.....Les fusées aussi, dans des nuages couleur safran, directes vers le point inconnu, au centre de l'espace. Puis retournait à une aube nouvelle, au point du jour, faite de millions de volontés assemblées. Par-dessus tout, il y avait cette foule d'hommes et de femmes conquêtes. Ils étaient groupés sur les points stratégiques du monde ; ils dressaient des cartes, dénommaient les terres, écrivaient des romans ou*

des atlas ; les noms des lieux qu'ils peuplaient s'alignaient..... »(Le Procès-verbal, 182,3.).

La ville de Nice entoure le personnage de ce roman de signes et de produits commerciaux auxquels il demeure résolument étranger. Adam Pollo erre dans la ville, indifférent aux trafics et aux échanges, mal à l'aise dans sa peau. C'est un déserteur de l'armée, et d'une façon plus générale, un déserteur de la société : un marginal. Tel un ermite, le jeune homme vit retiré sur le flanc d'une colline ou il squatte une villa abandonnée. Il fait là l'expérience d'une sorte de folie qui le conduira à l'asile.

Dans ce roman, la ville post-moderne, labyrinthique et inorganique, peut-être toujours jouer le rôle d'un espace symbolique dans lequel s'opère l'initiation du héros ? C'est la question que soulève Le Procès-verbal.

La mégapole : un espace de vie : De la ville fragmentée à l'enfermement :

La technique bien propre à Le Clézio est de profiter des trajets quotidiens afin d'explorer la mégapole. Il laisse le protagoniste guider le lecteur dans la mégapole.

Le repliement du personnage sur lui-même est une nouvelle prison lorsqu'un affaiblissement psychique empêche une adhésion volontaire aux réseaux de socialisation. Quand il y a incompatibilité entre le moi-intérieur du protagoniste et le moi-social, l'élargissement indéfini de l'espace mégapolitain entraîne, paradoxalement, un repli sur un espace minimal dont l'homme ne peut s'échapper que

provisoirement. Quand l'échange « ville-campagne » n'est plus la base de la prospérité citadine, lorsque le cercle se referme sur le socio-système mégapolitain, l'homme-habitant est captif. Le migrant rural ne peut ressortir de la ville, le natif n'en conçoit pas l'idée, sauf à s'envoler, peut-être vers une autre mégapole, comme le conçoit le personnage de notre corpus, nous nommons Adam Pollo, car il projette dans le roman de partir aux USA.

La violence qui découle du milieu hostile que projette et souligne la ville de Nice, est le miroir de ce qui se passe autour. Comment le vivre ? Comment le tolérer et subsister au sein de ce milieu antinomique voire antagonique ? En renouant des liens avec le voisinage, lieux et personnes. Dans son silence innocent mais assourdissant, le personnage ne le dit qu'à nous, lecteurs. Et Adam Pollo lance son défi à ses semblables mégapolitains : « *Vous n'êtes pas des hommes, parce que vous ne savez pas que vous vivez dans un monde humain.....Apprenez à parler.....* »(*Le Procès-verbal p246.*).

L'espace de la nature :

La nature est un élément fort important voire indispensable dans l'œuvre de Le Clézio. En effet, la nature est vue comme étant un facteur pourvu de bienfaits car il est un élément de délivrance et une manière de tempérer ou d'atténuer le mal-être existentiel éprouvé par le personnage d'Adam Pollo. En effet, l'endroit où il peut se trouver engendre son mal voire l'aggrave ou bien, au contraire peut l'atténuer. Adam Pollo cherche le désert en fuyant les artères de la ville tentaculaire et surpeuplée qu'est la ville de Nice. Cet espace est vu comme un espace de salut qui pourrait délivrer l'âme

torturée du protagoniste, assujettie aux contraintes imposées par la civilisation technicienne.

Le Clézio octroie à la nature un rôle bienfaiteur et apaisant pour le psychisme du personnage. En effet, l'auteur considère que la ville et la campagne sont des facteurs vecteurs directs et importants du mental du personnage d'Adam Pollo.

L'eau :

Onitsha est un petit port fluvial, le roman éponyme ne pouvait pas ne pas être un roman sur l'eau. Elle est présente partout, et c'est certainement l'élément central du récit, bien plus déterminante que la terre du continent. Le voyage de Bordeaux à Onitsha à bord du Sarabaya est une première aventure maritime déterminante, car Fintan y vit sa renaissance (on peut supposer que c'est également le cas pour Maou), dans l'incipit : « *Le Sarabaya, un navire de cinq mille trois cents tonneaux, déjà vieux, de la Holland Africa Line, venait de quitter les eaux sales de l'estuaire de la Gironde et faisait route vers la côte ouest de l'Afrique, et Fintan regardait sa mère si c'était pour la...* ».

Le père, Geoffroy travaille dans une compagnie maritime / fluviale ; le nom même de Fintan ; Sabine Rodes emmène Fintan sur le fleuve, pièce géographique incontournable dans le paysage littéraire d'Onitsha ; Fintan et Bony observent les femmes (et Oya) nues dans la rivière ; Maou se délecte d'un bain revigorant après le long voyage pour venir en Afrique ; la pluie contribue également à cette atmosphère humide. Autant d'exemples qui précisent le caractère élémentaire du roman.

La Terre :

Deuxième et à la corde avec l'eau, vient la terre, cette terre du continent, mêlée à l'eau dans les vagues boueuses du fleuve, mais terriblement présente, y compris pour les personnages : Fintan s'évertue à marche pieds nus, au contact de cette terre brûlante ; les forçats chez Gerald Simpson creusent un trou pour la piscine dans le sol sanguinolent (« *A coups de pioche et de pelle, ils ouvraient la terre rouge, là où Simpson aurait sa piscine* »), Fintan et Bony cassent des termitières, on fait des statuettes d'argiles séchées au soleil...

L'air :

« *L'harmattan soufflait. Le vent chaud avait séché le ciel et la terre, il y avait des rides sur la boue du fleuve, comme sur la peau d'un très vieil animal* ». Le vent est tout aussi présent dans le récit, lorsque l'orage gronde ponctuellement, lorsque le souffle bouillant de l'harmattan caresse les sols, et même lorsqu'il est absent, son absence est remarquée par la chaleur étouffante. Le vent est lié au feu (la chaleur), la terre et la mer. C'est le liant entre les trois autres éléments.

L'espace de la maison abandonnée :

La maison est un groupe d'unités spatiales définies par les mêmes caractéristiques géométriques et constructives. Mais pour le personnage d'Adam Pollo, la maison ou il se retranche n'est autre qu'une délimitation d'une portion de l'univers pour la rendre habitable et animée.

La maison abandonnée est un repère, à la fois lieu protecteur et dispositif qui offre des indices sur la voix/la voie à suivre, à entreprendre. Adam, le premier des hommes selon la tradition biblique, créé à partir de la prima materia que l'alchimiste Dorneus appelle « Adamica » (pareille à Adam

Sujet de thèse : Le nomadisme de l'écriture dans l'œuvre de Le Clézio

Avec Jean Marie Gustave Le Clézio, nous ne saurons jamais à quel clan ou formation littéraire il appartient sachant que ses œuvres sont souvent classées à part. Ce dernier est hors de toute mode et notre étude entend faire ressortir toute la difficulté à affirmer la spécificité et l'originalité de son écriture mais aussi à circonscrire le sens de l'utilisation du désert, en tant que symbole et marque iconique, et corrélativement, du nomadisme dans ses trois œuvres : *Le Procès-verbal*, *L'étoile errante*, *Onitsha* et *Le Désert*.

L'écriture de Le Clézio transcrit un univers onirique et est fortement colorée de sa riche expérience personnelle, de son passé, de ses nombreux périples et des autres cultures, us et coutumes, traitant ainsi des vicissitudes de la vie et du monde qui nous entoure; son discours accorde une grande valeur éthique à l'art et aux traditions et son engagement littéraire lui permet de bannir toute zone frontière entre le monde objectif et le monde subjectif, et par conséquent, récuser les démarcations entre fiction et réalité. En tant que lecteurs, nous ne saurons jamais démêler la réalité de l'univers fictionnel. La présence massive de la réalité dans la fiction est une caractéristique forte présente chez Le Clézio. Mais c'est surtout la manière dont cette écriture s'insère dans son temps et dans son entourage et comment l'expérience du nomadisme alimente le discours et en fait un objet d'écriture. Quand on évoque l'écriture leclézienne, il nous est difficile de donner une définition claire et concise, vu la

complexité de son caractère et de sa composition, car mélangeant son amour pour son métier journalistique à son écriture poético-romanesque, nous sommes tentés de dire que cette écriture se présente plutôt sous une forme polyvalente.

S'insérant dans une culture de l'échange avec divers horizons, Jean Marie Gustave Le Clézio était adepte d'une certaine ouverture vers les autres cultures qui lui permettaient la création d'une vision plus axée sur le monde et d'un univers pluriel et ethnoriche. Tout cela avait une relation fusionnelle avec l'univers de la création littéraire, qui devait impérativement se manifester par ce mélange des genres, des discours et des échanges, car étant un élément incontournable dans sa philosophie de penseur, qui mieux que ce mariage de la création, de l'échange et de la liberté pour aboutir à de nouvelles formes dans le domaine de l'écriture. Ce constat nous mènera à nous intéresser à ce que nous pourrions nommer « l'écriture éclatée ».

En écriture, Le Clézio détestait tout ce qui était figé, concis et classable, et ce qui refusait l'innovation, le mouvement, et la différence, mais surtout certaines attitudes qui immobilisaient et étouffaient la vitalité et l'expression puisqu'il (Le Clézio) considérait l'écriture comme un exercice d'exigence de la liberté.

Nous comprenons par-là que la créativité et la liberté d'écrire chez Jean Marie Gustave Le Clézio passent avant tout par une totale transgression des modèles d'écriture ou artistique. Une œuvre d'art a besoin davantage de nouvelles formes, d'assoir de nouvelles balises structurales et formelles et de nouvelles ressources pour mieux s'exprimer, s'imposer, s'épanouir, cependant est –ce que cette nouvelle conception esthétique s'appliquera de manière globale sur la nouvelle littérature post-coloniale ou contemporaine ou seulement sur l'œuvre de Le Clézio ? Car si un jour nous pouvions atteindre cette piste, il nous serait facile d'affirmer si oui ou non il y a eu renouvellement de la part des jeunes écrivains dans cette littérature et pas seulement chez un ou deux écrivains :

« La littérature comme la musique ou la peinture, devient de plus en plus un langage universel qui transcende les frontières, bouscule les habitudes culturelles frileuses, élargit la vision des hommes à la vision de l'homme et de son monde »¹.

Dans le cas de Le Clézio, écrire une fiction ne veut forcément pas dire que nous écrivons une simple histoire, et afin d'enrichir une œuvre littéraire nous pouvons toujours greffer des formes et des genres qui peuvent mettre en valeur et en exergue certains éléments qui nous paraissaient parfois pauvres en signification. En lisant les romans et quelques autres nouvelles de Le Clézio, nous avons repéré ce genre d'élément qui a immédiatement attisé notre curiosité : une présence journalistique assez dominante, et quelques autres insertions devenues narratives (vérifiées par une équipe de recherche : ADISEM et cette présence veut forcément nous faire rendre compte de quelque chose

Selon Julien Gracq, l'écriture est perçue comme une occupation dynamique d'un espace, d'un territoire. Julien l'illustre avec ses *Lettrines*, parcours autant littéraires que géographiques ; ce dernier y décrit explicitement sa pratique par référence à un espace, désertique précisément². C'est donc dans cette perspective que se développe notre réflexion, et cela explique pourquoi le corpus choisi

La présente étude ne tend pas à élaborer d'une manière exhaustive l'ensemble des éléments se rapportant au sujet du désert et à la thématique du nomadisme. Nous ciblerons, de prime abord, les personnages, ces pions qui font partie intégrante de l'échiquier narratif, du parcours narratologique. De ce fait, nous présenterons ces

1 Réflexions sur la poésie maghrébine d'expression française., in Cahier d'étude maghrébines ,A ;Laabi,Edit :Koln ,1993 ;n°5

²« La trace sinueuse du voyage de l'auteur à travers le désert des pages blanches, vous ne pourriez l'expliquer qu'en tenant compte non seulement de l'échelonnement des puits auxquels il a bu, mais des mirages vers lesquels, mais des mirages vers lesquels il a si souvent marché. », Gracq, Julien, *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967, rééd. 1982, p. 31.

derniers comme objet romanesque du désert car ils entretiennent avec ce dernier un indéniable lien de parenté puisqu'ils sont « nés du désert » si l'on se rapporte aux dire de Le Clézio. Nous nous muons en nomade à travers cette expérience vu la manière dont le désert se manifeste à nous. Il est à souligner que le nomadisme s'oppose farouchement à la sédentarité, et c'est le mouvement des protagonistes qui octroie forme et abondance au désert. En effet, les contrées désertiques, en tant qu'espace et en tant qu'élément romanesque, prélèvent leurs ressources sur le mouvement constant et illimité des personnages. Prenons comme exemple le parcours singulier du personnage de Lalla dont l'enracinement fort et intime dans la nature désertique avec son lot d'impressions et d'exaltations est plus qu'évident. Cette héroïne atypique refuse toutes les compromissions dans lesquelles on voudrait l'enfermer et décide d'épouser la vie qu'elle s'est imaginée avoir, à un moment de l'histoire, elle décide de repartir de France pour mettre au monde son enfant chez elle et la scène de l'accouchement autour du figuier est significative de toute l'harmonie et l'attachement profond existant entre le corps de la protagoniste et les éléments de la nature : le vent, la mer, le soleil, le sable doré. Le corps de Lalla s'exalte et se réjouit de l'alchimie existante entre lui et les éléments de la nature, il prend même une expansion cosmique, une extase matérielle. Le monde qui nous entoure est physique et par le biais du contact physique, nous affirmons un état de plénitude, la plénitude de l'être et le désert s'anime grâce aux personnages car sans la présence prépondérante de cette mosaïque d'êtres fictifs, le désert, aussi vaste qu'il soit, devient un espace creux. C'est à travers leur mobilité constante, leur errance et leur évolution que le désert prend vie. C'est leur mouvement qui lui octroie forme et abondance. Bon nombre de séquences descriptives attestent cela.

Nous comprenons donc que le parcours des personnages est étroitement lié au désert et par conséquent, ces derniers ne peuvent se détacher de cette expérience unique. Et même s'ils se retrouvent au cœur même d'une ville à parcourir ses rues et à se fondre dans la masse, leurs rêveries et leur imaginaire confirment leur ancrage dans la mémoire de leurs racines. Nous avons conscience que ce qui importe à l'auteur est bien le fait que le désert soit le noyau de son récit et que ce qui importe le plus au narrateur, est de rendre une image symbolique du désert sans négliger la description des personnages. Leur perception de la vie, leurs paroles et leurs actes sont dictés par un retour aux sources, en effet, ce qu'ils disent et ce qu'ils voient proviennent d'une intention permanente sur le légendaire et l'aspect mythique du désert.

Afin de préparer notre travail, nous nous sommes perdues dans d'innombrables lectures qui nous ont menées vers la voix du comparatisme, un univers qui nous a alors conduit sur les traces de Charles Bonn mais en découvrant *L'Exil et le désarroi*, nous découvrîmes un espace morcelé, une structure fortement éclatée voire même altérée qui nous rappelait à bien des égards celle du Procès-verbal, l'œuvre sur laquelle nous avons travaillé en mémoire de magister et où nous avons démontré que l'auteur s'attaquait à la vocable, la mettait en procès et qu'il expérimentait bon nombre de techniques scripturales telles que le collage, l'insertion d'extraits de journaux ou bien encore la création et l'immersion dans le texte elliptique. En effet, Le Clézio s'est amusé à remettre en cause le langage voire même à le mettre en difficulté et ses modes d'expression, tout comme il a remis en cause la société. Nous avons apprécié cette investigation dans la sphère Le Clézienne, et ainsi décrypter les principaux éléments caractérisant sa première période qui fut essentiellement marquée par une recherche

formelle qui se veut innovante et surtout audacieuse car cette dernière cassa les règles du roman traditionnel. Mais à présent, nous voulons mettre en valeur et en exergue l'exotisme et le nomadisme de l'écriture LeClézienne, car l'auteur mêle son écriture à l'errance et au vagabondage et que cette quête de l'ailleurs permet aux personnages de faire partie du Monde, un Monde que Le Clézio ne peut concevoir sans les situations de fuite, d'errance, de nomadisme et de vagabondage. Nous nous sommes donc détournées de notre idée première et nous nous sommes décidée à travailler sur un thème qui nous passionne : une écriture fragmentée débouchant sur un nomadisme certain. Bien des professeurs nous ont alors dignement suggérées de ne pas nous conformer et nous fermer à un seul espace, d'essayer d'élargir notre axe en nous référant à une lecture ouvertement comparée entre les œuvres choisies qui mettraient la spécificité graphique et scripturale d'une constellation d'auteurs qui se plaisent à exploser les notions de spatialité, parmi eux, Daniel Defoe, Agénor, Julien Gracq, Kafka, Virginia Woolf, Lods. Ces derniers proposent, tous, de mettre en mouvement un univers étrange et étranger, un imaginaire voire un imaginal assez complexe, une diversité de paysages qui nous immergent dans un profond foisonnement et nous font entrer en contact, par des jeux d'errance, avec le nomadisme de l'écriture. Ce qui nous a retenues dans chacun des textes formant notre corpus, c'est la manière dont ils expriment leur rapport à un sentiment de perte, de déracinement à l'égard d'une origine, qui les consume, un sentiment de nomadisme. Le Clézio module son écriture autour du thème de l'errance transcrite à travers les protagonistes de ses romans.

Se référant au récit de la Génèse ou Adam et Eve furent bannis du paradis puis condamnés à la souffrance du travail et à la pénible douleur de l'accouchement,

l'Homme, symbolique exilé, ne cesse d'errer ici-bas, espérant rejoindre le paradis perdu (lieu originel de l'humanité). Ainsi, ce dernier représente l'exilé, ce marginal dont la vie se résume en une quête initiatique sans fin.

Encore aujourd'hui, le thème de l'exilé et de la prégnance du territoire, de l'errance et des origines occupent, voire préoccupent la sociologie, la psychanalyse, la littérature et l'Art. Il est de bon ton de dire que l'exilé est devenu une figure emblématique de l'effort de redéfinition de la subjectivité contemporaine dont témoignent de façon plus que notable, les littératures provenant de divers continents.

Le choix de l'auteur ainsi que du corpus émane d'un vif intérêt porté à un écrivain contemporain hors du commun : le progrès, le profit, le confort n'ont jamais fait partie des valeurs qu'il prône et qu'il cultive, il en réfute les balises et en

repoussent les illusions. Vaillant défenseur de la cause environnementale, il ne cesse de mettre en garde contre les dangers de la consommation et du consumérisme et lance un appel afin que l'homme renoue les liens autrefois harmonieux avec la nature. Le décor époustoufflant et la splendeur d'une vie primitive dépeints dans ses œuvres l'attestent. Tous ses livres sont à la quête d'un sens perdu, à la recherche d'une vierge vérité qui ne peut être retrouvée, ou reconquise qu'en parcourant le vaste monde et qu'en franchissant les barrières. Et c'est grâce à cet exilé de soi-même que nous avons découvert cette littérature de recherche, de fuite, d'exil et d'errance, en somme une littérature de mouvance et de nomadisme.

Ce qui nous intéresse dans ce présent travail, c'est de démontrer comment s'amorcent les mécanismes formels ainsi que les balises scripturales acheminant l'écriture du

nomadisme. Mais surtout, nous ambitionnons de démontrer que la littérature LeClézienne n'est pas celle de l'évasion et du voyage mais celle de l'exil, de l'errance et du nomadisme : « Sa littérature n'est pas une littérature d'évasion mais de recherche ; celle d'un trésor caché que le lecteur attentif finit toujours par trouver : des maisons sans mur, un temps circulaire, du bonheur conquis. Mais ne nous trompons pas, Le Clézio n'est un rêveur, c'est un écrivain qui dénonce, qui combat, qui provoque. »¹. Car l'acte d'écrire de Jean Marie Gustave Le Clézio est justement lié à l'errance et c'est l'appréhension de cette thématique par la littérature et à travers son style d'écriture qui a suscité notre grand intérêt, plus particulièrement dans les quatre œuvres formant notre corpus. La quête d'une voix errante, d'une voix nomade liée à un contexte de perte, de marginalisation et d'errance, transgresse noblement les limites qui séparent les êtres. Dans *Le Procès-verbal*, *Onitsha*, *Désert* et *L'étoile errante* : 4 œuvres qui seront notre objet d'étude, nous essayerons de démontrer la façon dont l'auteur se sert de cette notion de nomadisme à la fois comme inspiration, comme processus créateur et finalement, comme technique d'écriture afin d'octroyer à ses œuvres un caractère unique et particulier. Nous proposons donc une analyse des phénomènes de nomadisme qui y sont en jeu. Nous vérifierons l'hypothèse selon laquelle l'approfondissement des multiples dimensions de l'errance dans les textes choisis permettrait non seulement d'en saisir les enjeux mais aussi le fonctionnement de l'écriture nomade.

¹-DECORTANZE Gérard, « *Le Clézio, errances et mythologies* »in Magazine Littéraire N°362, février, 1998.

« Ce que j'aime dans l'écriture c'est qu'on sait d'où l'on part mais jamais où l'on arrive » déclare Le Clézio¹. Nous notons que l'errance des personnages LeCléziens constitue un âpre périple défaisant sur la recherche de soi : une recherche ancrée dans la spiritualité et dans la mystique qui se veut à la quête des origines perdues, un errement plutôt qu'une initiation au voyage, une représentation d'un espace-enfer qui prend forme devant nos yeux meurtris, un espace fictionnel qui se mue en une réalité déchirante que prend en charge une narration qui se fait le double de la matière du récit, en épouse les mouvements, mouvances et déplacements débouchant sur des fragments spatio-temporels, un foisonnement de doutes, d'incertitudes, d'instabilités et de confusions.

L'errance est sans nul doute une thématique prédominante chez Le Clézio, dont les personnages entreprennent des quêtes initiatiques, qui bien souvent les mènent à se perdre aussi bien spatialement que psychiquement. C'est le cas dans les quatre romans qui forment notre corpus.

Dans *Etoile errante*, les personnages se déplacent sans cesse. Ils sont pris dans un élan de départ étant fortement contraints à quitter un espace présent hostile et belliqueux, des personnages victimes d'une réalité historique fort épineuse mais aussi des forces politiques et idéologiques dont le personnage d'Esther la Juive et celui de Nejma la Palestinienne. Nous passons ensuite au *Désert* : œuvre qui développe deux récits : la chronique de Nour et l'histoire de Lalla, c'est-à-dire une alternance entre deux récits. Dans le récit A, le romancier nous relate une aventure collective : celle des nomades

¹-GOMEZ 1992, p.260. Citation tirée de J. GARCIN, « Rencontre avec l'auteur du *Chercheur d'or* », *L'évènement du jeudi*, 20 Février 1986.

du désert, exterminés par les troupes de l'armée française lors de la colonisation du Sahara occidental, entre 1909 et 1912. Nour, un garçonnet, est le témoin de ce drame. Quant au récit B, c'est l'histoire du personnage de Lalla et qui se déroule en partie dans le même cadre géographique mais à une époque différente. Le romancier y évoque le destin individuel de Lalla, jeune fille née dans le désert. Cette dernière vit une enfance heureuse dans un bidonville situé en marge d'une grande cité marocaine, aux portes du désert. Adolescente, elle est contrainte de fuir et se rend à Marseille. Elle y découvre la misère et la faim, la puanteur et l'esclavage. Au terme d'une longue errance, Lalla finit par revenir dans son pays natal. Elle renoue alors avec le bonheur et la vie. Passons à présent à Onitsha qui nous fait découvrir l'Afrique de l'époque coloniale à travers trois personnages. Il est à préciser que le début du récit commence avec le long voyage qu'entreprennent Fintan et sa mère. Ils partent de Nice pour rejoindre le père de l'enfant qui travaille pour la United Africa et que Fintan ne connaît pas encore. La longue traversée nous est minutieusement retranscrite à travers les yeux de cet enfant de 12ans, impatient de faire enfin connaissance avec ce mystérieux père et découvrir cet Afrique tant décrit par sa mère. Mais une fois arrivés sur le sol africain, le roman prend trois voix différentes :

Celle de Fintan, bien sur, qui se verra fortement déçu par un père rigide et beaucoup trop autoritaire, celle de la mère découvrant une Afrique colonisée où les noirs sont exploités et mal traités et enfin, nous découvrant la voix du père, qui travaille depuis plusieurs années pour la United Africa mais qui a du mal à supporter le comportement des colonisateurs. C'est ce qui le pousse à demeurer là-bas jusqu'à l'achèvement de sa quête : une quête entreprise à travers les mythes africains. Nous arrivons enfin au

Procès-verbal, le quatrième et dernier roman de notre corpus et qui préfigure l'ensemble des réseaux thématiques et symboliques d'une écriture nomade, en quête d'origines. Cette œuvre remet en question l'homme et met en avant la contradiction grandissante d'un personnage dépersonnalisé comblé par la beauté de la nature, aussi indomptable qu'elle puisse être, et farouchement écrasé par une civilisation frustrante et belliqueuse. C'est tout simplement l'histoire d'un jeune-homme qui s'auto-marginalise en se cantonnant dans une maison abandonnée sur une colline, à proximité de la ville.¹

Jean Marie Gustave Le Clézio est un auteur familier et énigmatique, attachant et abyssal, à la fois aisément accessible et complexe. Familier tant son œuvre est intelligible et populaire aux yeux de tous. L'œuvre de Le Clézio s'ouvre à la manière d'un puzzle patiemment élaboré, toutes les pièces le constituant finissent par s'imbriquer l'une sur l'autre de sorte à former un univers originalement brumeux et inclassable, une nébuleuse de l'être en transmutation. Cette œuvre d'apprentissage demeure une quête individuelle et universelle ou l'initiation s'implante dans le récit et comprend des épreuves et tâches qui sont dévolues à cet homme moderne dans l'univers vivant. L'initiation peut-être fatale, condition de la renaissance.

Le Clézio a lu le monde et l'a transcrit dans ses œuvres, à partir d'éléments autobiographiques, il a associé l'écriture au nomadisme, car, d'une part, l'écriture demeure un caractère vital et actif pour lui et, d'autre part, le nomadisme et le voyage l'ont toujours environné et l'ont ardemment animé.

1

En explorant les différentes marges caractérisant l'écriture leclézienne, nous nous sommes immergés dans la profusion descriptive ainsi que dans les abondantes marques d'un brouillage palpable se justifiant par la viscérale volonté d'imposer une voix contestant toute hostilité, désireuse de regrouper une foule livrée à un nomadisme certain. L'excès de détail, le foisonnement des descriptions participent d'une déstructuration du récit qui n'aurait pour un autre but que le plaisir des mots.

L'élaboration d'une dialectique incontournable entre les deux entités : Errance et personnage :

En effet, nous pouvons évoquer à plusieurs reprises qu'une relation presque définitionnelle liait l'errance au personnage. Nous allons tenter, dans un premier mouvement, de cerner un peu mieux le personnage leclézien dans les quatre romans constituant notre corpus, afin de détacher son statut et le rapport qu'il entretient avec les différentes formes de l'errance, mais aussi une éventuelle relation avec l'espace, le paysage et la nature. En somme, qui est-il, ce porteur du « regard artialisant », et en quoi cela peut nous renseigner sur son rapport à l'espace et à la nature ?

Cette relation est en fait une véritable confrontation, au sens de rencontre « forcée », par le statut même du personnage, un marginal, un antihéros, une exilée, qui trouvent dans le paysage et l'espace une première solution au malaise existentiel, au sens de rencontre « organisée », car il apparaît de plus en plus clairement, au fur et à mesure de l'approche du personnage que de nombreux choix d'écriture sont à l'origine de cette rencontre.

Ainsi, le personnage nous permet-il de mettre à jour les fonctions du paysage et de l'espace, qui toutes semblent s'organiser dans son sens, comme une réponse aux « questionnements de l'être ». La relation du personnage avec la matière est alors celle d'une errance, qui cependant n'est plus la marque d'un rejet, d'un refus du paysage et de l'espace de la modernité et de l'épanouissement, mais celle d'une réintégration, d'une libération.

Les quatre romans constituant notre corpus sont indéniablement des récits mettant en scène des personnages errants qui « squatte » dans des lieux inhabités ou abandonnés, qui se lancent à la découverte de contrées arides et infinies, et qui tombent dans des états psychologiques extrêmes. Des textes emblématiques de par un aspect foisonnant, innovant et évolutif qui tend vers une friande d'audaces formelles et langagières mais aussi de par la caractérisation de personnages tourmentés par un lourd passé, par une quête d'origines, et qui se noient dans une perdition et dans un moi agité pour certains, et qui trouvent le chemin de la paix et de la plénitude, par le biais de la détermination et du courage, pour d'autres. A la lecture et à l'analyse de nos quatre romans, nous sommes frappés par la relation qu'entretient l'écriture avec la nature décomposée et dénoyautée synchroniquement en éléments concomitants gravitant autour de la thématique de l'errance, et qui reviennent à chaque recoin du récit leclézien : le désert, la mer, le soleil, le nomadisme, le vagabondage, thèmes de prédilection des narrateurs qui nous orientent vers l'idée de l'originel représentée à travers une symbolique archaïque. Partant du postulat selon lequel les éléments de la nature se rejoignent pour générer l'extase matérielle et s'incarnent en protagonistes : la production littéraire

leclézienne est représentative puisque tous les composants de l'environnement ont une présence et une importance remarquable et intéressantes dans les histoires racontées.

