

La littérarité dans la nouvelle « Trésor » de J.-M.G. Le Clézio

Maryam SHEIBANIAN

Maître assistante, Université Ferdowsi de Mashhad
sheibanian@um.ac.ir

Résumé

L'œuvre n'existe pas en tant que littéraire pour le lecteur, si la lecture ne lui procure aucune émotion esthétique. Mais quelles sont les conditions qui président à la perception de l'œuvre comme texte littéraire? Et si c'est uniquement le récepteur qui érige le texte en œuvre littéraire, selon quels critères peut-on juger de sa littérarité? Pour répondre à ces questions, l'approche sémiostylistique se propose de cerner le discours littéraire à travers trois composantes définitionnelles auxquelles un discours littéraire doit obéir pour être perçu comme tel. C'est dans cette perspective que nous avons choisi d'étudier la nouvelle « Trésor » du recueil *Cœur brûle et autres romances* de J.-M.G. Le Clézio. Dans notre article, afin de relever les traits de la littérarité et en nous appuyant sur l'approche sémiostylistique, nous avons examiné d'abord, le degré de l'écart de la nouvelle « Trésor » par rapport aux principes génériques. Ensuite, nous avons étudié le projet littéraire de l'auteur. Et enfin, nous nous sommes intéressés au repérage des signes textuels qui renvoient au processus productif de l'œuvre, révélant la programmation de l'œuvre avant sa réalisation concrète. L'identification des traces de l'instance créatrice du niveau α dans le corps du récit a également confirmé la littérarité de l'œuvre.

Mots clés : Littérarité, horizon d'attente, pacte scripturaire, réception, nouvelle.

Introduction

L'émotion esthétique est le grand trait de la littérarité d'un texte ressentie par le lecteur. C'est le postulat de la sémiostylistique qui considère tout texte littéraire en tant qu'un discours produit par un émetteur à destination d'un récepteur. Mais quelles sont les conditions qui président à la perception de l'œuvre comme texte littéraire? Et si c'est uniquement le récepteur qui érige le texte en œuvre littéraire, selon quels critères peut-on juger de sa littérarité? Pour répondre à ces questions, l'approche sémiostylistique se propose de cerner le discours littéraire au travers de trois composantes définitionnelles auxquelles un discours littéraire doit obéir pour être conçu comme tel : « le discours littéraire constitue son propre système sémiotique ; il est son propre référent ; il se réalise dans l'acte de désignation de l'idée de ce référent » (Molinié, 1993, 17).

La première composante désigne le double fonctionnement sémiotique d'un texte littéraire : en plus de sa fonction informationnelle, celui-ci renvoie à des valeurs esthético-idéologiques. Ainsi, pour reprendre l'exemple cité par Claire Stolz, nous pouvons dire que *L'Assommoir* peut être considéré à la fois comme l'histoire de la vie d'une ouvrière du XIX^e siècle et comme le projet du roman expérimental de Zola. L'effet d'autarcie de l'œuvre littéraire résultant de la deuxième composante, provient du fait que la littérature ne renvoie pas au monde, mais au *mondain* qui consiste en une « catégorisation du monde par le langage » (Stolz, 1999, 43). Cette particularité de la littérature lui donne une valeur universelle : sa réception est possible indépendamment des conditions culturelles et spatio-temporelles dans lesquelles elle est produite. Enfin, la dernière composante définitionnelle du discours littéraire définit celui-ci dans le processus matériel de la désignation de son autoréférentialité : « le discours littéraire se mesure au fait qu'il est l'acte de faire apparaître l'idée du référent dans son propre déroulement » (*Ibid.*, 23).

Pour chaque création littéraire, il y a un niveau avant la production où l'œuvre est programmée. Georges Molinié l'appelle le niveau α (Molinié, 1998, 57). Il ne faut donc pas confondre l'émetteur α ou le scripteur avec l'auteur qui est le réalisateur concret de l'œuvre. C'est au niveau α que le pacte scripturaire se noue. Ce pacte repose sur la relation d'attente qui existe entre l'instance productrice et les lecteurs. Selon cette approche, si l'œuvre correspond tout à fait aux attentes du lecteur en reproduisant les mêmes schémas littéraires que connaît celui-ci, son degré de littérarité est très bas. En revanche, si l'auteur joue avec les exigences de son lectorat, en transgressant certaines règles attendues du récepteur ou en allant à la limite de cette transgression, une tension se produit dans le pacte scripturaire et entraîne une jouissance esthétique. Plus la tension s'intensifie plus l'émotion littéraire s'amplifie. Il faut noter cependant que si l'écart des cadres préexistants dépasse le seuil de l'admissibilité du lecteur, le pacte de réception serait violé et par conséquent la littérisation s'échoue.

Dans cette perspective, nous avons choisi d'étudier une des nouvelles de Jean-Marie Gustave Le Clézio qui, surtout du fait de ses particularités génériques se prête bien à une analyse sémiostylistique. Il s'agit du dernier récit du recueil de nouvelles *Cœur brûle et autres romances* : « Trésor ». Pour relever les marques de littérarité de ce texte, nous allons examiner d'abord, le degré de l'écart de la nouvelle « Trésor » par rapport aux principes génériques, ce qui nous permettra d'évaluer celui de la tension du pacte scripturaire. Cette analyse témoignera d'une deuxième composante de la littérarité, c'est-à-dire l'autarcie et la réflexivité du discours littéraire. Pour ce faire, nous nous référons essentiellement à Thierry Ozwald. La forme classique de la nouvelle, à son apogée au XIX^e siècle, nous servira de modèle pour évaluer l'horizon d'attente du récepteur. Ensuite, nous nous attacherons à étudier le projet littéraire de l'auteur, reflété dans l'œuvre, pour connaître ses valeurs esthético-idéologiques. Ce passage illustrera aussi une autre composante définitionnelle, affirmant le double fonctionnement sémiotique de l'œuvre. Enfin, nous nous intéresserons au repérage des signes textuels qui renvoient au processus productif de l'œuvre, révélant la

programmation de l'œuvre avant sa réalisation concrète. Nous étudierons particulièrement une spécificité de notre corpus : la multiplicité des réceptions. L'identification des traces de l'instance créatrice du niveau α dans le corps du récit confirmera également la littéarité du texte.

1. Littéarité générique, marque de l'autoréférentialité

Régissant tous les éléments constitutifs d'un ouvrage, le choix du genre par l'auteur joue un rôle crucial sur sa réception. En effet, tout lecteur évalue selon son objectif, de façon consciente ou non, les intérêts que la lecture peut lui apporter avant de s'y mettre. Les profits attendus à la réception variant en fonction de différents textes, le lecteur n'attend pas la même chose d'un essai que d'une poésie par exemple. Chaque genre procure donc un plaisir singulier à son destinataire. Le caractère générique n'oriente pas seulement le choix du texte par le public, mais également sa réception, car au