Le rôle et l'impact de l'errance à travers l'histoire :

« Avec Errance, je ne parle pas des problèmes du monde, je parle d'autre chose, je parle de la globalisation, un mot qui est maintenant devenu très à la mode et qui est au cœur de la définition de l'errance. Cette globalisation qui fait qu'un certain nombre de lieux se retrouvent partout, dans toutes ces zones intermédiaires, est le signe de la modernité de l'errance. »¹

« Errance. Errer. Quelles images ces termes évoquent-ils? Des chevaliers médiévaux en quête d'aventures, des tribus errantes, des nomades, des vagabonds en mouvement constant ? Ou peut-être évoquent-ils des flâneurs déambulant sans but parmi des rues familières ? Notre imaginaire les associe-t-il toujours à l'idée de 'corps en mouvement' ? »

Ces deux citations sont significatives de la vue d'ensemble du rôle de l'errance et de son premier cliché à travers les âges, comme ce fut le cas à la fin du dix-neuvième siècle, période où une répression impitoyable s'abat sur les errants en France. En effet, le concept de l'errance n'a cessé de changer, d'évoluer, chose qui nous a amené à nous orienter vers la manifestation d'une sorte de fléau grandissant affectant le système socio-culturel d'une communauté, mais aussi la stigmatisation de ce stéréotype, qui va donner naissance à beaucoup d'analyses sociologiques, psychiatriques, philosophiques et littéraires, *« repoussé de partout parce qu'il n'entre dans aucun système, aucune*

idéologie, qu'il n'appartient à aucune organisation et n'a rien à perdre »¹ l'errant est le vagabond sans toit et surtout sans droit, et afin de comprendre ce phénomène, nous devons passer par les différentes figures fondatrices de l'errance :

Caïn, le juif Abraham, le Juif errant, le grec Ulysse et le chevalier errant Don Quichotte. Le mythe de Caïn, rapporté au quatrième chapitre de la Genèse a exercé une véritable fascination pour les écrivains des différentes générations depuis le Moyen Age. Au chapitre IV de la Genèse : Caïn, le laboureur, tue son frère Abel, le berger. Caïn est interpellé par Dieu pour la mort de son frère Abel, cependant Caïn nie son crime. Dieu lui apprend qu'il est maudit par le sol qui a recueilli le sang versé, ainsi il ne pourra plus récolter. Il est condamné à errer sur la terre. Caïn gagne la Terre de Nod, à l'est d'Éden pour s'exiler et faire quelque chose de sa vie. « Nod » en grec (ἄνοδος) est la racine hébraïque du verbe « errer » (אָנָה). Nous voyons ainsi que l'idée d'errance est née comme le châtement d'un crime. Ce lieu qui nous renvoie à un « pays de l'errance », un faux lieu sans signification, ce non-lieu est une utopie qui, nous constatons selon les biblicistes qu'Abel est près du troupeau, du sédentarisme et Caïn est près de la terre, près du maudit, condamné à partir. »²

Autre figure représentant excellemment bien notre thème (le plus cité dans l'histoire de la littérature à nos jours) c'est bien évidemment le mythe d'Ulysse, nous citons :

« D'origine grecque se fait connaître grâce au poète Homère et l'histoire de l'Odyssée. Ulysse est le roi d'Ithaque, fils de Laërte et d'Anticlée, il est marié à Pénélope dont il a un fils, Télémaque. Selon le Petit Larousse des mythologies l'étymologie du mot «odyssée » est rattaché au verbe ὀδύσσομαι / odússomai qui veut dire « être irrité », « se fâcher ». Ce personnage est aussi connu car il est l'inventeur du cheval de Troie qui a permis à l'armée grecque de pénétrer dans le royaume de Troie et piller toute la ville; les Grecs ressortiront victorieux du combat et Ménélas peut repartir dans son royaume de Sparte avec son épouse Hélène. Quant à Ulysse, il prend la route pour Ithaque afin de retrouver son trône, sa femme Pénélope et son fils Télémaque.

¹ J-F. Wagniard, op.cit. p. 313.

² Le paradoxe de l'errance dans « Etoile errante » de JMG Le Clézio par Martha Isabel MUELASHURTADA

Le mythe de l'errance d'Ulysse sera dû au châtement des dieux qui, en colère contre les Grecs pour avoir assassiné des innocents et ravagé le pays de Troie, seront à l'origine du ralentissement du retour d'Ulysse à Ithaque. Ainsi, cette errance durera vingt ans pendant lesquels ce personnage devra faire preuve de courage, patience et intelligence pour parvenir à se sauver. Ulysse devra surpasser une infinité de péripéties et pièges déchaînés par les dieux afin de ralentir au maximum son retour à sa ville natale. Le Chevalier errant évoque un personnage dont le parcours d'une quête d'un ailleurs vue dès l'idée d' « iterare », voyager, cheminer est présente. »¹.

En avançant un peu plus dans notre investigation, nous décelons un autre répertoire, celui de la littérature espagnole où nous avons relevé la plus célèbre des figures, qui représente le symbole emblématique du roman moderne nous citons :

« La figure de Don Quichotte nous renvoie à une errance qui n'est pas pour autant sans but. Quand il décide de partir dans la Manche faire justice et trouver son salut, il porte aussi un idéal de justice auquel il reste fidèle tout au long de l'histoire...Le choix de Don Quichotte pour la route comme lieu de transit pourrait être lié au fait de défier les hommes comme un « gué périlleux ».... Don Quichotte comme personnage, dans sa figure de chevalier errant donnera forme à tous ces conflits à travers le langage et le traitement de l'espace.... Le personnage de Don Quichotte fait sa traversée dans un milieu où l'espace devient renfermé dans un labyrinthe, la trajectoire devient une quête cyclique à la recherche de soi. »²

La première partie de l'œuvre de Cervantès fut publiée en 1605 et qui met en avant son héros, le chevalier don Quichotte de la Manche, dans un mouvement permanent, ou plutôt son antihéros ; vagabond et dont l'errance est sa vocation et le voyage une exigence vitale de sa nouvelle identité. Ce dynamisme essentiel impose à don Quichotte de nombreuses étapes : les maquis, la montagne et ses bergeries, servent souvent de lieux de repos au chevalier et à son écuyer. Ils sont parfois hébergés par des hôtes nobles, accueillants et généreux. Mais, surtout, et le plus souvent, ils

1Le paradoxe de l'errance dans "Etoile errante" de JMG le Clézio par Martha Isabel MUELAS HURTADO
Université Paris 8 Saint Denis - Master 1 littérature française et francophone 2012

2Le paradoxe de l'errance dans "Etoile errante" de JMG le Clézio par Martha Isabel MUELAS HURTADO
Université Paris 8 Saint Denis - Master 1 littérature française et francophone 2012

s'arrêtent, pour quelques heures ou pour quelques jours, dans des auberges, « las ventas », ou leur variante urbaine, « los mesones », dont il apparaît très vite qu'elles deviennent dans le roman un espace aux fonctions polyvalentes.

Au fur et à mesure que nous creusions notre piste de recherche, nous découvrons davantage de figures qui ont longtemps représenté la littérature arabe et orientale, nous citons à titre d'exemple : Majnûn (dans 1001 nuits), qui est l'une des figures les plus populaires qui a le mieux représenté le thème de l'amour dans la civilisation musulmane :

« Sous ce nom (le Fou, ou le Fou de Laylâ : Majnûn Laylâ) se cache un jeune homme. Qays ibn al-Mulawwah . D'entrée de jeu, il s'agit d'un inextricable duo entre histoire et légende. La première nous dit qu'au désert d'Arabie, dans la seconde moitié du VIIe siècle, circulent des poèmes chantant un amour parfait et impossible. ...La légende, elle, nous parle d'un jeune homme, Qays, de la tribu des Banû 'Amir, qui tombe amoureux de sa cousine Laylâ. Tout devrait concourir à leur bonheurMais voilà... Qays est poète, et il décide de chanter son amour à tous les vents. Ce faisant, il enfreint une règle majeure du code bédouin...Dès lors, tout s'enchaîne : le refus de la famille, le mariage forcé de Laylâ, son départ de la tribu, Qays sombrant dans la folie et allant vivre avec les bêtes du désert, sa mort enfin, d'épuisement et de douleur.... la légende crée un mythe : celui de l'amour parfait et impossible. De tous les poètes qui l'ont chanté dans l'Arabie de ce temps, Majnûn est sans doute le plus grand. Homme de chair et de sang, ou personnage inventé, il fixe au poème un unique sujet : l'amour dans toutes les variations possibles. »¹

« C'est à la demande d'un ami d'Almeria, venu lui faire visite dans sa résidence de Jativa (Province de Valence), qu'Ibn Hazm composa ce petit traité composa ce petit

¹ <https://www.babelio.com/livres/Majnun-Le-Fou-de-Layla/> a consulté le septembre 20

traité sur l'amour, les circonstances dans lesquelles il naît, les vicissitudes qu'il traverse et le comportement qu'il impose aux amants. »¹

Enfin La figure emblématique de l'errance berbère représentée par le mystérieux « Si Mohand ou Mehand des Ath-Irathen »² connu sous le nom du « poète errant » :

« Si Mohand ou Mh'and, écrit –il, le barde populaire de la grande Kabylie et que nous sommes heureux de faire connaître...il est le type du véritable poète errant. Il ne chante pas comme ses confrères, sur les places publiques, il ne débite pas ses poésies dans les cafés maures comme les poètes de M. Hanoteau. En un mot, il ne profane pas son art et n'en fait pas commerce. Amant passionné de l'espace et de la liberté, il va où son étoile le conduit...le poète contemplatif était peu fait pour cultiver le champ de ses ancêtres. Tombé dans la misère, il suivit son inspiration et alla toujours droit devant luiSon âme sensible s'éprit non seulement de la nature mais aussi des créatures ; d'un caractère aimant et très sentimental, il ressentit plus que tout autre les douleurs de l'ingratitude et de l'inconstance . Dans ses poésies, il pleure sur son malheur, sur ceux du temps, sur sa foi, ses croyances, car Si Mohand a cessé depuis longtemps de suivre les prescriptions du Livre Sacré...il chante le retour vers le pays natal ... »³

Après ce bref aperçu de ces quelques figures majeures qui ont marqué plusieurs siècles de littérature, nous allons à présent parcourir les autres facettes de l'errance (qui cohabitent avec un autre terme très présent) : le vagabondage, car nous ne pouvons faire avancer notre réflexion sans passer par l'évocation de ce terme qui a longtemps hanté l'esprit des grands historiens et autres spécialistes :

¹ *Ibn Hazm et l'amour courtois dans Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée de Rachel Arié, 1985, p.75-89.*

²Mouloud Feraoun : Les poèmes de Si Mohand. Ed/Bouchène.Alger.1989.p7

³Mouloud Feraoun : Les poèmes de Si Mohand. Ed/Bouchène.Alger.1989.p13 /14

« Jean-François Wagniard propose une analyse serrée du vagabondage et des vagabonds, une analyse centrée sur la fin du dix-neuvième siècle, période où une répression impitoyable s'abat sur les errants en France. Le vagabond est l'homme sans toit et sans droit, « repoussé de partout parce qu'il n'entre dans aucun système, aucune idéologie, qu'il n'appartient à aucune organisation et n'a rien à perdre ». ¹

Dans le passage qui suit, Jean- François Wagniard expose l'impact de cette errance-vagabonde, nous citons :

« Historien des représentations, il présente en effet les différents regards sociaux qui vont alimenter les préjugés défavorables dont l'errant sera la victime, mais aussi légitimer l'entreprise de contrôle social conduite par l'Etat. Médecins, magistrats, poètes, hommes politiques, écrivains ou syndicalistes, rares sont ceux qui se montrent tolérants et qui ne présentent pas le vagabond comme un asocial, un fauteur de troubles vivant à la lisière de la délinquance, quand il n'est pas un criminel invétéré. » ²

A partir de là, cet historien va nous orienter vers une première définition du vagabond :

« Ce kaléidoscope de représentations offre une image singulièrement biaisée de la « classe » vagabonde, qu'il faut confronter aux résultats de la « sociologie historique du vagabondage » L'auteur s'efforce également de reconstruire le profil sociologique des vagabonds afin d'analyser le processus d'exclusion ou, si l'on préfère, de « désaffiliation » sociale et de relégation par rapport aux foyers de l'activité sociale. Rejoignant les perspectives analytiques dégagées par Robert Castel,

¹<http://conflits.revues.org>. Une approche socio-historique de l'errance, Jacques Rodriguez / p1
²<http://conflits.revues.org>. Une approche socio-historique de l'errance, Jacques Rodriguez/ p1

il présente le vagabond comme un individu « dé-lié » que la société ne parvient pas à intégrer, et que la Justice rejette. Au-delà du « paradigme négatif du vagabond »¹

Jean Francois Wagniar, précise que *« la répression du vagabondage ne date certes pas du dix-neuvième siècle. Jean-François Wagniar rappelle le glissement « du malheureux au criminel ». Glissement qui se traduit, dès 1350, par cette ordonnance de Jean II aux termes de laquelle tous les oisifs doivent quitter Paris s'ils ne veulent pas être emprisonnés et fouettés, et qui se poursuivra avec la politique d'enfermement systématique des vagabonds du dix-septième siècle. Le vagabond devient cet « inutile au monde », qui se définit moins par son errance que par son oisiveté et son manque d'attaches sociales. Celui qui ne trouve pas place dans la structure sociale est considéré comme un parasite et une menace pour la société dont il semble refuser les normes. En 1810, le code pénal dispose, dans son article 270, que « les vagabonds ou gens sans aveu sont ceux qui n'ont ni domicile certain, ni moyens de subsistance, et qui n'exercent » habituellement ni métier ni profession »²*

A travers cette citation, l'historien veut nous démontrer que le vagabondage avait toujours existé mais sous des formes différentes, et qu'à une époque, le vagabond était considéré tel « un monstre social »³ 4 d'où l'intérêt et la curiosité de plusieurs domaines pour ce sujet :

« Les médecins et les psychiatres s'emparent en effet de cette question au cours du dix-neuvième siècle : l'errance devient alors la « folie des routes » ou bien, en termes choisis, la dromomanie (.....) Charcot, Pitres, Régis ou Esquirol désignent le vagabond comme un malade mental, dont la conduite sociale anormale trahirait de manière infaillible les problèmes psychiques. « Automate ambulatoire », comme dit Charcot, ou vagabond volontaire, il s'agit toujours d'un individu en rupture de ban, rompant avec le pacte social dont les Républicains sont les défenseurs attentifs (,....)

1 <http://conflits.revues.org>. Une approche socio-historique de l'errance, Jacques Rodriguez / p1

2 <http://conflits.revues.org>. Une approche socio-historique de l'errance, Jacques Rodriguez / p.3

3 <http://conflits.revues.org>. Une approche socio-historique de l'errance, Jacques Rodriguez / p.4

4 <http://conflits.revues.org>. Une approche socio-historique de l'errance, Jacques Rodriguez / p.4

Wagniard insiste peu sur le rapport au travail, que privilégie par exemple Robert Castel. Pour ce dernier, le vagabond redevient en effet, à la fin du dix-neuvième siècle, « la figure de l'asocialité, qu'il faut éradiquer parce qu'il fait tache dans une société qui resserre les régulations du travail ». »¹

De ce fait, les inégalités envers ce genre d'espèces s'exercent de plus en plus et « La répression avance donc sous le couvert de la prévention du désordre social. Comme le souligne justement Vexliard, la société promeut le mouvement ; elle valorise l'adaptabilité mais punit l'individu perpétuellement surnuméraire et incapable de s'adapter : sa mobilité est alors synonyme d'instabilité, d'indiscipline et de danger.(....) On prétend qu'ils se sont délibérément installés dans l'errance, soit par goût de la liberté, soit par refus de l'effort et du travail (.....) Pour certains explique l'auteur, le vagabondage est une pathologie et le vagabond, un dément ou un halluciné. »²

Et cette répression va encore plus loin, puisque son objectif sera purement économique, et sa tâche sera d'exterminer cette classe dite -vagabonde – qui va à l'encontre de ses valeurs et de ses principes de l'époque.

1 <http://conflits.revues.org>. *Une approche socio-historique de l'errance*, Jacques Rodriguez / p4

2 <http://conflits.revues.org>. *Une approche socio-historique de l'errance*, Jacques Rodriguez / p.4

La peur, l'errance :

Dans le roman « *Le Procès-verbal* », dans son exploration des êtres vivants, Adam vit la relation agressive voire belliqueuse avec un rat comme un échange de leurs natures respectives : il sent « être » et « naître » la peur et la crainte du rat, et le considère comme un minuscule homme terrorisé. Outre cette métamorphose quasi mystique, l'aspect pathologique pointe son nez, et apparaît plus encore dans la violence et l'intensité des pulsions, l'acharnement meurtrier, peut-être auto-destructeur, la rêverie sur le sang, et le délabrement du langage imprécatoire. En revanche, l'expression romanesque est d'une intensité prodigieuse, dans la violence comme dans une sorte de douceur momentanée, et atteint parfois à la beauté de la poésie surréaliste.

« Quand tout fut prêt, Adam se tint devant le billard, décidé ; il se sentait devenir géant tout à coup ; un type très grand, dans les trois mètres de taille ; débordant de vie et de puissance. Un peu devant lui, contre le mur du fond, placée à côté du carré de lumière livide qui venait de la fenêtre, la bête était campée sur ses quatre pattes roses, avec beaucoup de patience.

« Sale rat ! » dit Adam

« Sale rat ! »

Et il lança la première boule, de toutes les forces dont il était capable. Elle éclata sur le haut de la plinthe, quelques centimètres à gauche de l'animal avec un fracas de tonnerre. Une demi-seconde près, le rat blanc fit un bond de côté, en criant. Adam exulta.

« Tu vois ! Je vais te tuer ! Tu es trop vieux, tu n'as plus de réflexes, vilain rat blanc ! Je vais te tuer ! ». Et puis il se déchaina. Il lança cinq ou six boules les uns après les autres ; quelques-unes se cassèrent contre le mur, d'autres rebondirent sur le plancher et vinrent rouler près de ses pieds. Une des boules, en se brisant, envoya un éclat sur la tête du rat, juste derrière l'oreille gauche, et le fit saigner. Le rongeur se mit à courir le long du mur, et de sa gueule ouverte sortit comme un souffle d'air sifflant. Il se précipita vers l'armoire pour se cacher, et dans sa hâte donna du museau contre l'angle du meuble ; il disparut dans la cachette en glapissant. Adam incapable désormais de se tenir sur ses jambes, tomba à quatre pattes. Il balbutia avec fureur :

« Sors de là, sale bête ! Sale rat ! rat ! sale rat ! sors de là ! »

Il envoya quelques boules de billard sous l'armoire, mais le rat blanc ne bougea pas. Alors il se traîna sur les genoux et fouilla dans l'ombre avec son bâton de bambou. Il cogna quelques choses de mou contre le mur. Le rat finit par sortir et courut à l'autre bout de la pièce. Adam rampa vers lui, son couteau de cuisine à la main. Avec ses yeux, il accula la bête contre un mur :..... »

Personnage et insertion sociale :

Le personnage leclézien peut être défini, de manière générique, comme évaluant en marge de la société. Nous parlerons de marginalisation, au sens d'exclusion, en précisant toutefois qu'il existe souvent, dans l'écriture leclézienne, une exclusion quasi volontaire. Comme un choix vital, l'exclusion revêt un effet bien souvent le rôle de stimulus de la mise en route vers la Liberté. Cette liberté tant convoitée et tant recherchée. Cette vie marginale est parfois même un besoin, une nécessité, voire un

devoir dans le cas d'Adam Pollo, et répond bien à la quête d'une identité ; c'est-à-dire que le seul et unique véritable acte du personnage leclézien dans le Paysage social est paradoxalement sa tentative d'éloignement de celui-ci, mais dans le cas d'Esther ou de Lalla, c'est une exclusion forcée, une marginalisation imposée.

Le personnage marginal :

Le Clézio peut d'une manière générale être considéré comme un « marginal ». Cependant, il faut entendre par cette dénomination, outre une identification par opposition à la société, un véritable statut existentiel. Il ne s'agit plus alors d'individus exclus, mais de marginaux volontaires. En fait, cette classification permet de faire une première approche de cette incompatibilité sociale dont souffrent les héros lecléziens, et de bien saisir qu'il existe également un désir singulier dans cette mise à l'écart. L'auteur parvient à relater ce malaise : on peut constater en effet la nonchalance qui définit certains personnages. Le héros leclézien ou devrions-nous dire l'antihéros est proche en cela des personnages d'Albert Camus, notamment du personnage de Meursault comme nous avons pu le démontrer au tout début de notre étayement : on ne lui reconnaît aucun désir d'agir, et ses rares actes, en tant que contacts sociaux, se résument à des gestes inexplicables, dus au hasard.

Le caractère du protagoniste leclézien : Marginalité, solitude, errance, individualisme, mysticisme.

Le dérèglement raisonné d'un personnage (anti) héros :

L'expérience ultime qui se résume à se retrancher dans une maison abandonnée, ou à fuir la tribu ou se lancer dans une quête des origines, pourrait évoquer les états hallucinatoires décrits par Lautréamont ou Henri Michaux, si elles ne procédaient dans le roman de Le Clézio d'une « méditation lucide » par laquelle le personnage d'Adam Pollo s'engage, et invite le lecteur à le suivre, sur la voie des certitudes, qui est celle de l'extase matérielle voire matérialiste ». Davantage qu'à une condition subie, la notion de « démesure » renvoie donc à une praxie, voire à une forme immédiate de connaissance, l'être « démesuré » étant ici celui qui accède, par le mouvement d'une fusion, à la réalité biologique du vivant.

Ainsi, les dérèglements de la perception apparaissent dans le Procès-verbal motivés par une exigence de lucidité, ils participent d'une intention réaliste, car si Adam est « démesuré », c'est qu'il faut s'accorder à cette réalité biologique de l'univers, réalité primordiale et unique répète l'auteur de L'extase matérielle, mais réalité incommensurable à l'homme :

Ce démesuré de personnage se noie dans sa perdition, il est, en effet, tour à tour, prostré dans une régression qui l'amène « tout près des bactéries et des fossiles. », et, inversement dit et vécu, il est dilaté jusqu'à l'ubiquité, « il se sentait devenir géant tout à coup,... », « Adam était partout à la fois dans les rues de la ville. » Il est évident de dire qu'Adam Pollo est un héros dérégulé et étrangement amnésique, il se cherche et éprouve dans les deux virtualités qui sont l'infiniment petit et l'infiniment grand, l'état d'être étrangement démesuré. Adam Pollo est négligent, troublé, perdu, amnésique,

errant et délirant, ses perceptions sont altérées et sont dignement motivées par l'exigence de la lucidité : lorsqu'il ne prend pas la peine de circuler dans les rues de la ville, Adam s'installe sur la plage, parfaitement immobile. Adam scrute le paysage pendant de longues heures : il observe la côte, le sable, le soleil, les vagues, il épie les baigneurs. Il cherche scrupuleusement à saisir l'instant mental où le regard se détache des objets concrets pour remonter vers le concept : mais afin de récuser ce mouvement. L'être démesuré prend acte dans un univers démesuré, c'est-à-dire un univers absurde qui n'offre aucune garantie métaphysique ou historique à l'homme. Et nous arrivons à conclure que la progression schématisée d'Adam Pollo vers cette supposée quête

Dans ce chapitre «L'éclatement du personnage et mal-être existentiel», nous essaierons de montrer que le personnage narrateur ressent un véritable mal-être existentiel, un véritable drame intérieur à cause de ce double « Moi » et de cette faille identitaire qui le compose et le décompose. En fait, à cause de ce conflit éprouvant qui le ronge douloureusement, Adam Pollo se sent mal dans la société et n'y trouve aucunement sa place. En créant ce personnage narrateur insolitement torturé et troublé qui occupe le centre de la narration, l'auteur a tenté de montrer comment l'expérience du repli sur soi et le climat belliqueux et sinécure générant le conflit social sont devenus les expériences de l'écriture d'un espace fragmentaire et morcelé, d'un malaise qui se dit et se lit à travers l'écriture. Le personnage narrateur est conscient de cette faille identitaire, de cette troublante appartenance et de ce conflit qui s'interpose et sait pertinemment que de replier sur l'une ou l'autre des

composantes de son être, c'est chose impossible. Son écriture doit témoigner dignement.

Rester dans cet espace de violence, c'est d'une part accepter la situation qui prévaut car qui ne dit rien donne raison à ceux qui sèment l'ignorance. L'injustice et l'hostilité. Le personnage central décide de se replier mystiquement et de se cantonner dans une maison abandonnée. La réalité est perçue pour Adam Pollo telle une création de sa pensée, une reproduction de son être, une transposition de son univers, une projection de lui-même ou au contraire est-il le fruit d'une réalité qui le détermine et le décide? Il n'empêche que dans les deux cas, le problème qui se pose est celui de l'aliénation, du vide, du manque d'être. Vide du moi, il n'est que l'effet de la réalité, ou vide, irréalité du « réel », du monde, s'il n'est que l'effet de sa pensée. L'œuvre Le Clézienne oscille sans cesse de cette mise en question du monde à la mise en question du moi en va et vient angoissé, tourmenté, sans que jamais la question ne puisse être résolument résolue. C'est à partir de cette angoisse justement, et contre elle, que l'œuvre romanesque va prendre son élan et que notre étayement trouvera ses réponses.

Le « Moi » entre être et paraître :

Dans un contexte marqué par une hostilité sans bornes initiatrice de rivalité culturelle, le « Moi » tente alors de distinguer ses propres repères, le Moi qui fait ricochet à lui-même se trouve confronté à son propre obscurantisme. Non seulement l'impuissance à appréhender le monde se perçoit mais même la mise en question même du réel et du moi en découle de façon que l'écriture semble travaillée par cette figure fondamentale

d'un moi inaccoutumé, double, multiple, généralement incompréhensible entre le Même et l'autre.

« En effet, dans une foule, les éléments peuvent un par un, être remplacés par d'autres, notre moi est fait de la superposition de nos états successifs et ambigus ». ⁹⁴

Dès lors, l'assemblage des évènements provient éminemment de cette impression qui constitue le personnage et du conflit entre un paraître qu'il rejette et un être qu'il cherche à découvrir dans l'univers matériel qu'il s'est façonné, un univers délirant ou il rêve surannément.

Adam Pollo semble inévitablement pris dans ce jeu des illusions, un jeu de l'étonnement de l'être incompréhensible et du paraître trompeur. Il arrive toutefois à suivre à cette contradiction et à cette ambiguïté identitaire en devenant visionnaire, rêveur et paranoïaque.

« L'homme mène sur terre une vie séparée de l'être et l'identité n'est qu'une illusion qui ne revoie jamais qu'à une altérité infinie »⁹⁵.

Cette identité ou devons-nous dire cette confrontation psychique amène un véritable sentiment d'ambiguïté qui se déclare, se manifeste et donne l'impression d'être duel entre l'espace et l'ailleurs. Adam Pollo opposera sa propre vision des choses à l'illusion réaliste qui règne dans ce monde imprévisiblement hostile. Ce sentiment d'être double et de nulle part représente précisément cette « altérité infinie » du narrateur personnage en plein malaise existentiel.

Dans ce texte proposé, le narrateur personnage central est révolté par une société tragiquement moderne qui troque la « rencontre » et « l'écoute » au profit de synonymes comme le « dehors » et « l'exclusion ». Ce texte fait place à une quête furieuse de la parole qui hante dominément le personnage. Dans son espace d'origine, il mène malgré lui une vie bien à l'encontre de ses valeurs personnage. Dans son espace d'origine, il mène malgré lui une vie bien à l'encontre de ses valeurs et choisit dès le départ de se maintenir en dehors du « système ». On le voit errer irrationnellement sans destination précise tout en déchiffrant chaque geste, tout en détectant les moindres détails d'une société de consommation.

Pour le personnage narrateur, se retrancher dans un endroit isolé, avoir ce repos pérenne et constant et ne fait qu'un avec nature, c'est son vœu le plus cher. Son identité, il la vit mal, dans l'illusion. Il voudrait s'accaparer tout l'espace. Ce n'est plus l'homme qui voit, qui sent, qui écume et écoute le monde, c'est bien au contraire le monde extérieur qui, de force, éclate en lui, l'attaque, se montre belliqueux, le malmène violement, l'attire délicatement pour mieux le vider de sa substance humaine et vivante.

En fait, l'identité, le moi de ce personnage révolté est tourmenté entre la terre ferme et le monde matériel, cette extase divinement matérielle à laquelle il aspire tant et dans laquelle il finira par réfugier, cette communion absolue qu'il n'arrive point à atteindre en restant avec l'humanité. Il est à la quête de cet ailleurs perdu. La nature, cet élément bienfaiteur sujet à une plénitude florissante et prospère lui est explicitement statuaire et peut éventuellement lui suggérer l'aide propice à la réalisation de son désir ardent, son vœu ultime et ainsi mettre fin à ce déchirement identitaire.

Tout le récit fonctionne donc comme une quête de l'être et prend, de ce fait même, la forme d'une piste, mais ici plus qu'ailleurs, cette inexplicable et longue quête de l'être qu'a enclenché Adam Pollo à travers les artères de son Moi, entre cet espace hostile déterminé par une extériorité agressive et belliqueusement réprimande et celui de l'ailleurs délirant et rêveur revêtant l'allure d'un périple de model initiatique.

Le personnage narrateur entame donc dès les premières lignes de son récit le modèle même du héros déchu en-quêteur au sens ou l'entend Vladimir Propp, mais l'objet de sa quête, qui revêt un caractère personnel, individuel, est ici la quête de son identité propre de son être véritable. Adam Pollo, l'antithèse du héros romanesque et du personnage classique, résistera sans relâche, aux classifications en se dotant, pour mieux les parodier en contre-par, du savoir de ceux qui essaient de le faire passer pour un fou.

Jaques Sojcher explique : « Toujours moi, n'est pas, qui est l'autre de toi, l'image de moi, qui vit de cette double perte (...) qui devient immobile (.....) le temps que je mente encore un peu à je et à toi et à l'autre, que cela n'apparaisse bel et bien, impossible moi, inatteignable toi, que cela nous immerge, ensemble et séparés »⁹⁶. En fait, c'est son existante toute entière qui est vouée au rêves délirant qui le conditionne, conditionne son Moi voué à ce destin de malheur, lié aux mensonges et à l'aliénation. Autour de lui, tout est mensonge et rupture avec la vie décente.

Le moi parait ce qu'il est mais n'est certainement pas ce qu'il parait avec cet obscurantisme inquiétant dont les conséquences ne seront que plus dévastatrices. Adam Pollo annonce d'ores et déjà la couleur et le dénouement du récit.

Narration altérée, espace altéré :

Dans le roman *Désert* dont le récit est ambivalent et double, nous démontrerons cette alternance des espaces sous-jacents de la littérature et de la nature en profusion.

a- Dans le récit A, le narrateur nous immerge dans la vie et les habitudes des nomades, leur sens aigu des déplacements et des déambulations dans le désert aride, sans compter les éléments constituant la nature désertique qui y sont décrits, ainsi que la révélation de la figure matriarcale historique « Ma el Ainine », l'incarnation d'une sorte de chef de guerre et de gourou à vocation prophétique et divinatrice tant par ses tendances à la spiritualité religieuse que son sens du mysticisme.

b- Le cadre spatial où les actions sont décrites est l'immense désert (28 pages). Le narrateur nous dépeint les lieux en prenant soin de ne pas les dénaturer, et nous trace l'itinéraire du convoi et de sa trajectoire en direction du nord : une déambulation et errance de la vallée rouge (Saguiét el Hamra) toujours en cheminant vers les villes du Nord.

c- Le périple se poursuit dans la troisième partie (27 pages) jusqu'à la ville de Taroudant, un nouveau départ s'ensuit et y est signalé par le personnage de Ma ek Ainine, toujours en direction du Nord. L'arrivée à Oued Tadla en date du 18 Juin 1910. Une myriade d'éléments nous sont livrés sur la vie légendaire et les exploits de Ma el Ainine. Le narrateur nous narre même la rencontre du Cheikh et de Camille Douls en 1887.

d- Le personnage de Ma el Ainine meurt à Tiznit, seul et démuné dans une demeure en ruine entouré par quelques hommes de ses derniers guerriers bleus.

Cette entreprise qui se solde sur la confrontation sanglante des derniers guerriers sous l'injonction de Moulay Sebaa contre les quatre bataillons du colonel Mangin. Quant au personnage de Nour, il a incarné en lui, entant qu'initié et prêcheur, l'esprit du grand Ma el Ainine.

Le récit, empreints de témoignages et de vraisemblance, retrace la marche des nomades rattachée à leur conjoncture historique. Figure avérée de l'Histoire qui s'étend de 1909 jusqu'en 1912 sous le régime du protectorat français au Maroc. Ces événements historiques rapportés servent d'assise référentielle au roman, mais on apprend autant sur l'espace et les personnages de ce premier volet narratif. C'est à travers la vision de l'enfant Nour et ses pensées qu'on fait la connaissance de l'univers désertique, mystique et sableux de la vie nomade. Le compartimentage et la jonction entre les deux textes en plusieurs séquences a produit des sous-entendus internes qui nous permettent de les raconter à une même perspective.

Le deuxième récit aborde l'expérience du personnage de la jeune fille rebelle, et plein d'espoir : Lalla descendante du cheikh Ma el Ainine. Nous remarquons la présence d'éléments du premier récit qui réapparaissent dans le second comme les récits légendaires des hommes bleus ou même la chanson qui accompagne Nour au désert.

Le personnage de Nour dans tout son cheminement est l'instrument et le spectateur de deux espace-temps :

L'expérience mystique du Rien :

Nous avons tout à fait conscience d'avoir choisi pour ce chapitre un sujet bien difficile et âprement complexe à traiter. En effet, comme nous l'avons indiqué, dans le titre, nous entendons évoquer et ainsi étayer l'hypothèse de sens qui tend vers un mode d'expérience intérieur, donc une forme de vécu : le vécu mystique du Rien.

Ce vécu n'est nullement régi par les cohérences et les enchainements de la logique, mais uniquement par l'expérience intérieure. Le personnage d'Adam Pollo vit tout seul dans une maison abandonnée. Il est amnésique par rapport à son passé récent et se demande s'il est un déserteur perdu ou un évadé d'un hôpital psychiatrique. En affrontant notre sujet, il est à noter qu'il faut cerner la signification du terme « mystique » ; un concept à l'histoire millénaire, et dont l'emploi définit, spécialement, des expériences spirituelles, mais qui se charge également, à certaines époques (dans la nôtre) et dans certains milieux, d'une signification dépréciative, comme s'il recouvrait de confuses velléités d'élévation, se substituant, abusivement et régressivement, à la rigueur scientifique. Denys l'Aréopagite qui, entre la fin du Ve et le début du VIe siècle de notre ère, introduisit le terme, en le façonnant du grec *muo*, « je tiens ma bouche fermée » ou « j'enferme en moi », donc dérivé également, par ailleurs, le mot « mystère ». Denys en définit la signification d'une façon tout à fait claire et précise. « La doctrine mystique-écrit-il dans une de ses « Lettres »-pousse vers Dieu et unit à lui par une sorte d'initiation qu'aucun maître ne peut apprendre ».

Le personnage d'Adam Pollo souffre de l'expérience mystique du Rien, c'est en effet l'expérience jungienne du Soi échappant à cette identification de l'évidence consciente d'être avec le pôle positif de la vie psychique ; de ce fait, et quelles que soient par ailleurs les profondes différences qui les séparent l'une de l'autre et que nous cherchions à bien marquer, elles semblent permettre au psychisme une intégration plus équilibrée, plus « saine » et efficace dans la vie, de la perception mystique de notre appartenance essentielle à une autre réalité, celle d'Adam Pollo convoite dès le début, une réalité s'engageant dans une méditation lucide et certaine menant à la voie de l'extase matérielle, la voie des certitudes qu'emprunte l'angoissé nauséux de ce roman. Cela implique bien évidemment un changement très profond dans le sentiment de la vie, dans le regard sur le monde et ses qualités plus. » (P.V, p.211).

Adam recherche divinement, par le biais d'exercices de visualisation et de méditation, des expériences mystiquement extatiques débouchant sur la découverte de la simultanéité et que les alchimistes représentaient par la ligure circulaire de l'ouroboros, le dragon qui se morde la queue en signe de négation du temps (se référer) l'ouvrage de Jung, 1970, p.377). Adam Pollo cherche péniblement à répondre à la question existentielle fondamentale du sens de la vie et de la mort. Par le biais de ce récit identitaire, Adam Pollo poursuit inlassablement sa mise au monde. Néanmoins, ce héros diagnostique croit intimement au salut. En effet, il estime que cet univers de quiétude existe bel et bien, il est à la quête d'une sérénité il faut qu'il parvienne à l'« extase matérielle » qui consiste à abolir les frontières entre le moi et l'univers. Il est confronté à un univers hostilement menaçant, d'une violence sous-jacente à la civilisation moderne, dans lequel l'humanité n'a su qu'aggraver et amplifier

les conflits latents. L'homme a sérieusement entaché l'harmonie naturelle, il a souillé la beauté onirique du monde et donc ce désir de fusion ultime avec les éléments naturels est faussement légitime. Ce qui explique fortement sa quête initiatique. Une quête mue à la fois par une pulsion de mort et un espoir de renaissance d'Adam en effet, l'homme qui se dévoue entièrement à sa solitude se transfère à ce point dans l'éternité que rien de passer ne peut le conduire à nouveau à sentir un instinct du corps, il devient mort au monde, une quête tiraillée entre la solitude et la société, une quête entre l'insignifiance et l'extase matérielle. Une quête tout simplement mue à la fois par une pulsion dévorante voire délirante de mort et un espoir de renaissance « J'espère qu'on ne reconnaitra plus rien de moi dans cette momie gercée. Parce que je vaudrais bien vivre tout nu et tout noir (...) » (P.V. p.67). La dispersion dans la matière (Œuvre au noir) participe ainsi d'une volonté alchimique de renaissance où la terre s'octroie le rôle de fourneau (un athanor) où les éléments chauffés peuvent généreusement féconder un nouvel Adam, c'est comme si Adam s'apparentait à un phénix qui renaissait de ses cendres ou devrions-nous dire des cendres Il se centrerait au milieu de la matière, de la cendre, des cailloux, et peu à peu se statufiait » (P.V, p.7)).

Le concept de métamorphose :

Le personnage d'Adam Polio vit retranché du monde, se noie dans une solitude extrême, est amnésique par rapport à son passé récent et se demande fortement s'il est un déserteur étourdi ou bien un évadé d'un asile psychiatrique souffrant d'une névrose démente. Mais au fond de sa personne, il n'a jamais abandonné l'idée d'une continuité entre lui-même et le monde. En effet, *Remo Bodei* le souligne très justement dans ses écrits : « Le moi est le résidu flétri de ce sentiment de fusion avec le tout, auquel, en

grandissant, nous avons du renoncer, en sorte que la psyché normale de chacun est le résultat de cette mutilation ordinaire ». Si cela ne se produit pas, la ligne de démarcation entre sujet et objet demeure labile et farouchement instable, défiant les opinions préconçues et laissant ainsi au délire des brèches, de troubles déchirures par où il fait irruption dans la conscience, des trottées par lesquelles il s'exprime et persuade. Et c'est là qu'intervient la notion du tout extérieur, l'illusion qui consisterait à se fondre dans le tout afin de n'être plus rien, pour que cesse le drame affreux de l'individuation.

Dans les textes de Le Clézio, les identités manquent. Ou bien elles se présentent de manière lacunaire voire ébauchée et contradictoire. Les personnages échappent même souvent au clivage du nom propre. Nous notons que le personnage d'Adam Pollo traduit le phénomène d'estompage de sa propre identité, et il en souffre mais il traduit surtout le phénomène de métamorphose

La métamorphose est ce déplacement qui, d'une identité, nous amène à une ou plusieurs autres. Elle est donc une trajectoire de l'identique dans un espace de différences qui se donne comme possible. Elle appartient à un insaisissable parce qu'elle ne désigne aucunement le résultat de la transformation elle-même, mais son déroulement qui reste par nature toujours fuyant. La métamorphose est une dynamique activement active et non pas un état. Elle permet d'échapper au pouvoir de définition des mots de l'autre, elle déjoue la fixité constante d'un discours en marche désirant la saisir. La métamorphose apparaît donc comme le signe d'une non-identité. Ainsi, le personnage de Le Clézio suit un mouvement qui déplace ses mots et son identité, dans un élan mimétique où il devient les lieux qu'il traverse, qu'il sillonne vainement et

perfidement (Adam devient la plage). Pensons à Adam Polio qui passe du règne animal au règne végétal, puis minéral, traversant éperdument la gamme du rat à la pierre. Le zoo lui permet donc de pénétrer à l'intérieur des animaux sauvages :

« Adam s'arrêta devant la cage d'une lionne ; à travers les barreaux, il observa longuement le corps souple, plein de muscles Vagues, et il pensa que la lionne aurait pu être une femme(...)il s'accouda à la balustrade qui séparait le public de la cage de la bête fauve, et il se laissa envahir par une torpeur ou dominait le désir de toucher la fourrure, d'enfoncer sa main entre les poils drus et soyeux, de fixer ses griffes comme les clous , à la base de la nuque, et de découvrir

le long corps-chaud comme le soleil, de son corps à lui, fait maintenant de cuir léonin, couvert de crinières, extraordinairement puissant, extraordinairement tde l'espèce. (Le Procès-verbal, p84- 85).

« Il passa le reste de son après-midi, parcourant le jardin zoologique d'un bout à l'autre, se mêlant aux peuples les plus petits qui habitaient les cages, se confondant avec les lézards, avec les souris, avec les coléoptères ou les pélicans. (...) Il fouilla du regard les moindres excavations, les replis de chair ou de plumes, les écailles, les tanières cotonneuses ou dormaient d'un sommeil visiblement ignoble les houles de poils noirs, Ica masses de cartilage flanque, tes membranes poussiéreuses, les annelures rouges, les peaux craquelées et fendues comme des carrés de terre. »(Le Procès-verbal, p.86).

La simultanéité des sensations et des recouvrements levées n'identifie à la matière et fait que l'individu peut mieux réapparaître autre, enrichi, raisonnable et nettement plus

lucide, Il est à noter que le personnage d'Adam Polio entreprend une fuite géographique par le biais d'une exclusion volontaire. Il quitte le paysage réel tout en se plongeant dans une exploration des êtres vivants. Adam vit la relation agressive avec un rat comme un échange de leurs natures respectives, il sent « être » la peur du rat, et éprouve le rat comme un minuscule homme terrorisé, une insignifiante et misérable entité. Outre cette métamorphose quasi mystique, l'aspect pathologique apparaît plus encore dans la violence des pulsions, un acharnement incommensurablement meurtrier, peut-être même auto-destructeur, la rêverie sur le sang, et le délabrement du langage inopinément imprécatoire.

L'écriture du « Moi » :

L'écriture fait partie intégrante du Moi, elle le crée et crée en lui. Dans ce sens, Alain Robbe-Grillet écrit : «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de Moi »'.

Un autre exemple excédentaire traduisant ce retour au sujet de l'écriture et l'écriture du Moi est Roland Barthes lorsqu'il publia avant sa mort « Roland Barthes par Roland Barthes. ». De tierces personnes diront qu'on écrit sur soi pour s'en débarrasser et rester en paix avec sa conscience, écrire sur soi pour se libérer des contraintes intérieures, et surtout s'exorciser des démons intérieurement pensionnaires. Dans un cas, celui de l'auto-analyse ou on idéalise le passé par : rapport à un présent en mal de visse. En fait ii quoi bon et pourquoi écrire ? D'une manière générale, on écrit Pour contrôler le soi, pour dire ses états d'âme, ses souffrances et ses crises intérieures. Toutefois, il est de bon ton de dire que l'on écrit toujours sur soi sans omettre de parler

du Moi interminablement. Le Moi devient une alternative à notre propre conscience. M. Blanchot note : « Ecrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude ou menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, ou règne le recommencement éternel. C'est passer du « je » au « il ».... ».106 Par ailleurs, nous notons que l'écriture fait partie intégrante du « moi » car elle le crée, elle lui insuffle l'inéluctable vie pour le dire.

Ainsi, à travers le « moi » nous obtenons un récit où se manifeste le « moi ». Autrement dit, à travers ce roman du « cri », se noue un « Moi » qui essaye de concilier la parole et le silence. Ce dernier finit par s'exprimer à l'intérieur du récit. Dès lors, nous essaierons de voir comment s'articule cette recherche, cette quête par essence narcissique du Moi, un moi morbide amoureux de son être et nous essaierons de voir toutefois les autres graduations du traitement de ce sujet dans notre corpus. Bien des questions s'imposent et viennent titiller notre curiosité intellectuelle : Quel «Moi » émerge de ce récit fragmentaire? De quel territoire relève-t-il ? Le « Moi » d'Adam Pollo insurgé contre l'ordre social établi au sein de la mégapole, le pouvoir et les valeurs modernes qui y règnent. Adam se sent tout au long de l'histoire mu par l'absolue nécessité de se « dire » avant de « raconter » : dire un état géographique, politique et psychologique devenus incontrôlables insupportables et invivables. Un « Moi » froissé marqué par un passage à vide. Adam Polio se dit avec amertume et désespoir que ce « je » multiple n'a point lieu d'être. Il essaye de chasser des images douloureuses, il désire qu'elles soient révolues, surannément dépassées et bouffées par l'air du temps qui s'enfuit. Adam ne supporte plus ce climat intolérablement hostile qui règne au sein de la ville et ses alentours écosant ainsi la beauté naturelle des choses. Il

va donc traverser l'espace urbain voire mégapolien et traverser l'existence dans la solitude, la peur et l'incertitude d'un lendemain terni, d'un Moi dérouté, une somme toute éclatée en une pluralité de Moi. Le texte proposé met en scène et réfléchit l'image d'un « je » en crise, d'un moi visiblement bien éclaté, pris entre deux espaces diamétralement opposés et différents : la réalité telle qu'il la conçoit c'est-à-dire une projection de lui-même ou bien la réalité telle que la conçoivent les autres et qui le décide et le manipule tel un pantin. L'espace de la ville hostilement monstrueuse l'étouffant et le Maniant à sa façon d'un coté et d'un autre la liberté dans un espace propice à la construction identitaire et à une vie salutairement bienfaitrice le conduisant à la voie majestueuse de l'extase matérielle.

C'est alors un indéniable mal-être qui se dessine au abord d'une écriture morcellement singulière et qui dénonce l'éclatement et la multiplicité du Moi, c'est-à-dire le jeune-homme contraint, le fils incompris et manipulé par ses parents durant son enfance, le démesuré aliéné. A travers ce Moi pluriel, le « moi » semble fragmenté, tiraillé entre deux idées sans cesse contestables. « Si « je » est plusieurs, cependant un être autre que le Même manque(). Le Moi ne se perd guère en lamentations, il déconstruit puis reconstruit en écrivant ».7. C'est alors un véritable mal-être qui se crayonne et se broie pour ainsi mieux dénoncer l'éclatement et la multiplicité du Moi. Le « moi » semble éreinté entre deux idées sans cesse contestable. Tout ce conflit autour de lui et en lui illustre la difficulté d'être ce qu'un homme normal devrait être avec ses valeurs et ses convictions. Le « Moi » d'Adam Polio insurgé contre l'ordre social établi, le pouvoir et l'idéologie dominants le poussent à se révolter contre cette morale douteuse qui dénigre la vie humaine. il se sent mu par l'absolue nécessité de se « dire » avant de «

raconter » : dire un état géographique, politique et psychologique devenus invivables, insupportables, et surtout atrocement incontrôlables. Il se livre avec amertume et désolation et présente son « je » de la rupture. Clément Rosset nous apprend alors dans son livre intitulé « Traité de l'idiotie »¹ que la réalité solitaire est irrémédiablement idiote mais qu'il suffira d'être deux pour cesser de l'être et de ce fait recevoir un sens. Celui de comprendre le réel grâce à la duplication ; de dédoubler l'ici d'un ailleurs; le ceci d'un autre, l'opacité de la chose de son reflet. Charles Mauron vient appuyer les dires et les réflexions de Clément Rosset en disant que le « Double est en gros, la moitié de la personnalité qui a été refoulée par l'autre mais lui demeure vitale liée comme son ombre »². Le Moi finit donc par investir l'espace du texte comme lieu du dédoublement et de signifiante.

Des espaces extérieurs se vivent de l'intérieur car c'est en représentant le monde que l'écrivain cherche abondamment à le représenter et à le pénétrer. D'ailleurs le narrateur se prend souvent « désirer » le « centre » de l'univers. La quête de soi par la voie prolifique de l'écriture créée.

Fonctions des constituants du désert poétique :

Outre la dynamique de la progression instaurée dans les quatre ouvrages par le vent et la lumière et que nous lions au procès d'envahissement propre au désert, il existe donc une autre dynamique, introduite surtout par le motif du regard, corrélat de la lumière : une dynamique de basculement-ou reversement que nous rattachons plutôt au procès d'absorption. La manière dont le vent et la lumière emportent le sujet vers l'ailleurs a déjà été absorbée dans l'épisode d'affranchissement volontaire du personnage de Lalla à Marseille. Le mouvement incandescent vers l'infini accompagne la ligne de fuite du sujet et la reverse dans un autre agencement. Ce reversement exprime une certaine relation du sujet à l'espace et au monde en général. Dans les écrits de Le Clézio, comme nous l'avons dit, ce reversement correspond à un état d'extase matérielle, et de ce fait, est en accord avec l'intention du roman, qui est de présenter, comme l'indique le titre, un objet poétique du désert et du nomadisme qui provoque l'*extase matérielle*. La critique de la société occidentale qu'induit le parcours initiatique de Lalla se trouve seulement impliquée au second par le déroulement de l'énoncé. Preuve en est, notamment, l'ouverture sur la marche des nomades. Nous nous plaisons à dire que le texte leclézien développe par excellence, au plan poétique, ce jeu de reversement.

La relation de Lalla au monde nomade et au désert passe par la vision se faisant mirage et la dépossédant de son identité en la déplaçant mentalement. Ce déplacement mental est décrit comme s'il s'opérait dans l'espace : « Lalla n'était plus tout à fait elle-même, comme si elle était entrée dans le monde qui est de l'autre côté du regard de l'homme bleu. » (Désert p.97).

La force des éléments : le vent et le souffle comme agents d'unité mystique :

L'élément naturel du vent est, dans le roman *Désert*, un moyen d'énoncer un désir en relation avec l'espace référentiel du désert. En effet, dans le premier récit narratif de l'exode des tribus nomades vers le Nord consécutif à l'invasion du Sud marocain par les forces coloniales, dénote et introduit les motifs constitutifs de la poésie du désert. Le vent, élément mystique et force conductrice, dès le début, appartient aux présences immanentes à l'espace et accompagne continuellement la traversée des nomades. Les premières lignes de l'incipit ouvrent sur l'apparition des nomades en chemin, revêtant de lourds tissus les enveloppant et les protégeant de la rudesse du temps. A cette lourdeur, presque statique, en dépit de la progression, se mêle discrètement l'inconsistance légère des éléments du désert, le sable chaud et mouvant puis le vent qui octroie à ces silhouettes alourdies par les couches de tissus une vision de mirage, elles sont telles des apparitions immanentes à l'espace elle aussi : les nomades sont « à demi cachés par la brume de sable », ils marchent « sans bruit dans le sable », le vent souffle constamment et fait « fuir » le sable autour d'eux (*Désert* p.7). Le sable mouvant est un conducteur mystique et sert à confirmer le glissement vers l'infini : « (...) Le sable ocre, jaune, gris, blanc, le sable léger glissait, montrait le vent. Il couvrait toutes les traces, tous les os. » (*Désert* p.13).

Dans leur traversée, dans leur progrès, les sables envahissent, balayent et effacent les corps des étrangers. La diversité chromatique qui en émane finit par se fondre dans ce mouvement de progression constant énoncé par la juxtaposition, ce qui souligne l'unité que représente la disparition de toute trace. Le vent et le sable sont synonymes de mobilité spatiale, de déplacement et de légèreté ; l'ambiance, l'évolution et la

spatialité du texte s'ouvrent et reposent sur eux, beaucoup plus qu'un décor et qu'un contexte, à eux deux, ils déterminent d'emblée une situation de discours¹. Force est de constater que la rapidité et la mouvance du sable poussé par l'élément du vent s'opposent à la lenteur et à la progression des nomades, la rapidité est intrinsèquement lié au thème de la marginalisation et de l'effacement, au point qu'il préside même à la disposition typographique puisque, dans le roman, la page n'est occupée qu'aux trois quarts par le texte dactylographié. L'effacement participe des deux mouvements propres au désert, l'envahissement « C'était comme si il n'y avait pas de noms, ici, comme s'il n'y avait pas de paroles, le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout. » (*Désert* p13) et l'absorption : « Ils échangeaient à peine quelques mots, quelques noms. Mais c'étaient des mots et des noms qui s'effaçaient tout de suite, de simples traces légères que le vent de sable allait ensevelir. » (*Désert* p.19). L'action d' « ensevelir » implique un axe vertical puisque le verbe « ensevelir » signifie initialement « mettre au tombeau » avant de signifier « faire disparaître sous un amoncellement »². Il est à rappeler que l'un comme l'autre mouvement contribuent à souligner que, dans cet espace infini qui est le désert, les corps sont inconsistants et fragiles, et que cela souligne également l'idée de purification, comme l'indique le verbe « lavait » afin de désigner l'action du vent dans le désert. A chaque fois que le vent souffle et que le sable avance, l'espace souillé retrouve sa pureté première, et par conséquent, sa valeur et son unité, car rien ne demeure qui puisse altérer ou aliéner le désert.

¹ Cf. O. Ducrot, op. cit, p. 764.

² *Petit Robert 1.*

Cela est dû à l'ubiquité des deux éléments ; ils envahissent jusqu'à l'eau : « (...) l'eau tiède contenait encore la force du vent, du sable, et du grand ciel glacé de la nuit. » (*Désert* p.17) et œuvrent ainsi à l'unité de l'espace. Les deux éléments du vent et du sable se combinent et rejoignent les astres et fusionnent avec « le grand ciel glacé de la nuit » à travers le miroir de l'eau. Or les eaux stagnantes symbolisent, dans la tradition ancestrale, le lieu de passage entre le monde des vivants et celui des morts¹. En épousant cette tradition, c'est l'unité non seulement spatiale et cosmique mais aussi mystique qui est à l'honneur. En effet, tous les écrits de Le Clézio sont empreints de mysticisme et d'animisme profond, la dimension cosmique connote le mysticisme : tout au long du deuxième récit qui met en avant la quête des origines de Lalla, la conjonction récurrente de l'être et de l'espace, terrestre, désertique et céleste, cette osmose parfaite qui s'en dégage, fait écho à une sorte d'étape positive et bienfaitrice dans une rude traversée du désert, un itinéraire semé d'embûches et jalonné d'obstacles comme ceux des religions à mystère. Nous découvrons dès les premières lignes du roman les deux éléments du vent et du sable chargés de connotation mystique, faisant office de préambule aux rencontres fusionnelles de la protagoniste avec le cosmos. Ce sont eux en effet qui président à la grande prière des nomades dans la première partie :

« Le vent du désert soufflait maintenant par intermittence, jetant aux visages

des hommes des grains de sable qui brûlaient la peau. Au-dessus de la

¹ Mallarmé, par exemple, dans « Azur » (*Poésies*), attribue l'épithète « léthéen » aux étangs (dans le fleuve Léthé qui sépare le Tartare des Champs Elysées, les âmes des morts viennent boire pour oublier les circonstances de leur vie). Il convient de citer encore cette « atmosphère » apollinarienne : « Frôlée par les ombres des morts/ Sur l'herbe où le jour s'exténue/ L'arlequine s'est mise nue/ Et dans l'étang mire son corps », cf. *Alcools*, « Crépuscule ».

place, le ciel était bleu sombre, déjà presque noir. Partout autour de la ville de Smara, c'était le silence infini, le silence des collines de pierre rouge, le silence du bleu profond de la nuit. C'était comme s'il n'y avait jamais eu d'autres hommes que ceux-ci, prisonniers dans leur minuscule cratère de boue séchée, accrochée à la terre rouge autour de leur flaque d'eau grise.

Ailleurs, c'était la pierre et le vent, les vagues des dunes, le sel, puis la mer ou le désert. » (*Désert* p.57).

Au moyen de l'étendu lexical et de la richesse du vocabulaire, les vastes espaces marin et désertique accentuent la perspective horizontale. Les éléments tels que le vent, le paysage, la nature, le silence se croisent, se mêlent et se complètent pour mieux se greffer à l'axe vertical qui introduit par la vision, en contre-plongée, du ciel « au-dessus de la place », puis, en plongée, des hommes « dans leur minuscule cratère de boue séchée ». Par le biais d'une présence figée et sédentaire, traversée et bercée par l'élément du vent, l'espace se manifeste ; immobile et statique puisque le vent ne souffle que par « intermittence ». Dans la scène emblématique de la grande prière collective, la respiration des hommes dans leur transe et dans leur animisme, devient progressivement l'agent de la fusion :

« C'était comme cela, directement avec le centre du ciel et de la terre, uni par le vent violent des respirations des hommes, comme si en s'accélération, le rythme du souffle abolissait les jours et les nuits, les mois, les saisons, abolissait même l'espace sans espoir, et faisait approcher la fin de tous les voyages, la fin de tous les temps. » (*Désert* p.70).

De par cette union et cette fraternité, les nomades se bercent de rêves d'une tribu réunie sous les couleurs de la paix, de la tolérance et de la prospérité et oublient leur misère, leur fuite, la quête de nouvelles terres, la perception de leur présence absolue au monde et dans le monde anéantit la notion même d'espace et de temps. Après les rituels religieux, la transe s'apaise pour laisser place au recueillement autour d'un centre, leur chef spirituel, Ma el Ainine, alors le souffle, comme force d'une volonté puisée dans ce centre, fait surgir l'horizon : « Et leur souffle avait ouvert la route, déjà, vers le nord, vers les terres nouvelles. » (*Désert*. P71)

En raison de la portée mystique, ce vent-souffle est représentatif d'une ligne de fuite, par contre, dans le premier récit, il s'agit d'une marque territorialisante sans la mesure où il contribue à fonder le territoire nomade et du désert sur lequel le personnage de Lalla, dans le deuxième récit, est à la fois territorialisée et déterritorialisée. Ce motif, ainsi mis en place au début du premier récit, chargé et empreint de la poésie nomade et du désert, va déterminer pour la suite la présence du vent dans l'énoncé et servir de connecteur entre les deux récits.

Le vent est synonyme de liberté et d'indépendance dans la deuxième partie du roman, en effet, au tout début de l'histoire de Lalla, l'élément du vent intervient en corrélation avec la mer, puis comme le seul élément qui a le pouvoir de traverser les espaces, de la mer à l'intérieur des terres (*Désert p.79*). Il représente la liberté et constitue pour la protagoniste une réalité familière et bienfaisante, tout comme la mer¹. Sa profondeur est palpable et sa puissance est irrésistible ; de fait, l'énoncé le personnifie en une

¹ « Le vent n'attend pas. Il fait ce qu'il veut, et Lalla est heureuse quand il est là, même s'il brûle ses yeux et ses oreilles, même s'il jette des poignées de sable à sa figure. Elle pense à lui souvent, et à la mer aussi (...). » (D 79-80). Un peu plus loin est décrit le même contact physique bienfaisant avec la mer (D 82).

présence magique et redoutable de telle sorte qu'il participe de la matière cantique du roman, dont l'oralité est encore soulignée par la répétition de syntagmes¹ :

Le vent n'attend pas. Il franchit les montagnes, il balaie les poussières, le sable, les cendres, il culbute les cartons, il arrive quelquefois jusqu'à la ville de planches et de cartons goudronné, et il s'amuse à arracher quelques toits et quelques murs. Mais ça ne fait rien. Lalla pense qu'il est beau, transparent comme l'eau, rapide comme la foudre, et si fort qu'il pourrait détruire toutes les villes du monde s'il le voulait, même celles où les maisons sont hautes et blanches avec de grandes fenêtres de verre. (*Désert* p.80)

L'élément du vent est un fil conducteur qui crée l'horizon poétique en évinçant tout ce qui fait obstacle, tout comme le sable qui efface toute trace d'un passage ou qui engloutit tout corps étranger. Dans le roman « *Désert* », le vent se déchaîne et engendre une tempête qui parviendra à détruire quelques constructions de fortune (baraqes) de la cité qui abrite Lalla et sa famille, mais nul ne s'en soucie, bien au contraire, peu après le passage de la tempête, la voix narrative souligne le désintérêt et l'indifférence de la tribu, le ciel « est encore plus grand, plus bleu, et la lumière encore plus belle » (*Désert*. P90). Par conséquent, agissant sur l'axe horizontal, le vent est perçu comme une puissance mystique purificatrice d'un espace global dont la verticalité et l'intensité sont exprimées par le biais de l'accumulation des comparatifs. Cette pureté et cette quintessence sont liées dans l'énoncé à la notion complexe de l'infini : « En tous cas, autour de la Cité, il n'y a rien d'autre que la terre très plate, avec le vent de poussière, et la mer si grande qu'on ne peut la voir tout entière. » (*Désert*. P90). La portée mystique ainsi que l'élan cosmique, combinant horizontalité et verticalité, sont chargés d'anonymat, ce qui dénote le déterminisme de l'homme en général et non de l'individu en particulier face à l'échec puisque les éléments s'efforcent à s'unir pour le confronter à l'épreuve de la fatalité. Prenons exemple sur le personnage de Lalla qui gagne un lieu spirituel et sacré qu'est le plateau de pierres, là où elle part à la rencontre, en une sorte d'osmose mystique, la présence immatérielle de l'ancêtre nomade connue sous le nom de Es Ser, l'élément du vent « vient du fond de l'espace » (*Désert*, p.94).

¹ « Le vent n'attend pas » (*Désert* p.79,80) . CF., à propos de la répétition, élément rythmique dans *Désert*, la deuxième partie de l'étude, chapitre III.

L'ancêtre s'accapare la voix du vent, puissante, fluctuante et irrésistible, et c'est ainsi que s'impose à Lalla, malgré elle, la noblesse et la puissance de ses origines. Le vent, porteur de la chaleur et de la lumière du désert, l'arrache à elle-même pour la mener sous le regard de l'ancêtre [D 117]. Alors la voix du vent, irrésistible, devient celle de l'ancêtre et c'est ainsi que s'impose à Lalla, malgré elle, la puissance de ses origines [D 118]. Le vent est un facteur essentiel de l'agencement nomade en ce que, par son passage, il rend possible l'union de tous les espaces et de tous les temps ; il est à la fois marque territorialisante et composante de passage :

Lalla ne sait pas où elle va, à la dérive, entraînée par le vent du désert qui souffle, tantôt brûlant ses lèvres et ses paupières, aveuglant et cruel, tantôt froid et lent, le vent qui efface les hommes et fait crouler les roches au pied des falaises. C'est le vent qui va vers l'infini, au-delà de l'horizon, au-delà du ciel jusqu'aux constellations figées, à la Voie Lactée, au Soleil.

Le vent l'emporte sur la route sans limites, l'immense plateau de pierres où tourbillonne la lumière. Le désert déroule ses champs vides, couleur de sable, semés de crevasses, ridés, pareils à des peaux mortes. Le regard de l'Homme Bleu est là, partout, jusqu'au plus lointain du désert, et c'est par son regard que Lalla voit maintenant la lumière. [D 204]

Le vent entraîne vers l'infinité de l'horizon en introduisant le désert dans la narration et contribue à souligner sa dimension cosmique qui implique à la fois la mort et les origines mais aussi la pureté absolue. C'est ainsi qu'il continue à opérer aussi dans la deuxième partie de l'histoire de Lalla dont l'action se déroule en France, devenant par là un leitmotiv de la poétique du désert et du nomadisme. La jeune fille errant dans les rues de Marseille rencontre souvent le vent ou l'appelle de ses vœux pour purifier le monde, comme lorsqu'elle est témoin de scènes de prostitution :

Lalla sent le vertige continu du vide qui entre en elle, comme si le vent qui passait dans la ruelle était celui d'un long mouvement giratoire. Le vent va peut-être arracher les toits des maisons sordides, défoncer portes et fenêtres, abattre les murs pourris, renverser en tas de ferraille toutes les voitures ? Cela doit arriver, car il y a trop de haine, trop de souffrance... Mais le

grand immeuble sale reste debout, écrasant les hommes de toute sa hauteur. [...] Alors, dans tous ces ventres de femmes naît le vide, le vide intense et glacé qui s'échappe d'elles et qui souffle comme un vent le long des rues et des ruelles, en lançant ses tourbillons sans fin. [D 314-315]

Par l'intermédiaire du vent, la réalité poétique propre au désert est introduite dans la narration et produit une sorte de chaîne solidaire et magique entre « l'ordre vide du désert » [D 23] où marchent sans fin les nomades et le ventre des prostituées, de telle sorte que, par le pouvoir de l'écriture qui opère comme une incantation, elles échappent magiquement à leur enfermement : elles sont déterritorialisées par le fait que l'encodage de leurs ventres – encodage machiste par excellence - se trouve décodé et suit la ligne de fuite du désir de Lalla. En outre, on retrouve ici parfaitement transposé le motif du vent qui détruit les lieux de luxure et transforme l'espace, comme, dans le poème de Victor Hugo déjà mentionné, après la destruction de Sodome et Gomorrhe par le feu du ciel, l'espace est vide et soumis au vent qui lui donne de nouvelles formes. Le reversement des réalités marseillaises dans le monde du désert est d'ailleurs amorcé dans l'énoncé dès le premier récit puisque « l'ordre vide du désert » et son absolu y sont d'emblée opposés à la ville, surfaite et bruyante. Cependant, le lieu privilégié de rencontre avec le vent et les autres composantes poétiques du désert est le port et ses abords. Le parcours vers la mer depuis la ville produit sur Lalla le même effet que lorsqu'elle s'échappait de la Cité pour gagner la plage ou encore le plateau de pierres :

Le vent glacé de l'hiver souffle par rafales le long de l'avenue, soulève les poussières et les vieilles feuilles de journaux. Lalla ferme à demi les yeux, elle avance, un peu penchée en avant, comme autrefois dans le désert, vers la source de lumière, là-bas, au bout de l'avenue.

Quand elle arrive au port, elle sent une sorte d'ivresse en elle, et elle titube au bord du trottoir. Ici le vent tourbillonne en liberté, chasse devant lui l'eau du port, fait claquer les agrès des bateaux. La lumière vient d'encore plus loin, au-delà de l'horizon, tout à fait au sud, et Lalla marche le long des quais, vers la mer. [D 293]

Le vent entraîne Lalla dans une dynamique qui la libère de l'étouffement urbain. La progression de la jeune fille s'arrime sur cette ligne de tension libre aboutissant à la mer. L'environnement de vent et de lumière, auxquels s'ajoute le silence qui

règne dans le port, l'amène à y trouver une place, certes moins harmonieuse, moins en accord avec la terre et le ciel que dans les dunes, mais où elle trouve une intimité un peu identique¹⁰⁸. Ainsi le vent connote par sa seule présence l'infini désertique et permet le reversement constant de la réalité marseillaise dans l'agencement nomade ; la lumière opère de la même façon et est même davantage connoté encore. Le personnage de Lalla participe de la ligne d'intensité nomade et du désert – ligne de fuite - qui traverse tout le roman et en constitue la *colonne vertébrale* puisque tout le texte s'organise à partir d'elle et dans sa dynamique. Cette ligne ne cesse de s'affirmer, de « s'épaissir » au fur et à mesure de la narration, et l'intervention de la ville, en tant qu'antithèse du monde nomade et du désert, par l'épisode marseillais ou même dans la figure du prétendant de Lalla [D 192-193], ne trouve sa justification dans l'économie du roman que pour cette raison.

Le vent et la lumière accompagnent donc la progression de Lalla sur cette ligne de tension nomade. C'est dans la lumière qui jaillit d'elle que Lalla inaugure sa nouvelle vie avec l'argent gagné à l'hôtel Sainte-Blanche [D 331-333] et, ce jour-là, le vent souffle sur la ville¹⁰⁹. Ce vent, plus fort aux abords de la mer¹¹⁰, cette lumière portent Lalla vers l'avant, et lui confèrent l'audace nécessaire pour franchir le seuil d'une nouvelle vie. L'instant suspendu où l'on atteint la vitesse zéro, comme magiquement, est aussi fait de lumière et de vent : dans le restaurant, tout est balayé par la force de Lalla¹¹¹. Un moment identique suit la scène du restaurant, au bord de la mer, « les bateaux...avancent lentement sur la mer pleine de lumière. De temps en temps, le vent souffle si fort qu'on dirait que le ciel et la mer vont basculer. » [D 344]. Cette phrase clôt ce chapitre ouvert avec le vent et au cours duquel Lalla se réapproprie la lumière, le vent, la liberté et elle-même en tant que tension lumineuse du désert. Par leur présence dynamique dans l'espace, vent et lumière, connotant l'infini du désert, permettent à l'être une ouverture totale au monde. Il s'agit du concept leclézien d'*extase matérielle*¹¹². Celle-ci n'est accessible que pour l'élu, désigné comme l'être qui sent la nécessité de retrouver son authenticité en se dépouillant des artifices l'aliénant au monde. Le

désert, exprimé par ces motifs, est au cœur de l'intention scripturale dans la mesure où il est un espace référentiel propre à « l'extase matérielle », et, par conséquent, structure l'ensemble du roman. En effet, outre le vent, toutes les autres composantes de l'agencement poétique nomade et du désert, la lumière, et, plus discrètement, la chaleur et l'aridité, empreintes de mysticisme, constituent un lien nécessaire et magique entre les deux récits. Déjà présentes dans l'histoire de Nour et des nomades, elles réapparaissent comme des *signaux*, c'est-à-dire sous la forme d'éléments constitutifs du monde d'autrefois qui font office de *connecteurs* entre le présent et ce dernier, entre la réalité et le rêve nomade et du désert.

Elles forment les « marques d'expression » du désert poétique et servent le parcours de la protagoniste vers son authenticité. Les composantes de la thématique du désert et du nomadisme représentent donc l'affirmation d'une ligne de fuite nomade qui est aussi, pour Le Clézio, une façon d'exprimer son concept d'« extase matérielle ».

L'errance intertextuelle :

Auteur d'une cinquantaine de livres entre romans, essais et contes pour enfants, nous ne pouvons aborder l'écriture de Le Clézio sans évoquer l'ensemble de ses œuvres, dont le point commun se situe autour de la condition humaine, de la quête de soi et des origines, du droit à la liberté, de l'appel à l'altérité, à la paix et à la tolérance, de l'extase matérielle, de l'altérité et de la marginalité, de l'errance et le voyage. Durant tout son parcours littéraire, parsemés d'histoires de quêtes initiatiques et de récits de voyage ou d'errance et de vagabondage, Le Clézio s'élève contre les inégalités sociales, contre l'ethnocentrisme et toutes formes d'iniquité dont sont victimes les pays colonisés, les marginaux, mais aussi les femmes du monde musulman en particulier où la vérité herméneutique d'un « dit », d'une voix révélée octroie aux événements une spectralité qui s'apparente au visionnaire. A travers ses romans, Le Clézio réconcilie les aspirations d'une humanité en quête de paix et de sagesse, sa prise de position en faveur des peuples premiers témoignant de la précarité et du

tragique de l'humanité sur le frêle esquif de la terre, est jalonnée par un travail approfondi de recherche sur le fonctionnement des formes et d'élaboration de balises scripturales et de sens basés sur une théorie interne de la littérature combinant forme et sens. Ce parcours, né d'un premier roman intitulé *Le Procès-verbal*, imaginé depuis l'enfance au travers des nombreux voyages effectués en compagnie de son père et écrit en un temps record, couronné par le prix Renaudot et rattaché alors aux formes du Nouveau Roman, fut le point de départ d'une série de romans venus transformer sa vie et son quotidien littéraire. Les autres romans qui suivirent sont devenus une nécessité de continuité répondant à un besoin d'équilibre métaphysique et mystique où l'écriture se confond avec le vécu, suscitant un sentiment de préoccupation. Cette réécriture lui ouvre lentement le chemin de la pluralité de l'unique venant de la nécessité d'élargir l'espace créateur de l'œuvre achevée par un autre langage jusqu'au bout de son pouvoir littéraire.

Le Clézio ravive un passé profond, des souvenirs ancrés.

La production de ces quatre œuvres littéraires témoigne probablement de l'état d'esprit dans lequel était plongé Jean Marie Gustave Le Clézio. Et creusant encore plus notre piste de recherche, nous constatons qu'il y a un point en commun entre Tahar Djaout et lui car dans les deux cas « l'errance le clézienne »¹ et l'errance djaoutienne restent marquées « par le départ, mais pas nécessairement par l'arrivée. »² Pour les deux écrivains, « partir est exaltant mais arriver est décevant, d'où cette conviction, peut-être, secrète qu'on n'arrivera jamais »³. De là nous pouvons supposer que chez ce genre d'auteurs l'errance est une sorte de communion mentale à travers laquelle elle témoigne de « l'esprit errant et nomade de l'écrivain et de la relation de sa vie personnelle et littéraire »⁴

1Le paradoxe de l'errance dans "Etoile errante" de JMG le Clézio par Martha Isabel MUELAS HURTADO
Université Paris 8 Saint Denis - Master 1 littérature française et francophone 2012

2Le paradoxe de l'errance dans "Etoile errante" de JMG le Clézio par Martha Isabel MUELAS HURTADO
Université Paris 8 Saint Denis - Master 1 littérature française et francophone 2012

3Le paradoxe de l'errance dans "Etoile errante" de JMG le Clézio par Martha Isabel MUELAS HURTADO
Université Paris 8 Saint Denis - Master 1 littérature française et francophone 2012

4Le paradoxe de l'errance dans "Etoile errante" de JMG le Clézio par Martha Isabel MUELAS HURTADO
Université Paris 8 Saint Denis - Master 1 littérature française et francophone 2012

L'écriture de Le Clézio répond à un désir profond de penser mais aussi de panser les maux de l'écriture, de s'évader de l'enfermement scriptural et narratologique et de questionner les notions d'exil et d'errance à l'intérieur d'une problématique de l'appartenance et de la quête des origines qui s'exprime dans et par des balises scripturales spécifiques. Elle souhaite interroger la manière dont Le Clézio se penche sur l'histoire des exils, de leur peuple et l'histoire de leur propre exil; elle vise à questionner le lien que ces derniers entretiennent avec les continents premiers. " Que veut dire le mot " exil " ? D'origine latine, *exilium*, il signifie littéralement : " hors d'ici ", " hors de ce lieu ". Il implique donc l'idée d'un lieu privilégié parmi tous, d'un lieu idéal et sans pareil " écrit Vera Lihartová¹. Sous le vocable " exil " peuvent se recouper des réalités multiformes, tels que l'arrachement massif de plusieurs millions d'hommes à leur terre maternelle, l'émigration, l'exil volontaire. Ainsi, le terme court le risque de n'être qu'une " étiquette commode que l'on attribue, de manière superficielle et sans distinction à tout un ensemble de situations et de comportements divers ». Néanmoins, si l'exil subi et l'exil volontaire génèrent deux appréhensions différentes du lieu de départ et du lieu d'arrivée, tous deux sont porteurs d'une réalité commune : " pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait déplacement, transfert dans un autre groupe social, et par conséquent, échange, confrontation ²".

Plutôt que d'établir des sous-groupes et de les opposer, il convient de mettre l'accent sur ces notions de " déplacement " et de " confrontation ". Nous excluons donc de l'étude les catégories d'exil intérieur ou d'exil métaphorique qui n'impliquent pas nécessairement un itinéraire de l'ici vers l'ailleurs. L'exil subi et l'exil volontaire génèrent deux appréhensions différentes du lieu de départ et du lieu d'arrivée, tous deux sont porteurs d'une réalité commune. Le concept d'errance doit être également envisagé dans sa spécificité bien que, ainsi que le rappelle Jacqueline Arnaud : " l'errance [soit] issue de l'exil ". Des deux étymologies du verbe " errer " : " iterare " et " itinerare ", nous retiendrons la première qui a donné " errare " : " errer au sens de voyager : le chevalier errant n'est pas perdu, mais part à l'aventure; l'erre est l'allure,

¹ -Vera Lihartová, " Pour une ontologie de l'exil ", L'Atelier du roman, Paris, Arléa, mai 1994, p.128

² Exil et littérature, ouvrage collectif présenté par Jacques Mounier, Grenoble, Éd. Ellug, 1986, Jean Sgard, " Conclusions ", p.293

la trace; les errements ne sont pas des erreurs, mais des procédés habituels ¹ ». Par “ errance ”, nous entendons aussi ce mouvement, cette façon d’être, de penser et d’écrire dont Édouard Glissant dit ceci : “ [...] c’est ce qui incline l’étant à abandonner les pensées de système pour les pensées, non pas d’exploration, parce que ce terme a une coloration colonialiste, mais d’investigation du réel, les pensées de déplacement qui sont aussi des pensées d’ambiguïté et de non-certitude qui nous préservent des pensées de système, de leur intolérance et de leur sectarisme. L’errance a des vertus [...] de totalité : c’est la volonté de connaître le “ Tout-monde ”, mais aussi des vertus de préservation dans le sens où on n’entend pas connaître le “ Tout-monde ” pour le dominer, pour lui donner un sens unique ²”. Perpétuant et poussant à son paroxysme le “ déplacement ”, l’errance l’appréhende différemment; elle récuse un des présupposés initiaux de l’exil : l’existence de deux lieux antagonistes : un “ ici ” et un “ là-bas ”. Elle implique une théorisation de l’appartenance, une approche globale du monde ou de ce que Glissant nomme “ totalité-monde ”. Elle permet aussi de questionner avec plus d’acuité le fonctionnement de l’écriture.

L’écriture et le mythe de l’errance :

Le Clézio ravive un passé suscitant l’espoir, l’avenir, où le mythe le « plus extraordinaire que tout autre », nous conduit dans les profondeurs de l’histoire des femmes à travers un passé proche et lointain. S’inscrivant dans la tragédie

Si le choix de notre étude s’est porté sur cette thématique, c’est tout d’abord, parce que notre travail s’est dirigé vers cette option, aussi parce que l’écriture leclézienne représente la suite logique de nos recherches académiques, d’un point de vue stylistique, il est aisé de constater que le caractère concis des romans de Le Clézio n’est point incompatible avec l’aspect sémantique, voire philosophique et

¹ Jacqueline Arnaud, “ Exil, errance, voyage dans L’Exil et le désarroi de Nabile Farès, Une Vie, un rêve, un peuple toujours errant de Khaïr-Eddine, Talismano d’Abdelwahab Meddeb ”, Exil et littérature, op. cit., p.59.

² Édouard Glissant, Introduction à une Poétique du Divers, Paris, Gallimard, 1996, p.130. Cet ouvrage reprend des communications présentées par l’auteur aux Assises Internationales de la traduction, Arles, 1994; au Colloque sur les “ Sociétés et littératures antillaises ”, Université de Perpignan, 1994; aux journées antillaises des universités de Bologne et de Parme, 1994. Il intègre également des entretiens radiophoniques et recoupe, sensiblement, l’ouvrage Faulkner Mississippi, publié la même année.

psychanalytique qui les caractérise, sans en omettre l'aspect foncièrement innové de leur écriture. Jean Marie Gustave Le Clézio est classé comme étant « *en marge et parallèlement à lui.* »¹. L'originalité et la créativité de Le Clézio est justement cette non appartenance, cette inclassabilité, il présente certaines tendances du Nouveau Roman en gardant des traits de romancier traditionnel.

En répondant à la question pertinente « *comment j'écris ?* » Le Clézio tend à expliquer que la moindre de nos actions, le plus petit mouvement ou la plus petite manœuvre ou l'immobilité, tout ce que nous voyons et entendons, toutes nos sensations, nos sentiments sont une écriture. Ecrire pour Le Clézio n'est pas le seul acte de acte de prendre « une feuille de papier et un crayon » mais c'est l'être tout entier :

*« Tout est écrit, il suffit de le lire.
sur toute l'étendue plate du monde, le dialogue est entamé... On ne
s'évade pas de la vie qui sait écrire... Tout ce qui vit est en train d'écrire
, avec sa voix, ses griffes, ses crocs, ses dars... L'univers est une gigantesque
feuille de papier blanc que tous s'acharnent, en vain à salir...*

*Mon écriture est partout, elle ne peut pas cesser. Elle est plus vaste que
que la feuille qui la contient, plus longue que l'encre de mon crayon à
bille.*

*J'écris avec mes deux pieds quand je marche, avec mes dents quand je
mange. J'écris avec tout mon corps, avec le corps des femmes, avec ma
douleur, mon plaisir, mon souffle. Et je suis écrit tout le temps, par le monde
sans pouvoir jamais dire non. »*²

Aux yeux de l'écrivain, la véritable entreprise de Le Clézio se résume en l'acte d'écriture et cet accomplissement ultime et utile qui nous permet d'octroyer une vie à ce qui ronge nos vies. Elle est plus qu'une façon de dresser l'inventaire du monde qui nous entoure et de ses subterfuges. Ainsi, Le Clézio se soucie des myriades de sentiments et d'émotions, sans se contredire, et porte à leur paroxysme chacun de ses derniers, même les plus banales et les plus fastidieux avec l'espoir de remonter jusqu'à leur source commune, jusqu'au cœur de ce monde dont chaque sensation multipliée à l'infini débouchera sur l'écriture. Ne pouvons-nous pas se questionner au sujet de similitudes entre Le Clézio et Barthes quant au questionnement « qu'est-ce que l'écriture ? » *Le Clézio* formule sa pensée d'une manière plus simple mais plus

¹ Ibid p.5

² *Maulpoix, La Quinzaine Littéraire, n° 326, p. 5-6*

concise, à la portée de celui qui est destiné à le lire et à décortiquer ses idées que *Barthes* qui, de son côté, s'adresse plutôt à des linguistes et à des analystes qui tentent de définir la place de l'écriture dans la littérature par rapport au langage, *Barthes* conclue que :

« L'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine... »¹

Comme nous l'avons vu dans le traitement de l'espace, le lieu est signe d'errance géographique, et nous avons illustré cette analyse par le biais d'un thème en commun qui représente non seulement un point en commun dans les trois corpus mais surtout l'élément clé des trois quêtes, qui retracent le parcours de chaque personnage : le voyage.

Après avoir travaillé sur l'errance spatiale et ses différentes manifestations dans les quatre romans nous allons à présent entamer l'étude du temps.

Le voyage de cet auteur à travers l'espace de la littérature permettait donc l'enclenchement automatique d'un processus de confection de la fiction, afin d'aboutir à la production d'une écriture sans cesse innovée, raffinée et revigorée. On eut dit qu'il mettait savamment l'écriture romanesque dans un tout autre contexte historique, au sein d'un laboratoire d'expérimentation de nouveaux prototypes d'écriture romanesque à configuration journalistique ou de journal de bord par le biais de collages d'articles dans son premier roman « Le Procès-verbal » et à essence poétique. Son œuvre est d'une richesse et d'une importance telle qu'elle nous invite à l'explorer minutieusement sur le plan de la forme et du contenu, ce qui nous a permis d'avoir d'autres visions et d'autres lectures à faire connaître, c'est-à-dire que

¹ *Barthes, Le Degré Zéro de L'Écriture, (Paris : Seuil, 1972), p. 14*

l'œuvre de Le Clézio est polysémique, polyphonique, poly-oculaire, grâce à sa forte teneur sémantique, symbolique et linguistique.

A travers cette nouvelle approche, nous tenterons de nous intéresser à cet aspect de l'Histoire/Errance romanesque qui domine l'intégralité des quatre romans, et de replacer le mot et concept « errance » dans son contexte d'émergence, ainsi, nous nous intéresserons à l'investigation et l'impact de l'errance sur nos quatre corpus, et dans le cadre de notre travail de recherche, nous allons essayer d'apporter des réponses à un sujet qui reste jusqu'à aujourd'hui problématique dans la sphère littéraire, et bien évidemment notre étude ne traitera qu'un aspect de l'errance qui sera focalisé sur le conditionnement de nos quatre fictions. Mais avant d'entamer notre questionnement, il est nécessaire de faire une petite rétrospection sur ce thème afin de mieux conditionner notre analyse.

Ainsi l'Errance se développe à travers les âges et affecte divers contextes socio-historiques, et elle n'est pas une thématique proprement littéraire puisque durant notre investigation, nous avons relevé un sens plus général de ce concept qui est arrivé à toucher plusieurs domaines avant d'influencer la littérature :

« Ceci nous amène aussi à considérer le rôle des conventions sociales, de la vérité et de l'éthique dans les manifestations de l'errance à travers divers contextes historiques. Quel est le lien entre le flâneur, cet errant urbain, et la modernité? L'errance en est-elle un symptôme ou un effet? Au XXe siècle, un type différent d'errance voit le jour en littérature: l'errance au cœur même du style d'écriture, qu'on pense aux longues phrases proustiennes ou à l'écriture automatique des surréalistes, par exemple. »¹

Quant à la littérature, nous avons affaire à une panoplie d'Œuvres légendaires qui ont pu immortaliser l'ancrage de ce concept (que nous allons développer dans notre premier chapitre) , nous citons :

¹ <http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/index.html/> à consulter le septembre 2017

« De la littérature antique avec l'Odyssee, à la littérature médiévale avec les romans de chevalerie et au Don Quichotte de Cervantès, où l'héroïsation du personnage liée à son déplacement dans l'espace et aux multiples épreuves et aventures qui l'accompagnent, fait place à la parodie. De même, dans la littérature picaresque, le héros ballotté à travers l'espace manifeste sa dégradation sociale. Dans le Roman comique de Scarron, les comédiens ambulants illustrent encore ce lien de l'errance avec la marginalité au XVII^e siècle. »¹

Par conséquent, l'errance devient une thématique incontournable et « d'un point de vue littéraire, le motif de l'errance a eu plusieurs légendes fondatrices qui l'ont façonné et lui ont donné une dimension symbolique. Or, que sa perception soit en rapport avec « errare » ou « iterare » il faudra toujours distinguer l'errance fructueuse de l'errance superficielle dirigée vers le vide. Lorsqu'on parle d'errance, il vient souvent à nos esprits les grandes figures qui ont marqué ce motif dans l'histoire de l'humanité. »²

Par la suite, beaucoup de thèmes vont être raliés à l'errance, et ce nouveau siècle va redonner une nouvelle bouffée d'air à cet élément car chez certaines figures contemporaines comme Julien Gracq :

« L'errance constitue ...une sorte de figure de pensée qui s'inscrit dans le contexte particulier de la création littéraire du début de la seconde moitié du vingtième siècle, elle renvoie le lecteur à une perception particulière de l'intime. »³

Et le concept va encore plus loin, car dans le XXI^e siècle, il va complètement changer d'orientation et créer autour de lui une diversité de thèmes nouveaux qui vont représenter l'ère d'une nouvelle décennie ou d'un nouveau genre littéraire qui passera

1Errances et marginalité dans la littérature, L'errance des Proetides : sauvage initiation de jeunes filles /Arlette Bouloumié /Presses universitaires de Rennes 2007. p. 13-15

2Le paradoxe de l'errance dans "Etoile errante" de JMG le Clézio par Martha Isabel MUELAS HURTADO Université Paris 8 Saint Denis - Master 1 littérature française et francophone 2012

3ERRANCE ET MARGINALITÉ DANS LA LITTÉRATURE/Julien Gracq, l'errance du poète, XX^e siècle, Hervé Menou. Presses universitaires de Rennes 2007/p. 137-148

de la figure de l'errance vers ce qu'on va appeler « la migrance »¹ celle-ci va donner naissance à une écriture dite de « l'errance » ou de « l'exil ».² Elle va faire bouleverser les normes littéraires pour céder la place à ce qu'on va nommer le « roman du désert »³ ce qui va nous renvoyer vers les œuvres de Mohammed Dib, Boualem Sensal, mais aussi à celles de Taher Djaout notamment avec son roman « L'Invention du désert » à travers lequel on a souvent affaire « au désir du personnage qui passe d'un objet identifié (écriture du projet historique sur les Almoravides dans L'Invention du désert) vers un objet sous-jacent (le long voyage mental que va effectuer l'auteur) où le personnage n'a pas toujours conscience de sa propre réalité, car parfois, son esprit nous fait voyager vers d'autres horizons et son subconscient reste connecté sur autre chose. Nous découvrons que le personnage-écrivain a écrit un mini roman à l'intérieur de son véritable projet romanesque. De là, notre réflexion va s'orienter vers cette catégorie d'écrivains « de la migrance qui vivent constamment cette dialectique du détour et de l'errance. Ils sont eux-mêmes multiples et singuliers. Singuliers par le chemin qu'ils tracent, seuls en pays d'adoption, multiples parce qu'ils portent en eux une histoire de famille, d'ethnie, de clan et parfois même continentale. L'histoire de la colonisation et de la décolonisation est tout à fait incontournable, en ce sens où elle a construit le monde actuel »⁴ et vivant généralement « à l'extérieur de leur propre continent. Ils ont fait le choix, à des degrés divers de vivre en Europe ou en Amérique (ou ailleurs), et même s'ils restent des écrivains africains, le lieu et les conditions dans lesquels ils vivent affectent directement leur discours qui se trouve décentré (Chevrier, Afrique(s)-sur Seine) :

1Entretien privé avec Mme Lynda-Nawel Tebbani. Docteur, chercheur et romancière. <http://univ-lorraine.academia.edu/LyndaNawelTEBBANI/2017>

2Entretien privé avec Mme Lynda-Nawel Tebbani. Docteur, chercheur et romancière. <http://univ-lorraine.academia.edu/LyndaNawelTEBBANI/20117>

3Entretien privé avec Mme Lynda-Nawel Tebbani. Docteur, chercheur et romancière. <http://univ-lorraine.academia.edu/LyndaNawelTEBBANI/2017>

4 La migrance : une errance identitaire et littéraire (2008) article/ consulté le : 2017

« Kossi Efoui dira : La littérature écrite en exil ne peut être qualifiée d'Africaine puisqu'elle tire ses racines loin de ce pays »¹

Suite à ce constat, nous allons insérer notre auteur dans la catégorie « d'écrivains itinérants » parce qu'ils configurent sans cesse et consciemment leur espace identitaire »² et ce roman du désert s'insère parfaitement à notre contexte puisque « le désert est un signe soumis à une véritable inflation allégorique. Le désert peut tout aussi bien se référer aux déserts du Sahara et de l'Arabie, qu'aux non- lieux qui sont devenus les espaces, les villes globalisées ou villages traversés par le narrateur, qu'à l'écriture ou à l'amnésie historique. Ainsi le désert qu'est le village d'enfance « ne garde aucune trace du passé – hormis ce puritanisme acéré dont certains affirment qu'il nous vient du fond des temps » »³

Aussi, nous supposons que « le désert constitue un noyau textuel surdéterminé autour duquel s'allégorisent les problématiques de la dérive identitaire, de l'écriture et de l'oubli ...Ainsi, le désert pourrait allégoriser chez Le Clézio un espace « sans écriture » ou « sang-écriture »⁴ Rajoutons à cela la lourdeur de son héritage culturel, politique et historique. Cela nous mène à croire qu'il était un intellectuel torturé d'où cette forte présence de cette notion de l'errance à travers ses trois romans :

« La mort, le temps et l'espace extrême du désert servent à Le Clézio de puissants indicateurs qui lui permettent de sonder dans les recoins les plus reculés de l'être, ce sentiment rebelle à toute approche théorique. Et c'est paradoxalement, par ces « ouvertures » que certaines vérités percent pour livrer et laisser voir le mystère gisant dans les profondeurs intimes de l'être. C'est là une des facettes de la poésie leclézienne... »⁵

1 La migritudine : une errance identitaire et littéraire (2008) article / consulté le : 2017

2 La migritudine : une errance identitaire et littéraire (2008) article / consulté le : 2017

3 Ecrire l'urgence (assia Djébar et Taher Djaout), Dominique.D.Fisher.Ed L'hatmattan.2007.p185.p2002

4 Ecrire l'urgence (assia Djébar et Taher Djaout), Dominique.D.Fisher.Ed L'hatmattan.2007.p196

5 www.ladepechedekabylie.com/ entretien, Salah Zeggane.2013/ consulté le 2015

Comme nous l'avons vu dans le traitement de l'espace, le lieu est signe d'errance géographique, et nous avons illustré cette analyse par le biais d'une thématique en commun qui représente non seulement un point en commun dans les quatre corpus mais surtout l'élément clé des quatre quêtes, qui retracent le parcours de chaque personnage : le voyage.

Après avoir travaillé sur l'errance spatiale et ses différentes manifestations dans les quatre romans nous allons à présent entamer l'étude du temps :

-La double articulation du temps dans le roman leclézien :

II.1. Le temps :

En parcourant la notion du temps à travers les quatre romans, nous remarquons un croisement thématique avec l'espace qui est le thème du voyage (erratique) à travers l'histoire. Aussi nous relevons une multitude de faits historiques qui contribuent à la construction du temps dans les quatre œuvres :

Dans le roman *Désert* :

La première dimension temporelle du roman est celle de l'histoire.

Désert est un roman binaire. Il est divisé en deux grandes parties : l'histoire des hommes bleus et l'histoire de Lalla, jeune immigrée insoumise de dix-sept ans.

La première est contée au passé, la deuxième au présent.

Le roman n'est pas construit chronologiquement, nous avons choisi le terme de mosaïque pour définir le découpage passé-présent-passé. La composition et le mode narratif permettent d'exprimer le temps ; deux niveaux temporels : le temps de la fiction et le temps de la narration.

La multiplicité temporelle, c'est-à-dire temps de l'histoire et temps du récit a suscité notre vif intérêt : en effet, le temps nous a conduit à l'espace qui s'est avéré un point essentiel de notre étude. Il n'est pas seulement le lieu où se joue l'histoire.

Espace et description sont indissociables. Nous remarquons que la description chez Le Clézio est étroitement lié à la conscience et à l'état d'âme des personnages, à leur émotivité et à leur sensibilité, d'où la présence d'un registre littéraire lyrique se focalisant sur la pensée et les émotions des protagonistes des récits lecléziens. L'espace contribue à l'élaboration de la narration. Sous ses formes diverses, la description suggère la découverte de certains mythes dont nous avons analysé la valeur symbolique à travers les images présentées.

La fonction des personnages n'est pas dissociable du reste de notre étude. Lieux et descriptions expliquent les personnages.

A travers leur caractère, nous retrouvons une analyse psychologique et sociale. Toutes ces caractéristiques narratologiques et spatio-temporelles défient le roman traditionnel et nous font penser au Nouveau Roman qui se veut anticonformiste, novateur et inclassable, et qui a définitivement rompu avec les spécificités du roman traditionnel balzacien : il n'est pas une école, ni un genre, il apparaît comme étant un roman qui refuse le passé et les dictats du parfait : Alain Robbe-Grillet a cependant tenté de mettre de l'ordre dans les idées et dans les esprits : dans « *Pour un nouveau roman* », il nous éclaire sur quelques éléments relatifs à cette nouvelle pensée :

« Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque... Loin de faire table rase du passé, c'est sur les noms de nos prédécesseurs que nous nous sommes le plus aisément mis d'accord ; et notre ambition est seulement de les continuer. »¹

Tout comme Proust, Flaubert, Kafka, Dostoïevski, Oscar Wilde et bien d'autres écrivains qui avaient annoncé les prémices d'un changement vers une nouvelle forme de roman, Le Clézio a embrassé la même approche.

Le Nouveau Roman est une forme du roman moderne qui a transformé le récit romanesque en imposant une nouvelle forme et structure basée sur l'inclassabilité et le

¹ Robbe-Grillet, A. *Pour un Nouveau Roman*, (Paris : Gallimard, 1968), p.27

non respect de la chronologie, sur des intrigues floues et fluctuantes, des collages d'articles et coupures de presse, des « montages » comme au cinéma, des monologues intérieurs et des mises en abîme, la glorification de l'antihéros, il a tronqué l'omniscience pour la subjectivité et le réalisme sous-jacent, et cela pour montrer la réalité telle qu'elle est, sans artifices et sans fioritures, allier la vie à la fiction à travers des personnages de papier, afin de mieux faire jaillir la réalité, la citation de Ricardou en atteste :

« L'on peut reconnaître le réalisme à l'assimilation, implicite et comme allant de soi, qu'il n'hésite pas à risquer entre la vie et la fiction produite par une écriture. Si pour l'essentiel, la fiction c'est la vie, alors elle est justiciable des grilles quotidiennes d'interprétation. »¹

Le Nouveau Roman est une mouvance de recherche et de remise en question qui n'obéit à aucune règle rigide, c'est une entreprise phénoménologique de déchiffrement du réel, une étude qui tend à rendre compte des rapports humains avec le social et le réel. Il cherche à redéfinir l'espace et le temps.

Le Clézio épouse cette même forme d'écriture, et cette même mouvance du nouveau roman, il est « en marge et parallèlement à lui »². L'originalité de Le Clézio réside justement dans son inclassabilité, il représente certaines tendances du nouveau roman en gardant des traits de romancier traditionnel.

Aux yeux de Le Clézio, l'acte et l'art d'écrire s'explique dans la moindre de nos actions, le plus petit mouvement ou l'immobilité, tout ce que nous sommes, tout ce que nous faisons, perpétons et disons, tout ce que nous voyons et entendons, toutes nos myriades de sensations et d'émotions, nos sentiments sont une écriture. Ecrire pour Le Clézio n'est pas le seul et unique acte de « prendre une feuille de papier et un crayon » mais c'est l'être tout entier qui s'exprime :

*« Tout est écrit, il suffit de le lire.
Sur toute l'étendue plate du monde, le dialogue est entamé... On ne s'évade pas de la vie qui sait écrire... Tout ce qui vit est en train d'écrire, avec sa voix, ses griffes, ses crocs, ses dars, l'univers est une gigantesque feuille de papier blanc que tous s'acharnent, en vain à salir....
Mon écriture est partout, elle ne peut pas cesser. Elle est plus vaste que la feuille qui la contient, plus longue que l'encre de mon crayon à bille.*

¹ Ricardou, J. *Problèmes du Nouveau Roman*, (Paris : Seuil, 1967), p.23

² Ibid, p.5

J'écris avec mes deux pieds quand je marche, avec mes dents quand je mange. J'écris avec tout mon corps, avec le corps des femmes, avec ma douleur, mon plaisir, mon souffle, et je suis écrit tout le temps, par le monde, sans pouvoir jamais dire non. »¹

A force de jongler avec les mouvances littéraires et scripturaires, chaque nouvelle parution de livre fut grandement attendue, et accueillie avec surprise et enthousiasme, chaque fois, la critique littéraire y aura trouvé un nouveau Le Clézio, car chaque nouvelle production romanesque est différente de la précédente. Le Clézio embrasse un nouveau cheminement, une nouvelle structure, tout en gardant une ligne directrice principale : la quête initiatique de soi, la quête ultime, infinie et désespérée, jalonnée de péripéties, d'échec, de remise en question de soi, d'angoisse et de refus, le tout agrémenté d'un temps d'errance et d'un espace de description. L'inclassabilité de la plume de Le Clézio, l'originalité, la foisonnance et la variété que la critique trouve à une même thématique et à la grande capacité qu'il a à ne jamais épuiser le sujet, à lui redonner vie et aisance, mais au contraire, d'y déceler les différents aspects qui font chacun l'objet et la singularité d'un roman.

Dans ***La Quinzaine littéraire***, un extrait de R.Borderie *sur* Le Clézio résume bien la trajectoire littéraire et culturelle de ce dernier, sans compter la pensée des critiques qui auront, à chaque nouvelle parution, tenté de le définir, de le cantonner dans une case ou dans plusieurs, et de le situer dans les mouvements littéraires :

*« Balzac voulait faire concurrence à l'état civil, Le Clézio fait concurrence au réel, à la vertigineuse abondance du réel. La réalité et les livres de Le Clézio ont leur leitmotiv commun : tout existe...telle est, une fois de plus, la grande idée autour de laquelle est bâti le nouveau livre de Le Clézio « L'extase matérielle » dans lequel l'auteur entremêle avec toute la maîtrise qu'on lui connaît (et qui commence à agacer une certaine partie de la critique, qui aimerait bien avoir quelque faiblesse à lui pardonner) des méditations sur le bonheur, là où l'esprit de système et les anecdotes qui les ont suscitées...L'écriture de Sartre était d'abord une pensée ; elle venait en second lieu, comme moyen d'expression d'une façon de voir le monde. Pour Le Clézio, c'est le contraire qui se passe : sa pensée c'est d'abord une écriture. Chez lui, un arbre n'est pas l'élément d'une démonstration, c'est avant tout un arbre et l'écriture le livre immédiatement...
Toute la pensée de Le Clézio est contenue dans ce mouvement magique par lequel, écrivant l'arbre il devient arbre lui-même, et nous fait devenir arbre, à notre tour.*

¹ Maulpoix, *La Quinzaine littéraire*, n° 326, p.5-6.

Là où d'autres décrivaient un paysage, Le Clézio, lui, littéralement l'écrit. C'est ce qui fait la grande nouveauté, la grande originalité de son œuvre. »¹

Dans le roman *Désert*, paru en 1980, Le Clézio sort des sentiers battus en scindant son œuvre en deux : en effet, cette dernière est dotée d'une structure binaire : la première partie intitulée « Le Bonheur », et la deuxième partie intitulée « La Vie chez les Esclaves ». L'intrigue se situe dans deux lieux : le sud marocain et la France ; le roman se déroule à deux époques différentes : les années 1909 à 1912 qui relatent l'histoire des Hommes Bleus, et le temps présent qui met en exergue et révèle, au grand jour, la condition des immigrés en France ; le récit poignant de deux enfants : Nour, un jeune garçon qui vit à l'époque des hommes bleus et Lalla, une jeune fille révoltée qui connaît les bafions et la misère des immigrés.

Le roman se situe, en partie, au Sahara marocain, avec un lieu précis et une date : « Saguïet el Hamra (la rivière rouge) 1909-1910 » et se ponctue aussi avec un lieu et une date : « Agadir, 30 mars 1912 ».

Sur un fond fluctuant, les deux récits s'entrecroisent, l'un se déroule au début de notre siècle et évoque le rejet du pouvoir colonisateur et la révolte des tribus du désert face au colonialisme français qui leurs a bafoués leurs droits et les a chassés de leurs oasis. Les hommes portaient un costume bleu², d'où le nom attribué par Le Clézio à la tribu des « Hommes Bleus ».

A la tête de cette tribu qui s'est rassemblée à Saguïet El Hamra et qui se dirige vers le nord, un vieux Cheikh : Ma El Ainine (l'eau des yeux), bravant ainsi toutes les difficultés et embuches du désert : la chaleur extrême, assommante et étouffante, le soleil brûlant, le climat aride et lourd, la soif, les nuits glaciales, la faim, la perte d'êtres chers et d'animaux précieux et indispensables.

¹ Borderie, R. *La Quinzaine Littéraire*, n°30, juin 1967, pp. 18-19.

² Les hommes bleus portaient un costume bleu, chaque tribu du désert avait sa propre couleur de burnous afin de se différencier l'une de l'autre. C'était en général des couleurs foncées qui jouaient le rôle de protecteur contre le soleil et la chaleur.

Les légendes ayant marqué le moyen-âge ont influencé Le Clézio dans la description de la scène de la fuite des hommes bleus qui rappellent les exploits contés dans les chansons de geste. Le personnage du sage et du caïd incarné par Ma El Ainine a une portée et un aspect épique et lyrique, de par la mention de personnages légendaires, sans compter celui de Es Ser, de par sa construction et la toile de fond servant de décor au roman, *Désert* peut être aussi bien conté oralement par des troubadours, que chanté comme un poème, de par son registre littéraire lyrique.

Voici quelques exemples employés par Le Clézio qui laissent apparaître des termes et expressions épiques animés par un jeu de redondance et de répétitions propres à la littérature médiévale :

« Ils sont apparus, comme dans un rêve en haut d'une dune. »
« Ils se racontaient les récits de voyage, les bruits de la guerre contre les soldats des Chrétiens. »

Le second récit est le cœur du roman, son noyau même car il se penche sur la quête des origines du personnage de Lalla, car descendante des hommes bleus, elle tend à connaître son histoire, et le récit de ses origines. Lorsqu'elle est en phase de doute, de désespoir extrême, ou de profonde tristesse, elle se tourne vers Es Ser, un homme bleu qui se manifeste à elle, et qui la guide. Lalla réside chez Aamma, la sœur de son père qui l'a recueillie, suite à la mort de sa mère et qui lui raconte de vieilles et légendaires histoires qui appartiennent au folklore et à la tradition orale. Toutes les deux habitent une « ville en carton » dans le sud du Maroc, à proximité de la mer. Là, Lalla vit en parfaite communion avec la nature, entre ciel, désert, mer et son imagination. Lalla aspire à la liberté et au renouveau ; elle rêve des villes cosmopolites, bruyantes, éblouissantes et qui ne dorment jamais dont lui parle Naman le vieux pêcheur. Lalla n'a pas d'amis, sauf un seul confident : Hartani, un berger muet, qui lui fera découvrir les joies et la magie de l'amour. Le désespoir, la misère, l'instabilité et l'incertitude d'un avenir l'ont poussé à quitter sa terre natale, son soleil flamboyant, ses plages et son sable doré, enceinte et emplie d'espoir, et à s'embarquer sur un bateau, à la quête d'une existence meilleure et de liberté, elle débarque, alors, à Marseille. Un quotidien bien gris et morose débute elle, mais cela ne la stigmatisera pas. Elle sera employée en qualité de femme de ménage dans un hôtel pour immigrants, puis deviendra cover-girl et

prêtera son minois et son sourire à un photographe, qui connaîtra d'elle que sa beauté. Lalla est illettrée, et par conséquent, ne sait pas écrire, un seul signe ou symbole la caractérise et lui sert de signature : comme un cercle avec lequel on marquait les chameaux et qui ressemble à un cœur ; c'est le symbole de sa tribu. Lalla est un personnage symbolisant la fuite, la perte et l'attente, elle est candide, simple et n'aspire qu'à la liberté. La richesse, la notoriété et le monde des paillettes lui importent peu, ce qui perturbe et intrigue le photographe. Elle finira par quitter sa terre d'asile pour rejoindre son désert natal, et la naissance de son enfant se fera sur une plage, au lever du soleil, sous un arbre figuier où elle embrasse les rituels et gestes ancestraux :

« Tour à tour épopée, hymne et tragédie, Désert est le poème de l'espérance et de la misère. Un poème chanté d'une voix tranquille (la voix des humbles) mais terrible de douleur et de révoltes continues. »¹

Il est bon de noter que les structures chronologiques du récit s'entremêlent aux structures spatiales en les renforçant. Le Clézio a tronqué les explications logiques par les séries de répétitions logiques, de redondances et d'associations. Les règles du roman traditionnel balzacien sont strictes et formelles quant au respect de l'ordre chronologique et à celui de la fiction qui y joue un rôle premier, contrairement à ce roman, où la narration y est plus importante. Le récit n'est pas cantonné et encadré par des barrières temporelles officielles : les jours, les heures, les mois s'y confondent et ne sont, en aucun cas, fixés et précis, le récit n'épouse pas une succession chronologique et linéaire : il y a un effet boummerang ; des va-et-vient dans l'histoire, un enchâssement de micro-récits insérés dans le récit principal : en effet, le récit de vie de la protagoniste est entrecoupé de bribes de souvenirs et d'épisodes imaginaires du passé et du futur. La narration des faits est montée en plusieurs séquences, il y a un découpage du temps passé ainsi que du présent, sans compter les parties consacrées à l'histoire de la tribu des hommes bleus qui sont relatées au passé composé, alors que tout le récit de vie de Lalla est conté au présent.

Les nombreuses répétitions et redondance des mêmes séquences que Le Clézio fait revivre au personnage de Lalla engendrent un temps cyclique. Certaines de ces scènes

¹ Maulpoix, *La Quizaine littéraire*, n°326, p.6.

marquent les rencontres de Lalla avec Es Ser, temps cyclique généré aussi par le quotidien tumultueux de Lalla qui commence et finit, symboliquement, dans le désert. C'est de par l'originalité de la structure et la pluralité des temps que Désert se présente comme un roman de choix qui suscite un intérêt particulier pour une approche méthodique d'analyse détaillée du temps et de l'espace.

En se penchant sur l'étude du temps, nous verrons la structure chronologique : un récit en deux temps : un passé ancré de tout un peuple et une histoire individuelle d'une anti héroïne. Aussi, on examinera les temps grammaticaux.

Quant aux deux espaces opposés décrits par Le Clézio : l'un ouvert et l'autre clos voire carcéral : ces derniers nous projettent dans les deux formes de pensée de l'auteur : l'une nomade, et l'autre sédentaire.

Dans le roman, la description y est parlante et elle est étroitement liée à l'espace ; les lieux et les paysages sont décrits avec profondeur et minutie et font, ainsi, vivre et évoluer les personnages. La description est transcendante, significative, et révélatrice du caractère des personnages, et épouse, parfois, des aspects symboliques qui nous poussent à nous intéresser à certains thèmes mythiques, ceux de la quête de soi, et de l'errance.

A-Une poétique du reversement:

- La lumière : esthétique et spiritualité

L'infinité de l'espace désertique dominée par la dialectique du mobile et de l'immobile est aussi exprimée à travers la lumière, indissociable, du reste, d'une autre composante de la poétique du désert, la chaleur. Par son intermédiaire, le désert est saisi dans une plus grande intimité avec le corps, dans la violence ou dans la douceur. L'implication du corps est surtout introduite par le motif du regard, étroitement lié à la lumière, perçu uniquement en relation avec elle. En effet, la lumière qui inonde le désert est vue, elle éblouit même le regard, mais elle peut aussi y être contenue et, dans ce cas, le regard devient un indice d'appartenance au

désert et au groupe nomade. Dans l'ouvrage de Le Clézio, c'est chargé de connotations mystiques que ce motif est exploité comme matière d'expression du territoire nomade et du désert ; il est repris sur le même mode, mais de façon moins soulignée, dans *Les Hommes qui marchent*.

De même que le vent contient l'infini dans son déplacement, qu'il agisse sur l'axe horizontal ou vertical, la lumière, désignée tout autant par la couleur que par son intensité et ses contrastes, est en accord avec l'infinité de l'espace et constitue, dans ce rapport, un motif particulièrement expressif d'une esthétique du désert revêtant une connotation à la fois cosmique et mystique. Dans *Les Hommes qui marchent*, elle abolit les frontières et, comme le vent, crée un espace global où s'unissent les horizontalités et les verticalités : « Aucune limite ne résiste aux démesures du Sahara. Ici, les lumières effacent et brûlent les confins. Ici, l'espace et le ciel se dévorent indéfiniment. » [HM 10]. Toutes les dimensions de l'espace, et du temps, se fondent dans son intensité par la dynamique du ciel ou du soleil : « Le dévidement infini des immensités plates et nues. Les cieux qui de partout les hantaient, repoussaient les horizons aux quatre points cardinaux, concentraient toutes les saisons, l'éternité dans l'intensité de leur bleu... »

Dans *Désert*, l'intensité de la lumière énonce la notion d'infini. Mais elle évoque en plus la souffrance et la dureté du monde désertique insaisissable par l'homme :

« (...) le monde étincelait aux yeux des voyageurs : plaines de roches coupantes, montagnes déchirantes, crevasses, nappes de sable qui réverbéraient le soleil. Le ciel était sans limites, d'un bleu si dur qu'il brûlait la face. » [D 23]. Non seulement la minéralité du paysage renforce l'intensité de la lumière mais elle suscite aussi la souffrance des hommes qui le parcourent. Cette souffrance, parce qu'elle est une forme de résistance à la matière, au sens bachelardien, à la fois détermine le rythme de leur existence et permet une mutuelle intégration de l'être et du monde. De fait, dans ce passage, l'expression de l'infinité et de l'horizontalité, alliée à celle de la verticalité du désert, engendre la perception d'une globalité. La différence avec le vent est une différence de vitesse, car la lumière s'arrête pour sculpter les contours offerts au bref instant de la vision ; elle opère davantage dans la verticalité et, s'il

y a mouvement horizontal, il est lent. Ainsi, à Lalla, descendante de nomades vouée à la vie sédentaire, l'infinité du désert apparaît dans une vision faite d'alliances, de l'ombre et de la lumière, du mobile et de l'immobile, énoncée sur des rythmes principalement binaires et ternaires rendus par des juxtapositions. Cette construction syntaxique, d'« accumulation », sert de structure à l'expression de l'infini sur l'axe horizontal et, en même temps, accompagne, sur l'axe vertical, l'élan quasi mystique de Lalla :

« Alors apparaissent les choses belles et mystérieuses. Des choses qu'elle n'a jamais vues ailleurs, qui la troublent et l'inquiètent. Elle voit l'étendue de sable couleur d'or et de soufre, immense, pareille à la mer, aux grandes vagues immobiles. Sur cette étendue de sable, il n'y a personne, pas un arbre, pas une herbe, rien que les ombres des dunes qui s'allongent, qui se touchent, qui font des lacs au crépuscule. Ici, tout est semblable, et c'est comme si elle était à la fois ici, puis plus loin, là où son regard se pose au hasard, puis ailleurs encore, tout près de la limite entre la terre et le ciel. Les dunes bougent sous son regard, lentement, écartant leurs doigts de sable. Il y a des ruisseaux d'or qui coulent sur place, au fond des vallées torrides. Il y a des vaguelettes dures, cuites par la chaleur terrible du soleil, et de grandes plages blanches à la couche parfaite, immobiles devant la mer de sable rouge. La lumière rutilante et ruisselle de toutes parts, la lumière qui naît de tous les côtés à la fois, la lumière de la terre, du ciel et du soleil. Dans le ciel, il n'y a pas de fin. Rien que la brume sèche qui ondoie près de l'horizon, en brisant des reflets, en dansant comme des herbes de lumière – et la poussière ocre et rose qui vibre dans le vent froid, qui monte vers le centre du ciel. Tout cela est étrange et lointain, et pourtant cela semble familier. Lalla voit devant elle, comme avec les yeux d'un autre, le grand désert où resplendit la lumière. [...] Elle sent surtout, au-dessus d'elle, l'immensité du ciel vide, du ciel sans ombre où brille le soleil pur. » [D 97]

L'alliance du beau et du mystère convoque deux mondes, le présent vu et le passé dérobé avec lequel la protagoniste entretient une relation instinctive et, pour cette raison, mystérieuse, empreinte de magie et de mysticisme ; l'émotion ressentie (« la troublent et l'inquiètent ») permet, dans la chaîne énonciative, l'ouverture de l'être sur l'espace (« l'étendue de sable...immense ») dont l'infinité est exprimée par la comparaison avec la mer introduisant le premier syntagme où s'allient le mobile et l'immobile (« grandes vagues immobiles »). De cette image s'extrait peu à peu, dans une nudité pure et stérile (« il n'y a personne, pas un arbre, pas une herbe »), la présence immatérielle des dunes sous forme d'ombres dont le

mouvement aboutit à nouveau à l'immobilité des « lacs au crépuscule »¹. Le jeu du mobile et de l'immobile apparaît s'exerçant au ralenti ou condensant en lui-même son propre mouvement, du regard qui se meut sur les sables ou les déplace lentement, des « ruisseaux d'or qui coulent sur place », à l'espace que sa propre identité rend immobile (« Ici, tout est semblable... ») ; d'autres syntagmes renforcent encore ce semblant d'antithèse, tels « des vaguelettes dures », « de grandes plages blanches à la courbe parfaite, immobiles devant la mer de sable rouge ». Or le caractère antithétique au sein de cette alliance est très atténué car elle s'ordonne à la fois selon l'horizontalité exprimée par l'étendue, la mer ou encore « la brume sèche qui ondoie près de l'horizon », et selon la verticalité. Plusieurs termes l'introduisent qui participent en même temps de l'horizontalité par leurs connotations, tels « ruisseaux » et « vallées », ou la « brume » qui s'élève aussi, et, surtout, la lumière qui « ruisselle de toutes parts » et « la poussière ocre et rose (...) qui monte vers le centre du ciel. ». Dans ce « ruissellement » de la lumière, toutes les dimensions de l'espace s'unissent mais également les perceptions de la protagoniste qui s'organisent également selon les deux axes, horizontal et vertical : elle « voit devant elle (...) le grand désert où resplendit la lumière » et elle « sent (...) l'immensité du ciel vide (...) où brille le soleil pur. ». Ce moment donc, à travers le motif de la lumière, présente à la fois la conscience d'un espace global et celle de la globalité de l'être, accessible par l'alliance de la perception sensorielle, la vision, et spirituelle, la sensation d'infini. Pour Lalla, cette conscience participe de son appartenance nomade qui se révèle ici par la force du regard faisant bouger le désert, force égale à celle du regard de l'ancêtre qui accompagne la jeune fille dans son parcours vers les origines. L'épisode se situe au début de son évolution et constitue un seuil dans la chaîne narrative, comme tous les pèlerinages de la protagoniste au plateau de pierres ou comme ses rencontres avec le berger Hartani ou encore ses moments de recueillement au creux des dunes, au bord de la mer, qui la conduiront à retrouver la vie nomade à la fin

¹ Ce passage est manifestement d'inspiration à la fois romantique et symboliste, comme en témoignent le traitement d'éléments comme le lac, les ombres, le crépuscule (cf. Lamartine, *Méditations poétiques*, « L'isolement », « Le lac », ou Apollinaire, *Alcools*, « Crépuscule » par exemple.

du roman. La plupart du temps, le vent et la lumière inaugurent cette ouverture au monde, l'*extase matérielle*, accessible précisément par la conscience de l'infini dont le référent est le désert – ou la mer. Ainsi, quand Lalla se trouve aux abords du plateau de pierres, « *La lumière est éblouissante, le vent froid coupe les lèvres* » [D 94] ; l'intensité de ces sensations physiques s'accorde à la force du vent et de la lumière et l'amène à un état de concentration favorable au rapport mystique avec le monde. Lalla entre alors dans une sorte d'animisme, de transe semblable à celle des hommes plongés dans leur prière collective dans le premier récit, et cette transe lui ouvre l'accès à la part invisible du monde et d'elle-même, représentée dans le roman par le milieu nomade et le désert : « Lalla regarde de toutes ses forces, jusqu'à ce que son cœur batte à grands coups sourds dans sa gorge et dans ses tempes, jusqu'à ce qu'un voile rouge couvre le ciel, et qu'elle entende dans ses

oreilles les voix inconnues qui parlent et qui marmonnent toutes ensemble. » [D 94]. Ce passage fait explicitement écho à la scène de la prière collective du premier récit, non seulement par la concentration intense du regard et l'audition confuse des voix, mais aussi par la possibilité d'un basculement du monde¹¹⁶. De fait, la poésie du désert et du nomadisme non seulement territorialise le désert dans son infinité et, conjointement, le désir de liberté du sujet, mais institue également, comme nous venons de le constater, un possible reversement du réel tangible et immédiat dans un monde imaginaire et atemporel.

-Fonctions des constituants du désert poétique

Outre la dynamique de la progression instaurée dans les deux ouvrages par le vent et la lumière et que nous liions au procès d'envahissement propre au désert, il existe donc une autre dynamique, introduite surtout par le motif du regard, corrélat de la lumière : une dynamique de basculement – ou reversement – que nous rattachons plutôt au procès d'absorption. La manière dont le vent et la lumière emportent le sujet vers l'ailleurs a déjà été observée dans l'épisode d'affranchissement

volontaire de Lalla à Marseille. Le mouvement vers l'infini accompagne la ligne de fuite du sujet et la reverse dans un autre agencement. Ce reversement exprime une certaine relation du sujet à l'espace et au monde en général. Chez Le Clézio, comme nous l'avons dit, ce reversement correspond à un état d'*extase matérielle*, et, de ce fait, est en accord avec l'intention du roman qui est de présenter, comme l'indique le titre, un objet poétique du désert et du nomadisme qui provoquent l'*extase matérielle*. La critique de la société occidentale qu'induit le parcours de Lalla se trouve seulement impliquée au second degré par le déroulement de l'énoncé. Preuve en est, notamment, l'ouverture sur la marche des nomades. Par conséquent, le texte leclézien est le texte le plus représentatif de la portée poétique du nomadisme et qui développe davantage, au plan poétique, ce jeu de reversement.

La relation de Lalla au monde nomade et au désert passe par la vision se faisant mirage et la dépossédant de son identité en la déplaçant mentalement. Ce déplacement mental est décrit comme s'il s'opérait dans l'espace : « Lalla n'était plus tout à fait elle-même, comme si elle était entrée dans le monde qui est de l'autre côté du regard de l'homme bleu. » [D 97]. La fascination que ressent l'adolescente en regardant le désert fait écho à l'ivresse étrange dominée par l'inquiétude et la peur du peuple nomade affamé et assoiffé dans le premier récit : « C'était une ivresse aussi, l'ivresse du vide et de la faim qui transformait les formes et les couleurs de la terre, qui changeait le bleu du ciel, qui faisait naître de grands lacs d'eau pure sur les fonds brûlants des salines, qui peuplait l'azur des nuages d'oiseaux et de mouches. » [D 47]. On observe là aussi un « déplacement » instauré dans l'énoncé par le pronom relatif, répété, qui dissocie les termes le précédant et le suivant et constitue ainsi une sorte de charnière entre l'âpreté du réel et le mirage. Cette ivresse, encore confuse, annonce celle qui s'empare des tribus lorsqu'ils apprennent la décision du cheikh de poursuivre la route vers le nord, vers des terres plus hospitalières [D 64 et suiv.]. Les trois instants d'ivresse emplissent l'espace et s'en emplissent, mais celle-ci construit en plus une sorte de verticalité sonore entre

les hommes et le ciel, alors que les deux précédentes sont muettes. Ces trois occurrences viennent « épaissir » la ligne nomade tracée par le motif du vent qui entraîne le désir vers l'horizon illimité et en même temps provoquent un reversement dans un ailleurs échappant au réel.

L'infinité du désert imprègne une nouvelle fois la vision de Lalla lorsqu'elle appelle sa mère défunte et revoit le décor de son enfance. Elle se trouve au bord de la mer et le passage est à nouveau fait d'alliances, alliance du passé et du présent par l'expression de l'infinité de l'espace et du vide : « (...) il y a un grand champ de pierres rouges, et la poussière, là, devant l'arbre sec, un champ si vaste qu'il semble s'étendre jusqu'aux confins de la terre. Le champ est vide (...) » [D 155], « mais aujourd'hui il n'y a personne, personne au bout de l'étendue de sable blanc » [D 156], alliance du silence et du cri : « sa voix déchirée qui ne peut pas sortir du champ de pierres et de poussière, qui revient sur elle-même et s'étouffe. » [D 155]. Dans ce rêve éveillé, elle retrouve les sensations et les visions qu'elle fait sur le plateau de pierres et reçoit de ce qui l'entoure le même apaisement mystérieux : Lalla « sent une sorte d'ivresse au fond d'elle, comme s'il y avait vraiment un regard qui venait de la mer, de la lumière du ciel, de la plage blanche. ». L'alliance du mobile et de l'immobile détermine celle du sable et de l'eau, et connote l'infini sur un axe horizontal ouvrant sur l'ailleurs

Elle s'arrête, elle regarde autour d'elle : il n'y a personne, aucune forme humaine. Il y a seulement les grandes dunes arrêtées, semées de chardons, et les vagues qui viennent, une à une, vers le rivage. Peut-être que c'est la mer qui regarde comme cela sans cesse, regard profond des vagues de l'eau, regard éblouissant des vagues des dunes de sable et de sel ? [D 157]

La notion d'infini est donc liée au monde invisible, au monde de la mère nomade

, ce que souligne l'homophonie : le regard de la mer est aussi celui de la mère - et l'expression de ce monde joint les axes horizontal et vertical et les deux états de mobilité et d'immobilité. Telle est la méditation de Lalla qui, couchée sur le sol « les bras le long du corps » près de la mer, figure un axe horizontal parfait et immobile. Cette immobilité, devenir imperceptible, lui permet de glisser dans l'horizontalité mouvante du monde sonore qui l'entoure, « le bruit lent de la mer qui racle le sable »,

« les cris des goélands qui glissent sur le vent, qui font clignoter la lumière du soleil » – même la lumière est saisie dans le mouvement horizontal du vol -, « les bruits des arbustes secs », « le froissement des aiguilles des filaos » etc. [D 182]. C'est un berceau de sons qui l'enveloppe, fait d'intensités différentes, et qui rend propice alors la tension vers le monde invisible et obsédant, la voix maternelle « qui monte et descend doucement » d'abord, puis finit par se fondre dans l'horizontalité de l'espace, constituant à son tour une enveloppe tout en restant signe, annonce inclinée sur Lalla dans la verticalité.

Tous ces états, bien qu'ils constituent des lignes se juxtaposant et épaississant la ligne de fuite de Lalla, comportent une vérité insaisissable dépassant l'existence humaine. Or, il faut voir en cela, à notre avis, une expression « stylisée », pour ainsi dire, de l'impuissance de l'être humain face à l'infini. Le mouvement permanent du désert, déjà, semblable à celui de la mer, impose le sentiment que l'homme n'y a aucune prise, ni physique ni intellectuelle, mais ce même sentiment d'impuissance est en soi un devenir-infini dans la mesure où il maintient l'homme en éveil, ouvert au monde, et c'est cela même qui lui permet de basculer dans l'ailleurs. Ainsi, une mouette insaisissable que Lalla prend pour un prince métamorphosé participe de son monde onirique, et donc de l'agencement du désert et du nomadisme [D 158-159]. L'oiseau s'inscrit dans l'horizontalité d'un devenir à l'infini : « Il s'en va, il glisse au milieu des autres oiseaux le long de l'écume, il s'en va, bientôt ils ne sont plus que d'imperceptibles points qui se fondent dans le bleu du ciel et de la mer. »

[D 159]. Remarquons, au plan de l'énoncé, la récurrence de la juxtaposition et la répétition lexicale qui nous semble être les marques d'un agencement ouvert sur l'infini. Le motif de l'oiseau est repris plus brièvement deux chapitres plus loin, mais s'achève alors d'une façon plus prosaïque par une allusion aux contingences modernes qui, contrastant avec l'ouverture de la première rencontre avec l'oiseau, font l'effet d'une fermeture : les mouettes s'envolent ici « vers le dépotoir de la ville. » [D 171]. A ce reversement dans un ailleurs contigu que provoque la rencontre avec le prince-mouette correspond, plus gravement, celle d'un oiseau de proie, un épervier, découvert en même temps que l'horizon désertique en compagnie du Hartani. Par son vol tourbillonnaire, il fait écho à la fois à la réalité des sables en mouvement, donc à l'agencement physique du désert, et à la récurrence du désir de désert et de nomadisme de Lalla : « Elle n'a jamais rien vu d'aussi beau que cet oiseau qui trace ses cercles lents dans le ciel, très haut au-dessus de la terre rouge, seul et silencieux dans le vent, dans la lumière du soleil, et qui bascule par moments vers le désert, comme s'il allait tomber. » [D 127-128]. Il surgit, à ses yeux, non pas pour nourrir la trajectoire de ses rêves d'enfant mais comme une réalité impérieuse, la même qui l'entraînera enfanter au pied du figuier au terme de son parcours [D 420-423]. L'oiseau est donc un motif qui territorialise le désir dans l'infinité désertique, exprimé ici par le syntagme « cet oiseau (...) tomber », et, en même temps, composante de passage, accompagne la ligne de fuite du sujet vers l'ailleurs, et en cela déterritorialise le sujet, ce que souligne l'emphase contenue dans le syntagme « Elle n'a jamais rien vu d'aussi beau (...) ».

La rencontre de Lalla et du berger Hartani opère de la même façon. Le monde du Hartani apparaît aussi à Lalla par l'intermédiaire de la vision. Comme les ailes des oiseaux, les mains du Hartani déploient dans l'espace un mouvement entraînant Lalla vers l'ailleurs, en faisant surgir un monde imaginaire :

« Il parle comme cela, pendant longtemps, il fait apparaître des oiseaux aux plumes écartées, des rochers fermés comme les poings, des maisons, des chiens, des orages, des avions, des fleurs géantes, des montagnes, le vent qui souffle sur des visages endormis. Tout cela ne veut rien dire, mais Lalla regarde son visage, le jeu de ses mains si noires, elle voit ces images apparaître, si belles et neuves, éclatantes de lumière et de vie, comme si elles jaillissaient vraiment aux creux de ses mains, comme si elles sortaient de ses lèvres, sur le rayon de ses yeux. Ce qui est beau surtout quand le Hartani parle comme cela, c'est qu'il n'y a rien qui trouble le silence. [Désert. P. 133-134].

La juxtaposition exprimant l'accumulation des images ouvre l'énoncé sur l'infini, et le discours et le monde du Hartani sont décrits comme un désert, en outre dominé par la lumière. A la mobilité extrême de ce corps qu'elle sent confusément appartenir au monde vers lequel elle tend instinctivement¹²², à la verticalité du surgissement des images répondent l'horizontalité et l'immobilité du silence.

La voix de la tante de Lalla, Aamma, lui transmettant son expérience du désert, contribue aussi à faire un leitmotiv de l'ivresse visionnaire de la jeune fille :

Elle parle aussi du désert, du grand désert qui naît au sur de Goulimine, à l'est de Taroudant, au-delà de la vallée du Draa. C'est là, dans le désert, que Lalla est née, au pied d'un arbre, comme le raconte Aamma. Là, dans le pays du grand désert, le ciel est immense, l'horizon n'a pas de fin, car il n'y a rien qui arrête la vue. Le désert est comme la mer, avec les vagues du vent, sur le sable dur, avec l'écume des broussailles roulantes, avec les pierres plates, les taches de lichen et les plaques de sel, et l'ombre noire qui creuse ses trous quand le soleil approche de la terre. [D 180]

L'horizontalité mouvante est à nouveau la marque énonciative de l'infini ; l'axe vertical, dont les agents sont l'ombre et le soleil, se meut presque à la vitesse zéro comme le connote l'agencement lexical. Si l'on considère ce passage dans la perspective de la progression narrative, l'on peut affirmer qu'il constitue une étape essentielle – il est intéressant de relever que cette étape est confiée à l'oralité. Le feu rejoint l'axe horizontal de l'infini et la voix d'Aamma passe au travers comme à travers une frontière immatérielle et magique entre le monde présent et le monde rêvé du désert et des nomades pour finalement évoquer la vie des hommes du désert, ceux qui, pour le lecteur, sont les protagonistes du premier récit :

Aamma parle longtemps du désert, et tandis qu'elle parle, les flammes baissent peu à peu, la fumée devient légère, transparente, et les braises se couvrent lentement d'une sorte de poussière d'argent qui frissonne.

« ...Là-bas, dans le grand désert, les hommes peuvent marcher pendant des jours, sans rencontrer une seule maison, sans voir un puits, car le désert est si grand que personne ne peut le connaître en entier. (...) » [D 180].

Le Nomadisme culturel :

« Depuis quelques années, le mot “nomade” est dans l’air. D’une manière vague, mais qui ne demande qu’à se préciser, il désigne un mouvement qui s’amorce vers un nouvel espace intellectuel et culturel. Mais dans nos cultures médiatisées, chaque mot, immédiatement soustraduit, devient prétexte à une mode. Ce dont il est question ici n’est pas une affaire de mode, mais de monde ». ²⁵³

Le métissage culturel participe à la construction de l’identité des personnages. L’anthropologue Claude-Lévi Strauss a écrit que « *les identités culturelles ne sont pas closes et substantielles, mais, au contraire, instables, continuellement transformées par les contacts, les conflits et les échangent avec d’autres cultures*²⁵⁴. ». De par le phénomène de l’acculturation où plusieurs cultures se mêlent, se rencontrent, de par le voyage, l’exil et les errances multiples des personnages de Le Clézio, tous nomades, concrétisent cette expérience afin de devenir un membre d’un Tout, grâce aux mélanges biologiques et aux mélanges culturels. Au-delà de la participation du métissage à la construction identitaire des personnages, le nomadisme y participe tout autant, puisque ce mode de vie est essentiel, non seulement aux phénomènes de métissage, mais aussi à la naissance, à l’élaboration, à la concrétisation et à la préservation de l’essence de l’identité de la nouvelle lignée.

Le renversement, dans l’œuvre leclézienne, du discours culturel et anthropologique lié à l’établissement et au maintien de l’État-nation qui minorise certaines de ses composantes, la remise en question de l’histoire telle que cette dernière nous est parvenue, montrent la volonté d’inclure l’ensemble de l’humanité dans une nouvelle communauté, de créer, ou plutôt de retrouver, un sentiment d’unité partagé par tous les peuples et les individus. Il nous reste à montrer l’impact de cette vision du monde dans la relation qu’entretiennent les différentes littératures entre elles, notamment dans l’œuvre de J.-M.G. Le Clézio. Comme nous le verrons dans la présente section, cette relation s’effectue, chez J.-M.G. Le Clézio, à travers un certain nomadisme que Kenneth White décrit ainsi : « C’est le mouvement dans l’étendue, et non l’implantation. C’est la dispersion

²⁵³ WHITE, Kenneth. L’Esprit nomade, op. cit., p. 10

²⁵⁴ Lévi-Strauss, Claude (dit.), L’identité, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p. II

dans la nature, et non le rassemblement autour des pierres bâties. C'est l'aventure de l'espace, et non la sécurité des remparts » La conscience de la Relation telle que définie par Édouard Glissant pousse alors l'auteur à sortir des systèmes de pensée afin d'errer à travers toutes les pensées humaines susceptibles d'offrir des chemins le menant à la vérité primordiale, à l'unité cosmique. La grande discussion de la littérature ne connaît alors aucune frontière et n'aboutit à aucun repli ou fixité identitaire. L'écrivain travaille désormais en présence du Tout-monde.

La nature même de l'activité de l'esclave en fuite qui fait disparaître derrière lui ses propres traces pour demeurer libre, est donc abordée dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio. C'est en unissant la légende ou le mythe aux événements historiques documentés que l'auteur cherche à combler les espaces de la mémoire humaine laissés vacants, qu'il « complémente » à sa manière ce que les livres d'histoire ont conservé. La légende du saint Al Azraq et du Cheikh Ma el Aïnine accompagné de ses guerriers en représente un exemple probant. Si les dates relatives aux batailles contre l'armée française ainsi que le nombre de combattants mis en cause et des pertes humaines lors du conflit sont connues ces informations apparaissent d'ailleurs dans le livre afin d'ancrer le récit dans une réalité historique²⁵⁵. Le vécu des peuples du désert a été perdu dans le silence de leur défaite. Entre les dates indiquées en début et en fin de récit, il y a le vide de l'exode des peuples du désert en quête d'un nouvel espace où s'installer, le silence de la caravane qui avance vers sa destinée²⁵⁶. Cette incapacité de l'historiographie conventionnelle à rendre un tel vécu, qui est peut-être encore plus important aux yeux de J.-M.G. Le Clézio que les données de cette science humaine, est palliée par le roman dans lequel l'auteur mélange son imaginaire, inspiré ici de la târiqa soufie²⁵⁷, aux événements historiques recensés afin d'offrir les possibilités d'une mémoire qui demeure évanescence : « L'auteur n'emploie son art imaginatif que pour reconstituer dans le détail la réalité humaine (...), que pour évoquer un grand drame »²⁵⁸. On retrouve donc dans la narration de la légende d'Al Azraq

²⁵⁵ LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Désert*, op. cit., p. 373.

²⁵⁶ *Ibid.*, voir p. 222-255

²⁵⁷ Voir à ce sujet REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette. « Le Maroc de Le Clézio : Anthropologie poétique et spiritualité » dans LÉGER, Thierry (dir.). *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, op. cit., p. 65-74.

²⁵⁸ DI SCANNO, Teresa. « Désert » dans DI SCANNO, Teresa. *La Vision du monde de Le Clézio : Cinq études sur l'œuvre*, op. cit., p. 104

(l'Homme Bleu) et celle de Ma el Aïnine le pendant romanesque du récit d'Amin Maalouf sur les croisades : le point de vue est recentré sur l'expérience des vaincus, à la différence importante qu'une grande part de ce point de vue est créé par l'auteur confronté à l'absence d'archives. Nous avons déjà abordé, dans le roman *Désert*, la dénonciation de l'action impérialiste des armées françaises ainsi que de leurs conséquences sur les peuples locaux. Dans ce contexte, le récit créé à partir de la figure légendaire de Ma el Aïnine donne sur les événements liés à la conquête du désert une perspective qui s'écarte des témoignages du général Moinier et de ses hommes dont le mépris envers le mode de vie distinct des Sahraouis, ces « loqueteux moyenâgeux »²⁵⁹, est dénoncé. Le contraste entre la présentation du chef des guerriers du désert, Ma el Aïnine, dépeint par J.- M.G. Le Clézio comme un être mystique cherchant à vivre au cœur du Cosmos et à mener les peuples du désert vers une terre où ils pourraient vivre en paix, et l'opinion des officiers de l'armée pour qui il n'est qu'un « fanatique », un « sauvage qui ne pense qu'à piller et à tuer »²⁶⁰ témoigne de la haine de l'Autre fondée sur les dérives de la pensée de l'Un qui cherche à soumettre autrui. Il s'agit, en somme, d'un discours servant à justifier l'action conquérante par la dévalorisation des peuples évoluant sur les terres convoitées. En suivant l'ultime lutte des hommes bleus, J.-M.G. Le Clézio imagine alors l'état de dépossession dans lequel l'agression et le pillage européens les renvoyaient, l'exil et l'inquiétude vers lesquels les populations étaient forcées :

« Ils parlaient des soldats des Chrétiens qui entraient dans les oasis du Sud, et qui apportaient la guerre aux nomades ; ils parlaient des villes fortifiées que les Chrétiens construisaient dans le désert, et qui fermaient l'accès des puits jusqu'aux rivages de la mer. Ils parlaient des batailles perdues, des hommes morts, si nombreux qu'on ne se souvenait même plus de leurs noms, des troupes de femmes et d'enfants qui fuyaient vers le nord à travers le désert, des carcasses de bêtes mortes qu'on rencontrait partout sur la route (...) Ils parlaient des marchandises et du bétail saisis, des troupes de brigands qui étaient entrées dans le désert en même temps que les Chrétiens. Ils parlaient aussi des troupes de soldats chrétiens, guidées par les Noirs du Sud, si nombreuses qu'elles couvraient les dunes de sable d'un bout à l'autre de l'horizon. Puis les cavaliers qui encerclaient les campements et qui tuaient sur place tous ceux qui leur résistaient (...)»²⁶¹

²⁵⁹ LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Désert*, op. cit., p. 376, 40.

²⁶⁰ Ibid., p. 375

²⁶¹ Ibid., p. 39-40. Nous sommes conscients d'avoir déjà cité partiellement ce passage à la section 2.2.1, mais la portée du contenu est envisagée ici sous un angle différent, raison pour laquelle nous nous permettons cette répétition ; il s'agissait plus tôt de montrer la fragmentation de l'espace à la suite des invasions françaises, alors qu'il s'agit plutôt, maintenant, d'illustrer la

La répétition du verbe « parler » signale la présence encore active, bien que précaire et volatile, d'une voix au sein d'un groupe prêt à résister avec austérité à la menace étrangère qui s'attaque à son mode de vie. Cette abondance verbale que l'on retrouve dans les premières pages du roman contraste alors avec le silence qui entoure les peuples du désert à la suite de leur défaite militaire alors que « leurs lèvres saignantes » se sont tues et cherchent plutôt à s'abreuver aux sources encore disponibles²⁶². Cependant, malgré le projet de destruction et d'assimilation de leur culture par les feux de la guerre et l'envoi des jeunes enfants vers des écoles chrétiennes²⁶³, les peuples sahraouis ne sont pas tout à fait vaincus sur le plan de la foi ; les survivants parviennent à retrouver leur « jardin spirituel », bien que la menace de la modernité semble toujours planer au-dessus de leurs activités spirituelles :

« Il n'y avait pas de fin à la liberté, elle était vaste comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l'eau. Chaque jour, à la première aube, les hommes libres retournaient vers leur demeure, vers le sud, là où personne d'autre ne savait vivre. Chaque jour, avec les mêmes gestes, ils effaçaient les traces de leurs feux, ils enterraient leurs excréments. Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans paroles. Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient. »²⁶⁴

montée de l'inquiétude présente chez les peuples du désert, de présenter leurs préoccupations quotidiennes à l'aube de ces invasions

²⁶² Ibid., p. 439

²⁶³ Ibid., p. 40.

²⁶⁴ Ibid., 439

-Immigration et quête dans le roman Désert de Le Clézio :

Quête déçue de la terre promise

Le thème de la quête de la terre promise, sujet du judaïsme, surprend dans le cadre du roman. Car les nomades cherchant une nouvelle patrie ont comme religion l'islam. Mais ce sujet se laisse encore interpréter d'une autre manière: comme la plupart des immigrants s'attendent une vie meilleure dans le pays, but de leur immigration, le pays choisi leur paraît également comme une terre promise. Dans les deux récits temporairement éloignés, ce sont à la fois les nomades du début du XXème siècle et les immigrants contemporains qui vont vivre une déception face à leur « terre promise ».

L'idéalisation d'une nouvelle patrie :

Les conditions de vie insupportables

S'il ne s'agit pas d'une volonté de quitter son pays pour des raisons politiques comme par exemple pour demander asile, la raison la plus fréquente du désir d'immigrer est la vie qui devient insupportable dans la patrie. Dans notre roman, par exemple le bidonville est un lieu pauvre et sale. Le nom de « Cité » semble être un euphémisme face à l'aspect provisoire:

Lalla ne sait pas pourquoi ça s'appelle la Cité, parce qu'au début, il n'y avait qu'une dizaine de cabanes de planches et de papier goudronné Peut-être qu'on a donné ce nom pour faire oublier aux gens qu'ils vivaient avec des chiens et des rats, au milieu de la poussière^[3]

Comme tout le monde est pauvre, la population ne peut pas dépenser de l'argent pour des bâtiments en briques.

Mais cette pauvreté est la conséquence de la situation catastrophique de l'économie des pays de provenance des immigrants. La plupart de la population est au chômage. Les habitants du bidonville marocain où Lalla vit sont dépendants du travail. Si on ne trouve pas de travail, la famille doit souffrir et cette pression rend les gens inquiets comme également dans la famille de Lalla:

Lalla connaît bien ces jours-là, quand il n'y a plus du tout d'argent à la maison, et qu'Aamma n'a pas trouvé de travail à la ville. Même Selim, le Soussi, le mari

d'Aamma ne sait plus où chercher de l'argent, et tout le monde devient sombre, triste, presque méchant^[4].

Pour éviter ces situations précaires, les enfants aussi doivent aider leurs familles en travaillant dans des usines. Aamma, la tante de Lalla, veut également que sa nièce travaille dans un atelier de tapis où la main d'oeuvre ne se compose que de petites filles dont « [la] plus âgée doit avoir quatorze ans, la plus jeune n'a probablement pas huit ans. »^[5] N'ayant pas encore le courage et la force de se défendre, les enfants sont exploités sans pitié. De plus, Zora, la marchande de tapis, les punit cruellement, et particulièrement les plus faibles, si elles ne nouent pas efficacement:

Mais la grosse femme vêtue de noir se venge sur les plus petites, celles qui sont maigres et craintives comme des chiennes, les filles de mendiants, les filles abandonnées qui vivent toute l'année dans la maison de Zora, et qui n'ont pas d'argent. Dès qu'elles ralentissent leur travail, ou si elles échangent quelques mots en chuchotant, la grosse femme pâle se précipite sur elles avec une agilité surprenante, et elle cingle leur dos avec sa baguette.^[6]

L'appel du lointain

Dans le cas de Lalla, le désir de partir se renforce encore par un de ses traits de caractères qui est très prononcé: elle a la nostalgie du voyage. Quand Naman le pêcheur lui raconte ses voyages en Europe en décrivant les villes d'une manière pittoresque, Lalla a envie de voyager:

Lalla écoute tout cela, et elle frissonne un peu d'inquiétude, et en même temps elle pense qu'elle aimerait bien être dans ce chemin de fer, de ville en ville, vers ces pays où l'on ne sait plus rien de la poussière et des chiens affamés, ni des cabanes de planches où entre le vent du désert.^[7]

Même quand elle est déjà arrivée dans la ville de Marseille qui est très éloignée de son pays natale, cette envie de voyager n'est pas encore satisfaite. Pour cette raison, Lalla aime bien passer son temps dans des lieux en rapport avec le voyage. La gare est un de ses lieux préférés. Ici, elle continue son rêve du lointain...

Souvent, elle pense qu'elle aimerait bien s'en aller, monter dans un train qui part vers le nord, avec tous ces noms de pays qui arrivent et qui effraient un peu, Irun, Bordeaux, Amsterdam, Lyon, Dijon, Paris, Calais.

Conclusion générale :

En guise de conclusion, nous énoncerons les principaux points qui ont marqué notre périlleuse expérience de recherche en évoquant les origines de ce projet, la progression de nos intentions critiques, ainsi que la forme concrète qu'a épousée cette thèse.

De prime abord, ce projet d'étude est né à la suite de recherches sur les œuvres de Virginia Woolf, de Nietzsche, de Faulkner, de Milan Kundera, de Kafka, et d'Assia Djebbar en comparaison avec le style d'écriture de Le Clézio dans son œuvre fondatrice « Le Procès-verbal » que nous avons analysé dans l'optique d'une étude comparative avec le roman *Mrs Dalloway* de Woolf qui traite les phénomènes de l'errance, de l'automarginalisation, la corrélation entre le subjectif et l'objectivité de l'être, le syndrome de la dépersonnalisation, de la faille identitaire, en passant par l'irrationalité psychique. Ces travaux nous ont permis de nous familiariser avec les exigences et la rigueur de la recherche, et ont contribué à dégager progressivement la question centrale que nous souhaitons approfondir dans notre réflexion quant aux spécificités de l'écriture leclézienne, à son évolution, tant le recours de l'auteur au genre romanesque documentaire expérimental qui fut apparenté au Nouveau Roman, durant les dix premières années qui ont marqué ses débuts, en qualité d'écrivain. Ce travail de réflexion et de recherche doctorale prolonge donc l'interrogation relative à l'inclassabilité de l'auteur quant au mouvement littéraire et artistique auquel il appartient, sans compter la spécificité et la complexité de son écriture, car Le Clézio est hors de toute mode et notre étude a pris soin de ressortir toute l'originalité et la difficulté à affirmer la spécificité et l'appartenance de son écriture, mais aussi à circonscrire le sens de l'utilisation du désert en tant que symbole et marque iconique, et corrélativement, du nomadisme dans ses quatre romans : *Etoile errante*, *Le Procès-verbal*, *Onitsha*, et *Désert*.

L'écriture de Le Clézio transcrit un univers onirique centré sur l'animisme qui est une forme de chamanisme, l'extase matérielle et le mouvement, le mystique et le sacré, constamment à la quête du renouvellement de la mémoire, au lieu de tenter de l'enfermer jalousement. Son écriture est fortement colorée de sa riche expérience personnelle, de son passé, de ses nombreux périples et des autres cultures, us et coutumes, traitant ainsi des vicissitudes de la vie et du monde qui nous entoure, de ses maux, son discours accorde une grande valeur éthique à l'art,

au respect des traditions et son engagement littéraire lui permet d'occulter, de bannir toute zone frontière entre le monde objectif et le monde subjectif, et par conséquent, récuser les démarcations entre fiction et réalité. En tant que lecteurs, nous ne saurons jamais démêler la réalité de l'univers fictionnel. La présence massive de la réalité dans la fiction est une caractéristique fort présente dans les écrits de Le Clézio, par rapport à l'aspect historique, par exemple : la guerre d'Algérie, le conflit israélo-palestinien, les génocides en Afrique, mais c'est surtout la manière dont cette écriture s'insère dans son temps et dans son entourage, et comment l'expérience du nomadisme alimente le discours et en fait un objet d'écriture. La présente étude ne tend pas juste à élaborer, d'une manière exhaustive, l'ensemble des éléments se rapportant au sujet du désert et à la thématique du nomadisme, notre étude s'est concentrée sur l'importance et le rôle des personnages, ces êtres de papier dont Le Clézio fait le procès, ces pions qui font partie intégrante de l'échiquier narratif, et du parcours narratologique.

Nous avons évoqué la question des genres et de l'appartenance littéraire et scripturaire, et nous sommes arrivés à démontrer que l'écriture leclézienne, de par sa foisonnance et son inclassabilité, s'inscrit dans une optique de la pluralité des genres et des discours : J.M.G Le Clézio entretient un rapport intime et profond avec l'écriture, mais surtout avec le genre poétique, et le concept de l'errance et du nomadisme qui s'inscrivent dans des configurations socio- historiques et culturelles évolutives car il voulait leur octroyer un pouvoir révolutionnaire, et une portée socio-collective dans des pays colonisés qui sous – estimaient en permanence ce genre. Quant à ce mélange du romanesque à lapoétique c'est dans le but de créer une force à son écriture tout en gardant son amour fou pour la poésie. Ainsi, à travers la présence de l'éclatement des genres, l'écriture leclézienne pourrait s'imprégner de plusieurs discours dont : le discours religieux, épique, historique, le discours épistolaire.... Notre travail nous a conduits à déduire que l'écriture leclézienne se place davantage dans une conception du nomadisme vu la présence d'une certaine rupture, ainsi que la présence de formes multiples dans sa structure scripturaire. Le roman leclézien est plutôt hybride cherchant sans cesse à fusionner plusieurs discours à la fois tant en bouleversant les frontières qui coexistent entre la Littérature et l'Histoire, le sacré et le mythique.

Si l'exil fut le destin des premiers êtres humains, car chassés du paradis perdu et l'errance sur la terre leur lot après une naissance au paradis, il n'est guère étonnant de constater et d'étudier de tels phénomènes au cœur de toute forme de création tout comme ils ont été au cœur de la genèse des premières sociétés humaines.

Pour comprendre le phénomène de l'errance et du nomadisme, dans sa dimension générique, qui ne se réduit pas à son étymologie, il faut au préalable saisir l'évolution de l'écriture nomade et ce qu'elle produit de nouvelles pratiques sociales et humaines. L'errance serait une manifestation de cette évolution. Ce phénomène est également l'expression de l'exil, de la phase du doute et de la remise en question, de la disparition, de la mort, des difficultés psychologiques qui maintiennent les personnages dans une symbiose.

La problématique de l'écriture en situation de nomadisme et d'errance est visible sur cette thèse. Cette problématique est celle de l'errance et concerne précisément les protagonistes asociaux, anticonformistes, et marginaux en situation d'itinérance¹

¹ L'itinérance est une pratique qui consiste à se déplacer d'un lieu à un autre, en fonction des besoins ressentis, des nécessités

C'est ce qui nous a conduit à retracer le cheminement de l'exil et de l'errance des livres sacrés jusqu'aux créations contemporaines passant par la mythologie grecque et l'antiquité romaine. L'idée, là, n'est pas de dresser un inventaire des textes qui ont traité de ce sujet mais surtout d'y retrouver des caractéristiques susceptibles d'être exploitées dans le texte de notre corpus. Il en est de même pour les définitions qui ont suivi.

Ces caractéristiques, nous les avons retrouvées effectivement dans *Étoile errante*, dans *Le Procès-verbal*, *Désert* et *Onitsha* notamment l'aspect physique et géographique de l'exil et de l'errance, leur dimension psychologique et temporelle. Dans le même volet et la même optique, nous avons rappelé le substrat biographique de l'auteur Jean-Marie Gustave Le Clézio, descendant d'un arrière-grand-père breton immigré à l'île Maurice, fils d'un médecin de brousse voyageant dans les quatre coins de la terre, exerçant au fin fond de l'Afrique noire, nous pouvons dire que Le Clézio porte déjà les gènes de la mouvance dans son sang avant de porter les mots de l'errance dans l'encre de sa plume.

Des errances et du vagabondage d'Adam Polo dans *Le Procès verbal* à la fluidité et le nomadisme de Geoffroy, en passant par l'exil d'Esther et de Nejma dans *Étoile errante*.

De là, nous avons donné un aperçu sur les romans qui concentrent et mettent la lumière sur de grandes questions, et qui demeurent d'actualité à savoir le conflit israélo-palestinien, le post-colonialisme mais à travers des histoires personnelles.

Il s'agit de romans où s'imbriquent réalité et fiction, destins individuels et histoire sans afficher pour autant un contenu idéologique.

Mais le pas le plus important dans notre recherche n'est pas d'aborder l'exil, l'errance et le nomadisme comme simples phénomènes géographiques, historiques ou politiques, mais en tant que représentation dans la fiction ce qui exige de nous d'être surtout attentifs à ses répercussions scripturales.

Dans chaque œuvre étudiée, nous avons affaire à un cas d'étude personnalisé : « *Désert* » est une œuvre qui joue sur les contrastes, sur le double-récit et son traitement est tout aussi complexe que « *Etoile errante* ». La question était d'examiner comment le nomadisme, l'exil et l'errance se manifestaient dans *Étoile errante* et comment au-delà des pérégrinations dans l'espace géographique et temporel et au-delà des aléas de l'histoire, ils se déployaient dans la composition discursive et narrative. Ou même « *Onitsha* », et « *Le Procès-verbal* ». Son analyse reste délicate et complexe à cause de sa « profondeur » et le « ton dramatique »²⁶⁵ de son écriture. Et comment définir cette écriture du nomadisme, de l'errance et du foisonnement qui définit elle-même, à son tour, la réflexion de l'auteur sur la vie, sur le monde ?

« *Désert* » est dans le genre du « roman d'apprentissage », du conte, des légendes et mythes ancestraux, de l'historiographie et qui déborde sur les genres auxquels il emprunte.

« *Etoile errante* » est plus complexe, car il fusionne entre un récit historique (qui est une sorte de chronique retranscrite en italique), à un récit de quête initiatique ; les limites entre ces deux récits ne sont pas définies, et par conséquent, tout au long de la lecture du roman, ces deux récits se confondent pour créer une vision psychédélique.

Dans notre travail de recherche, nous avons adopté des perspectives d'analyse narratologique et sémiotique. Ce travail nous a permis de réfléchir aux usages symboliques du nomadisme et de l'errance. Par ailleurs, nous avons pour ambition de montrer que l'écriture et l'errance ne sont pas dissociables, mais complémentaires. Pour ce faire, nous avons alors concentré notre étude sur les différentes œuvres de J.M.G Le Clézio pour comprendre les ruptures et les continuités historiques de cette écriture polycentrique, et comprendre, à travers elle, les configurations de l'errance intertextuelle.

Nous sommes donc portée à regarder comment les voies du nomadisme et de l'errance, en s'associant aux voix de l'écriture dans l'espace et le temps, ont abouti à l'écriture du nomadisme et de l'errance. Ainsi, nous avons

déterminé le cheminement de notre analyse en abordant le thème de

l'errance dans son contexte socioculturel pris en compte dans cette étude.

Dans notre chapitre dédié au champ thématique, nous avons relevé la forte présence de notre principale thématique : l'Errance, qui a été fortement exprimée par le personnage leclézien. Notre présente étude a démontré que les trois personnages peuvent être des figures qui pourraient représenter cette errance, et ce par le biais de leur comportement, leur personnalité et surtout par l'impossibilité de l'accomplissement de leur quête. Les autres thèmes (que nous avons recensés), qui entourent les quatre œuvres ne sont en fin de compte que la manifestation d'un état d'esprit maladif et tourmenté qui traduirait une véritable crise identitaire, d'où cette forte influence du cadre de l'espace et du temps sur nos quatre personnages.

Présentant un cadre spatio-temporel flou et complexe, les quatre personnages se retrouvent entre deux feux. Car jonglant entre un récit passé-présent, et des espaces géographiques qui parfois se dépossédaient de leur contexte réel pour devenir métaphoriques, nos trois personnages se retrouvaient à se battre contre des forces invisibles qui n'étaient en fin de compte que leur état erratique et schizophrénique. Dans le roman leclézien l'espace exprime un certain nomadisme historico-géographique. Les quatre personnages vivent dans le déni, et leur voyage va bouleverser la notion de l'espace géographique dans lequel ils se trouvent, au point de faire naître en eux cette pensée errante. Ainsi cette thématique du voyage, et de la mobilité devient symbole de réflexion, et de remise en question qui tarabuste l'esprit des trois personnages. Mais cette errance mentale ne s'arrête pas là, puisqu'elle va plus loin, en créant une pensée diabolique et schizophrénique chez le personnage leclézien, d'où la présence du thème du « désert » qui symbolise la folie et l'amnésie.

De ce fait, nous avons présenté les personnages comme objet romanesque du désert, de l'errance, et du nomadisme car ils entretiennent avec ces derniers un indéniable lien de parenté puisqu'ils sont « nés du désert » si l'on se rapporte aux dire de Le Clézio. Nous nous muons en nomades au gré de cette expérience, vu la manière dont le désert se manifeste à nous. Il est à souligner que le nomadisme s'oppose farouchement à la sédentarité, ce sont les protagonistes en mouvement qui confèrent forme et abondance au désert. En effet, les contrées désertiques, en tant qu'espace et en tant qu'élément romanesque, prélèvent leurs ressources sur le mouvement constant et illimité des personnages. Prenons par exemple, le parcours

singulier et atypique du personnage de « Lalla » dont l'enracinement fort et intime dans la nature désertique avec son lot d'impressions et d'exaltations est plus qu'évident. Cette héroïne atypique refuse toutes les compromissions dans lesquelles on voudrait l'enfermer et décide d'épouser la vie qu'elle s'est imaginée avoir, à un moment de l'histoire, elle décide de repartir de France pour mettre au monde son enfant chez elle, et la scène de l'accouchement autour du figuier est significative de toute l'harmonie, l'osmose, et l'attachement profond existant entre le corps de la protagoniste et les éléments de la nature : le vent, la mer, le soleil, le sable doré du désert en mouvement. Le corps de Lalla s'exalte et se réjouit de l'alchimie existante entre lui et les éléments de la nature, il prend même une expansion cosmique, une extase matérielle. Le monde qui nous entoure est physique, et par le biais du contact physique, nous affirmons un état de plénitude de l'être et le désert s'anime grâce aux personnages car sans la présence prépondérante de cette mosaïque d'êtres fictifs, l'espace du désert, aussi vaste et en mouvement qu'il soit, devient un espace creux. C'est à travers le mouvement des personnages, leur mobilité et leur évolution que le désert prend vie. C'est leur mouvement qui leur octroie forme et abondance. Bon nombre de séquences descriptives attestent cela.

La trame narrative impulse une dynamique subjective, la fonction de la parole libre exempte de domination se constitue à travers les échanges comme maillons de la chaîne signifiante qui sied chez tout sujet qui essaie de rendre praticable son aliénation signifiante.

Aborder la question de l'altérité avec le questionnement relatif à la reconnaissance permet de conjointre ce principe de reliance pour faire advenir l'éthique de la contingence. La mise en exergue de la clinique subjective nous permet de nous référer à la psychanalyse comme le disent et le soutiennent bon nombre de psychanalystes : « l'architecture du symptôme subjectif est foncièrement différente de celle du symptôme somatique ou organique. Elle est la raison principale de sa persistance et de son insistance, lorsque la lecture qu'elle requiert et exige n'est pas au rendez-vous. ». Elle met, ainsi, en échec tous les savoirs qui prétendent détenir la vérité contenue dans et par le symptôme.

L'écriture du nomadisme et de l'errance inscrit son fondement dans une dynamique conflictuelle qui permet l'émergence du sujet. De ce fait, l'invention de soi

révolutionne l'idée de conversation en valorisant la subversion comme catégorie structurante de l'écriture. Par conséquent, l'imaginaire sociale aura pour fonction de démocratiser l'errance au sens du philosophe Balibar.

Pour revenir aux spécificités de l'écriture du nomadisme et de l'errance, l'errance est un concept complexe qui va au-delà des aspects physiques, toutefois, ce dernier se manifeste par une manière d'être, des comportements, un état mental, une sorte de mouvement permettant de se réapproprier l'espace, de le recréer et de le renouveler même, à la fois singulier et multiples.

Quant au temps, il joue un rôle important dans la construction des quatre quêtes. Il dévoile un véritable bras de fer entre les personnages, et leur devenir, qui devient synonyme d'incertitudes et de bouleversements divers. Le temps est constamment brouillé et confus au point que la narration passe d'une époque à une autre en négligeant un certain ordre dans le registre référentiel. Le temps provoque une sorte de vécu « intemporel » chez le personnage leclézien. Sa réalité devient au centre d'une lucidité très difficile à cerner, ainsi, le temps représente le noyau des quatre

romans en créant une spirale autour des trois voyages. Cet élément va se transformer en acteur principal dans l'univers romanesque leclézien, car il pousse le personnage leclézien à prendre conscience de sa propre réalité.

Ensuite, concernant la structure des quatre, notre analyse a déduit les résultats suivants :

Chaque roman contient au moins deux récits, d'où la présence de la mise en abyme, d'un enchâssement de récits et cette découverte nous a menés vers cette technique leclézienne qui consiste à fusionner ce rapport entre les narrateurs / personnages, qui se départagent la narration à travers deux angles totalement différents, et qui en fin de compte, se rejoignent sur la finalité d'un seul récit, à l'exception de « Onitsha », qui comprend trois récits. De ce fait, nous avons déduit de ce double discours l'existence du concept de la polyphonie, car relevons une certaine complexité des voix ainsi que l'impossibilité d'arriver à une résolution (et pour l'auteur et pour son personnage), nous sommes tentés de dire que le roman leclézien pourrait appartenir au roman polyphonique. Ce procédé est généralement utilisé pour évoquer la représentation du monde, c'est d'ailleurs le cas de nos trois personnages qui s'insèrent parfaitement dans cette optique. Il y a impossibilité de compréhension, par conséquent, cette perception du monde devient insaisissable. Donc, la polyphonie a certainement une grande influence sur l'univers romanesque. Les quatre personnages vont présenter un discours qui sera focalisé sur le monde.

Enfin dans notre dernière partie dédiée à l'errance romanesque chez J.M.G Le Clézio, nous avons essayé de faire un état des lieux (de l'errance) à travers l'Histoire afin de dégager son statut, et surtout son influence sur la littérature contemporaine. Par la suite, nous avons découvert que l'errance avant d'être une mobilité physique, est tout d'abord une manière d'être, voire une philosophie que certains intellectuels adoptent afin de soulager leurs maux, et après avoir parcouru l'intégralité de notre thèse et calquer cette thématique sur les trois œuvres de Le Clézio nous avons déduit le résultat suivant :

L'écriture leclézienne pourrait s'inscrire dans l'optique de l'écriture nomade, cathartique, furtive, migratoire, en quête d'un ailleurs, mais toujours évolutive, car elle parcourt autant de thèmes qui reflètent l'image de la quête identitaire qui, parfois, peut provoquer (d'une certaine manière) un plongeon dans l'univers de la folie mentale, et de la dépersonnalisation chez ses personnages. A travers son écriture, Le Clézio voulait montrer la vision alarmante d'un certain déracinement, d'une perte et d'acculturation, de faille identitaire, de guerre (guerre d'Algérie, conflit israélo-palestinien, colonisation française au Maroc...) et de contexte d'assimilation voire une expropriation socio-culturelle qui menaçait les différentes populations mais surtout son intérêt pour l'Histoire et ses origines, car à travers les différents faits historiques de chaque roman, l'écrivain a ponctué dans ses quatre romans des faits historiques qui se rattachaient à l'histoire algérienne en démontrant la violence historique que véhiculait chaque quête, et c'est à l'intérieur de ces quêtes historiques que nous avons retrouvé cette errance mentale et géographique, cette mouvance du nomadisme et de la quête de l'ailleurs et de l'inconnu qui avait accompagné ses quatre personnages. Sur les multiples interactions et les convergences que projette le procédé polycentrique de l'écriture leclézienne, différentes grilles de lecture d'ordre narratologique et sémiotique s'entremêlent, renforçant ainsi la teneur du contenu. Par ce travail de recherche, nous avons montré que l'écriture leclézienne a une valeur heuristique, polyphonique, labyrinthique, et que ses questionnements revêtent une pertinence complexe, spécialement dans le cadre de la construction poétique (poétique du nomadisme).

Au terme de notre recherche et même s'il n'est pas vraiment facile de conclure, nous tenons à signaler que malgré toutes les difficultés que nous avons eues dans le cadre de la documentation sur Le Clézio, il demeure un auteur digne d'être étudié, et son œuvre digne d'être exploitée tant elle ouvre au chercheur en littérature des horizons encore insoupçonnés.

A mesure qu'on compulse les œuvres de Le Clézio, nous nous étonnons de la richesse et de la complexité des thèmes abordés, tellement multiples et d'actualité, ces derniers peuvent à eux seuls constituer un trésor littéraire inépuisable. Certes, nous n'occultons pas le fait que ces thématiques soient le contenu génératif d'études plurielles et variables, mais il n'en demeure pas moins que les personnages lecléziens nécessitent qu'on se penche

sérieusement à (les cerner), et surtout à les comprendre, car le personnage leclézien a autant d'importance que la thématique ou la construction du texte lui-même.

Le texte leclézien est une traversée de désirs: désir ardent de s'échapper d'une culture romanesque européocentriste, où l'esprit "nouveau roman, "roman modern" domine la littérature occidentale et suscite l'intérêt d'une génération qui a mis en abysse toute une tradition littéraire agonisante, qui tend, aussi, à se frayer un chemin dans cette bataille des genres. Le Clézio s'impose par la conscience de cet échec des valeurs européennes, des situations conflictuelles que vit le monde (les guerres mondiales, la faillite et la chute des économies, pauvreté, famine, effondrement du pouvoir d'achat, crise énergétique et révolutions), il s'impose, par delà ses combats et ses positions humanistes et politico-sociales, par son style littéraire caractérisé par la brièveté et la finesse des idées, l'exposition laconique des opinions exprimées par ses personnages. Il peint cet univers chaotique selon son angle de vue critique acerbe. Ce sont des mots virulents qui véhiculent cette implosion existentielle, ce désir de changer l'expression du vécu des peuples, ainsi, ses "personnages-valises" transportent de multiples soucis, de multiples ambitions, de multiples et innombrables quêtes.

Les romans de Le Clézio portent les empreintes de cette tradition mystique, comme elle l'était dans le contexte "hippie" des années 60. Ses écrits cultivent les paradoxes classiques hérités de cette philosophie grecque pré et post-socratique. On peut même y détecter les traces de l'expérience de la folie (dénoncée déjà par le philosophe et écrivain M.Foucault dans sa fameuse critique "Histoire de la folie à l'âge classique, 1961." Au point où quelques uns de ses personnages côtoient l'internement psychiatrique ou carcéral, une manière de refuser de se plier au pouvoir institutionnel, une forme de résistance à l'ordre établi alors, une façon de contrarier des décisions politiques de l'époque, conséquence de cet état de fait est que les personnages sont au ban de la société, marginalisés, et c'est ce que faisait consciemment et précisément Le Clézio afin d'imposer une approche aigüe à cette cruauté humaine, à cette ignominie universelle.

Quant à l'exil et l'errance, si l'exil est le destin des premiers êtres humains

et l'errance sur la terre est leur lot de consolation après une naissance au paradis et un exil forcé, il n'est guère étonnant de voir de tels phénomènes au cœur de toute forme de création tout comme ils ont été au cœur de la genèse des premières sociétés humaines.

C'est ce qui nous a conduit à retracer le cheminement de l'exil et de l'errance des livres sacrés jusqu'aux créations contemporaines passant par la mythologie grecque et l'antiquité romaine. L'idée, là, n'est pas de dresser un inventaire des textes qui ont traité de ce sujet mais surtout d'y retrouver des caractéristiques susceptibles d'être exploitées dans le texte de notre corpus. Il en est de même pour les définitions qui ont suivi.

L'aspect déconstructif et décousu des premiers romans de Le Clézio a fait l'objet de bon nombre d'analyses et de travaux critiques, et il n'est pas nécessaire de nous concentrer sur la valeur subversive de l'inaction des personnages voire l'inactivité de l'anti héros qui est le parfait archétype dans ce genre de fictions modernes appartenant au Nouveau Roman dont cette principale caractéristique s'oppose aux actes valeureux et glorieux du personnage héros représenté dans le roman traditionnel balzacien . Quoi de plus contraire alors à l'orthodoxie du roman que ces séries de déambulations systématiques où l'œil du personnage se mue, dirait-on aujourd'hui, par le biais des caméras des réseaux sociaux, et ses Oreilles en mini-disc, dans le but de livrer au lecteur leurs rushs journaliers d'images et de sons non numérisés à l'époque, mais rigoureusement consignés et pensés? L'excroissance énumérative et descriptive procède et s'articule chez Le Clézio de part cette métamorphose, cette mutation par laquelle le roman puzzle s'affranchit de l'intrigue, et partant, de sa "vieille obédience temporelle"²⁶⁶ afin d'inviter le lecteur à s'immerger dans la réalité nébuleuse, "à prendre part au spectacle de la réalité" (Le Livre des fuites, p.21). Du *Procès-verbal* à La Guerre (1970) et *Les Géants* (1973), les itinéraires fabuleux et les quêtes initiatiques des personnages dans l'espace de la ville s'apparentent à un relevé topographique d'un genre spécial, où la page narrative évolue et dévient elle-même le lieu d'une mise en scène dédiée à l'image devenue symbole d'immédiateté, de concrétude, de fougue

²⁶⁶ Expression utilisée par Michel Foucault dans *Le langage de l'espace*, in *Critique*, n° 203 (avril 1964), p.378.

et de fugacité.

L'acte de déambulation s'épanouit dans les faits et gestes des personnages propres aux romans de Le Clézio, spécialement les premiers, et en guise de performances, d'actions effectives, chaque lecteur ne confronte nez-à-nez avec des situations de vacuité, de perdition et d'inconsistance, au lieu de retrouver un enchaînement et une linéarité significatifs de causalité. Dans le rôle du squatteur d'une villa abandonnée au sommet d'une colline, souffrante de faille identitaire et de dépersonnalisation, Adam Pollo, anti-héros du *Procès-verbal* (1963), passe le plus clair de son temps cantonné dans un lieu clos à ne rien faire de concret, ou de sensé comme s'il attendait dans le désœuvrement que l'action ou les événements viennent à lui. A l'extase matérielle (p.160), s'ajoute l'oisiveté sociale, l'automarginalisation et le sentiment de déni, de longs et lassants moments d'errance sur les grèves littorales ou au cœur de la ville de Nice sans que la moindre action déterminante de l'intrigue ne soit narrée, exception faite de la scène fatidique d'atteinte aux bonnes mœurs, laquelle n'est pas rapportée au premier degré! Les séquences d'errance épousent un double rôle émancipateur: au niveau de la chronique et du ton de l'histoire mineure, l'errance contribue à desserrer l'étau du schéma narratif et à entériner la marginalité foncière du personnage, dont la socialite dissidente s'épanouit et se complait au gré de ces divagations et crises itérative. Cet être en mal d'identité, ou en quête d'identité, des origines et d'un destin plus prolifique, s'égare sur les fronts de mer, agresse des passants, torture et tue un animal, se mêle à la foule ou arpente sans relâche les rayons de supermarchés.

Ces caractéristiques, nous les avons retrouvées effectivement dans *Étoile errante* notamment l'aspect physique et géographique de l'exil et de l'errance, leur dimension psychologique et temporelle. Dans le même volet, nous avons rappelé le substrat biographique de l'auteur Jean-Marie Gustave Le Clézio, descendant d'un arrière-grand-père breton immigré à l'île Maurice, fils d'un médecin de brousse exerçant au fin fond de l'Afrique noire, nous pouvons dire que Le Clézio porte déjà les gènes de la mouvance dans son sang avant de porter les mots de l'errance dans l'encre de sa plume.

La bibliographie est totalement en harmonie avec l'homme, des errances d'Adam Pollo dans *Le Procès verbal* à la fluidité, au nomadisme et aux déambulations de Lalla dans *Désert* passant par l'exil d'Esther et de Nejma dans *Étoile errante*.

Nous ne pouvons clôturer leur sujet que par les propos d'Edward Said qui cite les belles phrases d'un moine du XII^e siècle:

«Hugues de Saint-Victor, un moine saxon du XII^e siècle, est l'auteur de ces lignes, qui nous hantent par leur beauté:

"C'est donc une grande source de vertu pour l'esprit avisé que d'apprendre progressivement, tout d'abord à évoluer par rapport aux choses invisibles et transitoires, afin d'être ensuite capable d'y renoncerentièrement.

L'homme qui trouve que sa patrie est douce est encore un tendre novice, celui à qui chaque terre semble natale est déjà fort, mais c'est celui pour qui le monde entier est une contrée étrangère qui est parfait. L'âme tendre s'est attachée à un endroit du monde, l'homme fort a étendu son attachement à tous les lieux, l'homme parfait n'éprouve plus aucun attachement de ce genre". »²⁶⁷

« Alors viendra peut-être l'illumination. Viendra peut-être la révélation de l'homme abandonné des raisons sordides, des asservissements et des douceurs de l'infini. De l'homme nu, qui ne crée rien, qui ne va nulle part, mais dont l'œuvre sublime est d'arriver à le savoir pleinement. L'homme, non pas pour l'éternité, non pour la fin mystérieuse, mais pour lui seul. Humble paisible orgueil de celui qui n'est qu'une parcelle, mais qui l'a enfin compris. Douceur, aide de celui qui a découvert que le seul infini offert (parce qu'il ne peut se connaître lui-même) était l'infiniment humain »²⁶⁸

- L'Extase matérielle

Au terme de notre recherche, et même s'il n'est pas vraiment facile de conclure, nous avons montré que l'écriture leclézienne est une écriture de l'espace ouvert, celle qui travaille constamment à renouveler la mémoire au lieu de tenter de l'enfermer. Cette dernière revêt une valeur heuristique, polyphonique, labyrinthique, nomade, polymorphe, évolutive, et cathartique, et que ses questionnements revêtent une pertinence complexe, spécialement dans le cadre de la construction poétique (poétique du nomadisme).

²⁶⁷ - EDWARD W. Said, *Réflexion sur l'exil et autres essais*, op.cit., p.255

²⁶⁸-LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *L'Extase matérielle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1967, p. 188

Bibliographie :

1- LES ROMANS DE J.M. G LE CLEZIO

Le procès-verbal (Folio n°353). Illustré par Baudoin (Futuropolis / Gallimard)

Terra Amara, Paris, Gallimard, 1967.

Le Livre des fuites, Paris, Gallimard/L'Imaginaire, 1969.

La Guerre, Paris, Gallimard/L'Imaginaire, 1971.

Voyages de l'autre côté, Paris, Gallimard, 1975.

Désert, Paris, Gallimard, 1980.

Le Chercheur d'Or, Paris, Gallimard, 1985.

Onitsha, Paris, Gallimard, 1991.

Etoile Errante, Paris, Gallimard, 1992.

La Quarantaine, Paris, Gallimard, 1995.

Poisson d'Or, Paris, Gallimard, 1997.

Les Prophéties du Chilam Balam Mondo et Autres Histoires (Folio n° 1365 et Folio Plus n°18)

L'inconnu sur la terre (L'Imaginaire n°394)

Trois villes saintes, La ronde et autres faits divers (Folio n° 2148)

Ailleurs, (1995). J.M.G. Le Clézio, (Entretiens de J.Louis Ezine), Paris, Arléa.

CAMUS, Albert (1979). L'exil et le royaume, Gallimard.

CELINE (1990). Voyage au bout de la nuit, Gallimard.

CORTANZE, Gérard (1999). J.M.G Le Clézio, vérités et légendes, Paris, Editions du Chêne.

CORTANZE, Gérard (2005). Long-Courier, Paris, Editions du Rocher.

LE CLEZIO, J.M.G., (1978), Mondo et autres histoires, Paris, Gallimard.

Woolf, Virginia, Une esquisse du passé, Instants de vie, Stock, Paris, 1986.

Woolf, Virginia, Mrs Dalloway « Traduction nouvelle de Marie-Claire Parquier », Folio classique, 1994.

L'Art du roman trad. Rose Celli, éd. Du Seuil, 1963. De la lecture et de la critique, essais choisis, traduits et présentés par Sylvie Durastanti, éd, des Femmes, 1988.

Adam, Jean-Michel, Eléments de linguistique textuelle, Liège, Mardaga, 1990.

Durand, Gilbert (1969), Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bodas, Coll. « Etudes Supérieures »

Freud, Sigmund, L'inquiétante étrangeté, in L'inquiétante étrangeté et autres essais, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 1985.

Freud, Sigmund, Cinq leçons sur la psychanalyse (1904 – 1909), Payot, 1950.

Freud, Sigmund, Névrose, psychose et perversion (1894 – 1924), Puf, 1973.

B/ Ouvrages critiques généraux

Vincent Jouve, Poétique du roman,. Ed : Armand Colin 2015.paris.

Sophie Rabau, L'intertextualité, , flammation 2002

Gérard Genette, Palimpsestes (la littérature au second degré),.Ed :Seuil.1982.Paris

Barthes .Roland. Essais Critiques :Structure du fait divers.Paris.Ed.Le Seuil .1964

L'écriture journalistique, Jacques Mouriouand,ed :Puf.2013.paris.

L'expérience de la liberté. Jean Luc Nancy. Ed Galilée. Paris.1989.

La logique de la liberté.Michael Polanyi .Ed.PUF.Paris.1989.

C.Metz : Essais sur la signification du cinéma .1968. manque édition

Peter Schneyder ,Temps et Roman/Ed :orizons .Paris 2007

Yves Reuter : L'Analyse du récit (2eme édition) paris .Ed :Armand Colin .2014.

Mikhail Bakhtine, le principe dialogique. Tzvetan Todorov.Seuils.Paris.1981

Karl. Marx « la division du travail dans la manufacture » Ed : Champs classiques

Adam, Jean Michel & Revaz F, L'analyse des récits-Seuil, 1996.

Adam, Jean Michel, Les textes : types et prototypes, récit, description, argumentation, indication et dialogue, Nathan université, 1997.

Mauron, Charles (1996) Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la Psychocritique volume I.

Mauron, Charles (1996) Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la Psychocritique volume II.

Mauron, Charles (1950), Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, Neuchâtel, La Balconnière.

Lacan, Jacques, Ecrits, Tome II, Paris, Seuil, 1971.

Harel, Simon. La démesure de la voix : parole et récit en psychanalyse. Montréal, 2001.

- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, coll. Points, éditions du Seuil, 1973.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975.
- Barthes, Roland, *Roland, L'aventure sémiologique*-Seuil, 1985.
- Fayet, Odile, *L'écriture de Jean Marie Gustave Le Clézio, une écriture magique*, Doctorat, 3^e cycle, Littérature Française, Université de Paris X, 1988.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970.
- Nietzsche, Friedrich, *ainsi parlait Zarathoustra*, Livre de poche, Paris, 1963.
- Robbe-Grillet, Alain, *je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi, l'auteur et le manuscrit* sous la direction de Michel Contat-P.U.F, Coll : perspectives critiques, Février, 1991.
- P. Zima-Ambivalence romanesque, Le Sycomore, 1980.
- Ionesco, Eugène, *La cantatrice chauve*, 1950.
- Coenen, Mennemier, 1984, 122.
- Scgwamborn, 1975, 430. *Alberes voit sans Adam Pollo un Isaac poussière millerien*. *Albères* 1970, 119.
- Waelti, Walters, 1977, 147-148.
- Bellemin-Noel, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Puf, coll. « Écriture », 1979 (épuisé ». Nouvelle édition revue et augmentée, PUF, coll. « Quadrige », 1996.

Bellemin-Noel, Jean, *La psychanalyse du texte littéraire*, Ed. Nathan, coll. «128 », 1996 (réédition 1999).

Bellemin-Noel, Jean, *Gradiva au pied de la lettre*, Puf, coll. « Le Fil rouge », 1983.

Berthelot. F- *Le corps du héros : Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Nathan, Paris, 1997.

Bourneuf, Roland, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, coll. Critica, 1998.

Chartier, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Nathan université, 2000.

Heuvel. P.V.D-parole. Mot. Silence « pour une poétique de l'énonciation »-José Corti (Librairie), 1985.

Le paradoxe de l'errance dans "Etoile errante" de JMG Le Clézio *par* Martha Isabel MUELAS HURTADO/Université Paris 8 Saint Denis - Master 1 littérature française et francophone 2012

Gontard, Marc *Le Moi étrange : Littérature marocaine de la langue française*, L'Harmattan, Paris, 1993, P37.

Fromilhague, Catherine, Anne Sancier-Château, *Analyses stylistiques*, Dunod, 1993.

Jeandillou, Jean-François, *L'analyse textuelle*, Armand Colin, 1997.

Madelain. J-L'errance et l'itinéraire-Sindbad, 1986.

Maingueneau, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, 1996.

Maingueneau, Dominique- *L'énonciation en linguistique française* Hachette, 1999.

Mounin, Georges, *Clés pour la linguistique*, éditions Seghers, 1986, 1971.

Mucchielli. A. L'identité, Presses Universitaires de France (collection :Que suis-je?), Paris, 1999.

Articles

Nawel Benghaffour, "Voies de l'errance et Voix de l'écriture dans « la Femme sans sépulture » d'Assia.Djebar/article/Synergie Algérie/n°9-2010/p248

Errances et marginalité dans la littérature, L' /Arlette Bouloumié /Presses universitaires de Rennes2007. p.13-15/<http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/index.html/> consulté en septembre 2017

La migritude : une errance identitaire et littéraire (2008) article / consulté en Septembre 2017

L'institut du monde arabe : « Une plume plongée dans l'encre du courage » El Moujahid n°8691 ,4 et 5juin 1993 ,p3

Du titre littéraire et de ses effets de lecture, Max Roy(Document généré le 8 nov. 2017 15:32) : Volume 36, numéro 3, hiver 2008 / URI : id.erudit.org/iderudit/019633ar

Textes littéraires, biographies et correspondances

AMROUCHE, Fadhma Aith Mansour, *Histoire de ma vie*, Paris, La Découverte/Poche 2000, 219 p..

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920, 174 p..

APULEE, *L'Âne d'or*, Livre XI, traduction de Jean-Louis Bory, Gallimard, 1958, Folio n°629, 320 p..

ARISTOTE, *De la génération des Animaux*, 788 a, traduction de Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961, 231 p..

'ATTAR, Fari-od-Din, *Le Langage des oiseaux*, traduction de Garcin de Tassy, Paris, Sindbad, 1982, Actes Sud, 1995 / Albin Michel, Livre de poche, « Spiritualités vivantes », 1996, 342 p..

MALLARME, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1945, 1659 p..

Articles et entretiens

CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Place d'une littérature migrante en France. Matériaux pour une recherche », in : *Etudes Littéraires Maghrébines* n°7, L'Harmattan 1995, pp. 115-124.

- « La littérature algérienne francophone contemporaine », 21 janvier 2003, article inédit.

FOUCAULT, Michel, « Le langage de l'espace », in : *Critiques* n°203, avril 1964, pp. 378-382, pp. 378-379.

GAST, Marceau, « Le Sahara dans l'œuvre de Mouloud Mammeri », in : *Awal, Cahiers d'études berbères* n° 18, Paris, éd. de La Maison des Sciences de l'Homme, 1998, pp. 49-54.

KEIL, Regina, « « Das Paradies zu den Füßen der Mütter...? », Über Literaturfrauen und Frauenliteratur im Maghreb », in : *Der zerrissene Schleier, das Bild der Frau in der algerischen Gegenwart Literatur*, Tagungsprotokoll der Evangelischen Akademie Iserlohn, 15-17 September 1995, Evangelische Akademie Iserlohn, 1996, pp. 62-82.

A propos de Jean-Marie-Gustave Le Clézio

ALBERES, René-Maril, «Le baroque romanesque et J.-M.-G. Le Clézio », in : *Littérature Horizon 2000*, Albin Michel 1973, pp. 171-188.

BERSANI, Jacques, « Le Clézio sismographe », *Critique* n°238, mars 1967, pp. 311-321.

BREE, Germaine, *Le Monde fabuleux de J.-M.-G. Le Clézio*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990, 140 p..

Rencontres d'Averroès, « Colonialisme et postcolonialisme en Méditerranée », Xème édition, Marseille, 7-8-9 novembre 2003 (débat retransmis sur France Culture du 2 au 5 août 2004).

GERARD, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins » 1989.

GREIMAS, Algirdas-Julien & COURTES, Joseph, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette « Supérieur », 1993.

ONIMUS, Jean, Sans titre (*L'Extase matérielle*), *La Table Ronde* n°234-235, juillet-août 1967, pp. 104-105.

PIATIER, Jacqueline, « Le poète de la peur de vivre : Le Clézio », in : *Réalités* n°254, 1967, pp. 101-111.

REAL Eléna, « Un espace pour le vide », *SUD* 1989, no spécial J.-M.-G. Le Clézio, pp. 181-184.

WAELTI-WALTERS, Jennifer, *Icare ou l'évasion impossible, étude psycho-mythique de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Québec, Naaman, 1981, 132 p..

WHITE SMITH, Kathleen, « Forgetting to remember : *Anamnesis* and history in Jean-Marie Le Clézio's *Désert* », *Studies in twentieth century literature*, vol.10, n°1, Fall 1985, pp. 99-115.

Autres références consultées

-Le paradoxe de l'errance dans "Etoile errante" de JMG Le Clézio par Martha Isabel MUELASHURTADO

Université Paris 8 Saint Denis - Master 1 littérature française et francophone 2012

<http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/index.html> /a consulter le septembre 2017

-ERRANCE ET MARGINALITÉ DANS LA LITTÉRATURE/Julien Gracq,
l'errance du poète,XXe siècle,*Hervé Menou*.Presses universitaires de Rennes2007/p.
137-148

El-Maghribi alias « ed-derija » (la langue consensuelle du Maghreb), Abdou
Elimam.Ed : Frantz Fanon.2015.Tizi-ouzou

Mouvement littéraire et culturel américain qui a regroupé durant les années 1950-
1960 des jeunes, des écrivains (A. Ginsberg, J. Kerouac [*Sur la route*, 1957],
W. Burroughs), des artistes peintres de l'Action Painting et un poète-éditeur
(L. Ferlinghetti)./http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Beat_generation

Adepte du mouvement *beat generation* né aux États-Unis dans les années 1950,
qui refusait les conventions de la société industrielle moderne et aspirait à une
façon de vivre dépouillée de
toutsuperflu/http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/beatnik/

Le paradoxe de l'errance dans "Etoile errante" de JMG Le Clézio *par* Martha Isabel
MUELAS HURTADO/Université Paris 8 Saint Denis - Master 1 littérature
française et francophone 2012

Errances et marginalité dans la littérature,L'errance des Proetides : sauvage
initiation de jeunes filles /Arlette Bouloumié /Presses universitaires de
Rennes2007.

Jean Luc Nancy .L'expérience de la liberté. Ed. Galilée .1988.

Le titre est-il un désignateur rigide ? Maribel Penalver Vicea
(dialnet.unirioja/es/desconga/articulo/1011557/pdf

www.oic.uqam.ca/article/errance -dans- le -récit- poétique-errance-du-récit-
poétique/ Christèle Devoivre/Université Stendhal, Grenoble III/pdf

Toponymie ou science des noms de lieux : son application sur le patrimoine
celtique d'Ardenne. Jean Loicq.2003.pdf

OUVRAGES ET ARTICLES

ASSOULINE (Pierre),

- "Entretien avec Le Clézio" in Lire, avril 1990.

BLÜNEL (Adolf),

- "J.M.G. Le Clézio Ideenwelt in seinen Romanen und ihre Künstlerische Verwicklung, Salzburg, Institut für Romanistik der Universität, 1982.

DE SAINT VINCENT (Bernard),

- "Lee Clézio? Un navigateur solitaire", Le Figaro n°16390, 26 avril 1997.

DI SCANNO (Teresa)

La vision du monde de le Clézio : cinq études sur l'œuvre, Napoli-Paris, Liguorini-Nizet, 1983.

DOMAGE (Simone),

- Le Clézio ou la quête du désert, Paris, Ed. Imago, 1993.

HOLZBERG (Ruth),

- L'œil du serpent : dialectique du silence dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, Sherbrooke-Canada, Naaman, 1981.

KESTING (Marianne),

- Auf der suche nach der Realität, München, Piper (Schriften zur Modernen Literatur), 1972.

LHOSTE (Pierre),

-Conversations, Transcription d'entretiens radiophoniques avec Le Clézio, Paris, Ed. Mercure de France, 1971.

MAGAZINE LITTERAIRE,

-"J.M.G. Le Clézio : Errances et mythologies", in Magazine Littéraire, n°362, février 1998.

MICHEL (Jacqueline),

-Mise en récit du silence, Paris, José Corti, 1986.

ONIMUS (Jean),

-Pour lire Le Clézio, Paris, PUF (écrivains), 1994.

RIDON (Jean-Xavier),

-Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : l'exil des mots, Paris, Ed. Kimé, 1995.

SALADO (Régis), 323

-"L'Univers démesuré. Sur l'esthétique des premiers textes de J.M.G. Le Clézio (1963/1973)" in, J.M.G. Le Clézio, (Actes du colloque international, Universitat de Valencia, Département de Filologies francesa i italiana), Ed. Eléna Real et Dolores Jiménez, 1992.

TRITSMANS (Bruno),

-Livres de Pierre : Ségalen-Caillois-Le Clézio-Gracq, Tübingen, G.Narr, 1992.

WAELTI-WALTERS (Jennifer),

-Icar ou l'évasion impossible. Etudes psycho-mythiques de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, Sherbooke-Canada, Naaman, 1981.

- **ARTICLES :**

ANGENOT (Marc),

- "Intertextualité, interdiscursivité, discours social", in *Texte* n°2, 1983.

ARON (Paul),

- "Sur le concept d'autonomie", in *Discours social/social discourse*, vol.7, n°3-4, étéautomne 1995.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques.*

Paris : Seuil, 1972. 187 s. ISBN 2-02-000610-3.

BUFFARD-MORET, Brigitte. *Introduction à la stylistique.* 1re éd. Paris :

Nathan, 2000.128 s. ISBN 978-2-200-35278-3.

CALAS, Frédéric. *Introduction à la stylistique.* Paris : Hachette, 2007. 221 s.

ISBN

978-2-01-145717-2.

DU MARSAIS, César. *Traite des tropes suivi de Jean Paulhan Traité des Figures.*

Paris : Le Nouveau Commerce, 1977. 322 s.

FROMILHAGUE, Catherine. *Les figures de style.* 1re éd. Paris : Nathan, 1995.

128.s.ISBN 978-2-200-60289-5.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale.* trad. N. Ruwet, Paris :

Minuit,

2003. ISBN 2-7073-1841-8.

MOLINIÉ, George. *Dictionnaire de rhétorique.* Paris : Le Livre de Poche, 1992.

350 s.ISBN 2-253-16007-5.

MOLINIÉ, George. *Eléments de stylistique française.* 1ère éd. Paris : Presses

Universitaires de France, 1986, 211 s. ISBN 978-2-1303-9764-9.

MOLINIÉ, George. *La stylistique.* 2e éd. Paris : Presses Universitaires de France,

1997.213 s. ISBN 2-13-045834-3.

RICALENS-POURCHOT, Nicole. *Lexique*

AUDIGIER (Jean-Pierre),

- "Le roman de l'origine", in *Corps Ecrit* n°32, décembre 1989.

BAETENS (Jan),

- "Qu'est ce qu'un texte "circulaire"?", in *Poétique* n°94, avril 1993.

CELEYRETTE-PIETRI (Nicole), et LAURENTI (Huguette),

- "L'Ecriture en acte" in *Ecriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Textes réunis par Jean Levaillant, Lille, P.U.L., 1982.

CHAROLLES (Michel),

- "Grammaire du texte. Théorie du discours. Narrativité", in *Pratiques* n°11-12, novembre 1976.

CORDOBA (Pierre-Emmanuel),

- "Pour une pragmatique du personnage", in *Le Personnage en question*, Toulouse, Publication de UTM, 1984.

COSTE (Didier),

- "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire", in

Poétique n°43, 1980.

- "Nabokov, la référence et ses doubles", in *Fabula* n°2, octobre 1983.

DÄLLENBACH (Lucien),

- "Réflexivité et lecture", in *Revue des sciences humaines*, tome XLIX-n° 177, janvier mars 1980.

DE BIASI (Pierre-Marc),

- "Flaubert et la poétique du non-finito", in *Le Manuscrit inachevé. Ecriture, création, communication*, Textes réunis et publiés par Louis Hay, Paris, Ed. CNRS, 1986.

DUBOIS (Jacques),

- "Code, texte, métatexte", in *Littérature* n°12, déc. 1973.

DUCHET (Claude),

- "Eléments de titrologie romanesque", in *Littérature* n°12, déc. 1973.

DUCROT (Oswald),

- "Note sur la présupposition et le sens littéral", postface à P. Henry, *Le Mauvais outil*.

Langue, sujet et discours, Paris, Klincksick, 1977.

- "Le roi de France est sage : implication logique et présupposition linguistique", in *Etudes de linguistique appliquée* n°4, 1966.

GUIRAND (Félix) et SCHMIDT (Joël),

- "Déluge", in *Mythes et Mythologie. Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse-Bordas, 1996.

HAMON (Philippe),

- "Qu'est-ce qu'une description?", in *Poétique* n°12, 1972.
- "Un discours contraint", in *Poétique* n°16, 1973.
- "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du récit*, Paris, Seuil (Points), 1977.
- "L'Épigraphique : au carrefour de la textualité et de la socialité", in *Discours social/Social discourse*, vol. 7 : 3-4, été-automne 1995.

HOEK (Léo Huib),

- "Description d'un archonte : préliminaire à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman", in *Nouveau Roman hier, aujourd'hui. Problèmes généraux*, t. 1, Paris, U.G.E., 1972.

KWATERKO (Jozef),

- "Historicité et effet de texte", in *Discours social/Social discourse*, vol. 7 : 3-4, été-automne 1995.

JENNY (Laurent),

- "La stratégie de la forme", in *Poétique* n°27, 1976.

LEVAILLANT (Jean),

- "Écriture et génétique textuelle" in *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Textes réunis par Jean Levaillant, Lille, P.U.L., 1982.

MENAHEN (Ruth),

- "La Mort tient parole" in *La Mort dans le texte*, Colloque de Cerisy sous la direction de Gilles Ernst, Lyon, P.U.L., 1988.

MITTERRAND (Henri),

- "L'espace du corps dans le roman réaliste", in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII*, n°690, 1984.
- "Chronotopies romanesques", in *Poétique* n°82, 1990.

PANIER (Louis),

- "La bombe dans le discours : énonciation et mise en discours dans un article de presse", in *Études littéraires*, vol. 16, n°1, avril 1983.

PRINCE (Gérald),

- "Introduction à l'étude du narrataire", in *Poétique* n°14, 1973.

RIFFATERRE (Michael),

- "Sémiotique intertextuelle : l'interprétant", in *Revue d'esthétique 1/2 : Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, U.G.E., 1979.

ROBIN (Régine),

- "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social", in *La Politique du texte*, Lille, P.U.L., 1992.

TADIE (Jean-Yves),

- "Le roman d'aventures", in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII*, n°690, 1984.

SCHUEREWEGEN (Franc),

- "Le texte du narrataire", in *Texte* n°5-6, 1987.

VIALA (Alain),

- "L'enjeu en jeu : lecture littéraire et rhétorique du lecteur", in *La lecture littéraire*, (colloque de Reims sous la direction de Michel Picard), Paris, Ed. Clancier-Guénaud, 1987.

WITT LABUDA (Aleksander),

- "Le personnage dans la lecture réaliste", in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII*, n°690, 1984.

5.2 - OUVRAGES :

ADAM (Jean-Michel),

- *Eléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga, 1990.

Dictionnaires

Dictionnaire des citations.Petit Carl ; Ed .EDDL ; 1997.p115

Dictionnaire des citations.PetitKarl.Ed EDDL.1995.p177

Le savoir écrire moderne. Paris. Ed .Retz . 1980, p 181

Dictionnaire du roman, Yves Stalloni, Ed : Armand Colin, Paris.2012

Dictionnaire d'analyse du discours, P.Charaudeau/ D.Maingueneau.Ed : Seuil.Paris.2002

Dictionnaire du roman, Yves Stalloni. Ed : Armand Colin.Paris.2012

Mémoires de magistère

Belkacem, Mebarki, « L'expression de l'exil dans la littérature des beurs »,
Octobre 1995.

Ghania, Lammi, « L'exil et l'errance dans *Etoile Errante* de Jean Marie Gustave Le
Clézio », 2010-2011

Thèses de doctorat :

ZEKRI (KHALID),

Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et
celle de Jean Marie Gustave Le Clézio, Thèse de Doctorat, Université de Paris XIII,
1992.

CAVALLERO (Claude),

J.M.G. Le Clézio ou les marges du roman, These de Doctorat, Université de Rennes,
1992.

DALAH (Minan),

Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, Thèse de
Doctorat, Paris III, 1996.

LABBE-EVANNO (Michelle),

J.M.G. Le Clézio-Le Roman en question, Thèse de Doctorat, Paris III, 1993.

Entretiens, émissions (radio, télévision) :

Colette Fellous, « JMG. Et Jemia Le Clézio, extraits d'un « carnet nomade », diffusé sur France Culture le 22 décembre. Paris, 1997

Colette, Fellous, « JMG Le Clézio, extraits de la série « Nuits magnétiques ». Mexique :

« dernier soleil », diffusé sur France Culture du 26 au 30 janvier, Paris, 1998

Fellous, Collete, « Carnet nomade », France- Culture, 25 avril 2003.

Cortanze, Gérard, « Une littérature de l'envahissement », *Revue Le Magazine littéraire*, n° 362, 1998, p. 18-35

Doillon, Lou et Valérie Lang, « JMG Le Clézio : lectures de l'Africain et Coeur brisé »,

Journée spéciale 24 heures autour du livre sur France culture diffusé le 2 novembre

2011 Ezine, Jean-Louis, « Ailleurs », entretiens avec JMG Le Clézio, Paris : Editions

Arléa, 1995. Feist, Herade, « Rencontre avec Amos Oz », dans le reportage diffusé sur

ARTE, le samedi 16 février 2013. En ligne
: <http://videos.arte.tv/fr/videos/litterature-rencontre-avec-amos-oz--7331252.html> consulté le 18 mars 2013.

Jacques, Paula, « JMG Le Clézio, extraits de l'émission « Cosmopolitaine », diffusé sur France Inter le 11 avril, Paris, 2004

Lhoste, Pierre. « Conversations avec Le Clézio ». Paris : Seghers, 1971

Makki, Mona. « JMG Le Clézio, le mauricien » entretien dans *Le magazine télévisé espace francophone*, l'île Maurice, 2008. En ligne : http://www.tv-francophonie.com/emission/flv/flv20090805/swf_784.html

Seguin, Fernand, « Sel de la Semaine » émission de Radio Canada, Entrevue diffusée le 23 juillet, Montréal. Canada, 1970

Thirtanjhar, Chando, « JMG Le Clézio : Ma langue est mon véritable pays », *Revue Le Magazine littéraire*, n° 404, 2001.

Abdelkéfi, Hédia. *La Représentation du Désert*. Sfax: ERCLIS, 2002.

Barthèlemy, Guy. *Fromentin et l'écriture du désert*. Paris : L'Harmattan, 1997.

Boulos, Miriam Stendal. *Chemins pour une approche poétique du monde: le roman selon*

J.M.G.Le Clézio. Copenhagen: Museum Tusculanum Press. 1999.

Cortanze, Gérard de. *J.M.G. Le Clézio*. Paris: Gallimard, 2002.

Domange, Simone. *Le Clézio ou la quête du désert*. Paris: Editions Imago, 1993.

Hédi, Bouraoui. *Transpoétique, Eloge du nomadisme*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2005.

Helm, Yolande Aline, ed. *Malika Mokeddem envers et contre tout*. Paris: L'Harmattan.2000.

Table des matières

Propos liminaires.....	7
Introduction générale.....	9
Partie I : Etude palimpsestique, titrologique et thématique.....	29
Introduction.....	30
Le Clézio: Le chercheur d'un Ailleurs.....	42
Le titre littéraire.....	50
L'expérience de l'immensité désertique chez Le Clézio.....	58
Etoile errante: un titre, un thème.....	62
Le titre dans le roman Désert.....	65
Les titres-espace.....	69
Caractéristiques de l'écriture leclézienne.....	73
-L'écriture du Nomadisme et de l'errance.....	74
L'exil et l'écriture.....	95
Partie II: Le personnage leclézien ou le syndrome de l'errance.....	97
L'errance de la narration.....	97
-L'errance de la voix narrative ou polyphonie des voix	
L'exil et l'écriture.....	98

La relation à l'histoire	101
Chapitre I: L'étude des personnages et de la narratologie	104
Introduction partielle	105
Parcours atypique d'un personnage en mouvement.....	108
Le Moi errant du personnage d'Adam Pollo: un désir impérieux d'errer sur la peau du monde	138
Structure du récit romanesque: Alternance narrative	147
Etude narratologique des récits	157
Le parcours narratif des personnages.....	159
Chapitre II:.....	180
Thématique de l'errance et de la déambulation dans les quatre romans de J.M.G Le Clézio	182
Conclusion.....	200
Partie III : Mise en exergue de la spécificité de l'écriture chez Le Clézio.....	205
Introduction.....	206
Chapitre I : Caractéristiques de l'écriture le clézienne.....	207
-Le rôle et l'impact de l'errance à travers l'histoire.....	235
Chapitre II: Le nomadisme de l'écriture dans l'œuvre de Le Clézio.....	242
-La peur, l'errance	243
-Personnage et insertion sociale.....	244
-Le personnage marginal.....	245

Le dérèglement raisonné d'un personnage (anti) héros	246
L'élaboration d'une dialectique incontournable entre les deux entités: Errance et personnage	
Le personnage marginal.....	247
Le rôle et l'impact de l'errance à travers l'Histoire.....	248
Le "Moi" entre être et paraître.....	248
Narration altérée, espace altéré.....	254
L'expérience mystique du Rien.....	256
Le concept de métamorphose.....	258
L'écriture du « Moi ».....	261
Fonctions et constituants du désert poétique.....	265
La force des éléments : le vent et le souffle comme agents de l'unité mystique.....	266
L'errance intertextuelle.....	275
L'écriture et le mythe de l'errance.....	278
La double articulation du temps dans le roman leclézien.....	285
1-Le temps dans le roman Désert	
Une poétique du reversement : La lumière : esthétique et spiritualité.....	292
Fonctions des constituants du désert poétique.....	296
Le Nomadisme culturel.....	302
Immigration et quête dans le roman <i>Désert</i> de Le Clézio.....	306

L'appel du Lointain.....	307
Conclusion partielle.....	308
Conclusion générale.....	309
Bibliographie.....	319
Table des matières.....	342

Résumé en français: L'ECRITURE DU NOMADISME DANS LES ŒUVRES DE JEAN MARIE GUSTAVE LE CLEZIO

Dans l'œuvre romanesque de Le Clézio, le nomadisme apparaît comme un fil conducteur, tel un mouvement de progression de l'écriture dans l'espace et le temps vécus. La quête d'une voix errante et mouvementée liée au destin des hommes et des femmes, associée à un contexte de perte et d'errance, transgresse les limites qui séparent les êtres. Dans l'entrecroisement des récits initiatiques, l'énigme de la disparition se trouve liée à l'identité et exige de nous une réflexion sur l'écriture nomade, la mémoire et le temps, car chaque mot est un chemin de transcendance. Dans ce parcours spatio-temporel, l'œuvre se caractérise par la nature itinérante de sa progression narrative : c'est par les voix (es) de l'errance que les récits rapportés par la mémoire collective alimentent un texte où la signification donne aux mots leur unité verbale. Formée de fresques historiques, d'appréhensions idéologiques, d'aperception de l'espace et du temps, l'œuvre s'organise spécifiquement par des stratégies énonciatives monophoniques, polyphoniques et labyrinthiques obéissant à un découpage chapitral, à une narration ultérieure, au monologue intérieur et à une alternance récit-discours empruntés à l'histoire du passé colonial et à la vie quotidienne des femmes. Dans cette harmonie des formes et des mouvements provoqués par le nomadisme et l'errance, l'étude des enjeux symboliques et philosophiques nous renvoie à la quête des origines ainsi que la quête d'une voix errante liées au destin des personnages, qu'ils soient marginalisés par la société ou qu'ils s'auto marginalisent, associées à un contexte de perte et d'errance, transgresse les limites de l'être. Dans l'entre carrefour des quêtes initiatiques, l'énigme de l'auto-marginalisation, du rejet social, et de la

disparition se trouvent intrinsèquement liées à l'identité, à une facture identitaire,
et exigent de nous une

réflexion sur l'écriture nomade, la poétique du nomadisme, la mémoire et le temps, car chaque questionnement est porteur d'un chemin de transcendance, de dépassement et de révolution.

(Mots-clés : Nomadisme, Ecriture- Errance- Histoire- Mémoire collective- Enigme- Destin- Labyrinthe- Polyphonie- Monologue, Mythe- Femme- Discours- Voix (es)- Espace- Temps- quête initiatique.)

English summary: WRITING OF WANDERING IN THE WORKS OF JEAN MARIE GUSTAVE LE CLEZIO.

In the novels of Jean Marie Gustave Le Clézio, the wandering and nomadism appear as a movement of progress of writing in the lived space and time. The quest for a wandering voice and moving voice linked to the destiny of men and women, associated with a context of loss and wandering, transgresses the limits that separate beings. In the crisscrossing of the initiatory stories, the enigma of disappearance is linked to identity and requires us to think about the nomad writing, memory and time, because each word is a path of transcendence. In this spatiotemporal course, the work is characterized by the itinerant nature of its narrative progression: it is by the voice (s) of the wandering that the stories reported by the collective memory feed a text where significance gives words their verbal unity. Formed of historical frescoes, ideological apprehension, apperception of space and time, the work is organized specifically by enunciative strategies monophonic, polyphonic and labyrinthine obeying to a chapteral cutting, at a subsequent narrative, at an internal monologue and at an alternating narrative-discourse borrowed from the history of the colonial past and the daily lives of nomads, the enigma of self-marginalization, of social rejection and disappearances. In this harmony of shapes and movements caused by the wandering, the study of

symbolic and philosophical issues refers us to the myth interpreted as an expression of the personality of the author about the meaning of women's lives.

(Keywords: Writing- Wandering- History- Collective Memory- Enigma- Fate- Maze- Polyphony- Monologue- Myth- Woman- Discourse- Voice (es)- Space- Time.)

الملخص بالعربية: كتابة البدو في أعمال جان ماري غوستاف لو كليزيو في روايات *Le Clézio* ، تظهر البدو كحركة لتقدم الكتابة في المكان والزمان المعاشين. إن السعي وراء صوت متجول ومتحرك مرتبط بمصير الرجال والنساء ، والمرتبب بسياق الخسارة والتجول ، يتعدى على الحدود التي تفصل بين الكائنات. في تشابك القصص التمهيدية ، يرتبط لغز الاختفاء بالهوية ويتطلب منا التفكير في الكتابة والذاكرة والوقت البدوي ، لأن كل كلمة هي طريق التعالي. في هذه الرحلة المكانية والزمانية ، يتسم العمل بالطبيعة المتجولة لتطوره السردية: فمن خلال أصوات التائه ، تغذي القصص التي ترجعها الذاكرة الجماعية نصًا يعطي المعنى للكلمات وحدثها اللفظية. يتكون العمل من اللوحات الجدارية التاريخية ، والتخوفات الأيديولوجية ، وإدراك المكان والزمان ، وقد تم تنظيم العمل على وجه التحديد من خلال استراتيجيات نطق أحادية الصوت ومتعددة الأصوات ومتاهة تخضع لتقسيم الفصل ، والسرد اللاحق ، والمونولوج الداخلي وتناوب السرد والخطاب المستعارة من التاريخ من الماضي الاستعماري والحياة اليومية للمرأة. في هذا الانسجام بين الأشكال والحركات التي تسببها البدو والتجول ، تعيدنا دراسة القضايا الرمزية والفلسفية إلى البحث عن الأصول وكذلك البحث عن صوت متجول مرتبط بمصير الشخصيات ، سواء تم تهميشهم من قبل. المجتمع أو التهميش الذاتي ، المرتبب بسياق الخسارة والشروود ، يتعدى على حدود الوجود. في مفترق طرق المهام التمهيدية ، يرتبط لغز تهميش الذات ، والرفض الاجتماعي ،

والاختفاء ارتباطًا جوهريًا بالهوية ، وفاتورة
الهوية ، ويتطلب منا

التأمل في الكتابة البدوية وشعرية الترحال
والذاكرة والزمن ، لأن كل سؤال يحمل طريقًا
للتعالى والتغلب والثورة .

(الكلمات المفتاحية: الرحل ، الكتابة -
التجوال - التاريخ - الذاكرة الجماعية - الألغاز -
القدر - المتاهة - تعدد الأصوات - المناجاة -
الأسطورة - المرأة - الكلام - الصوت (الأصوات) -
المكان - الزمان - البحث الأولي.)

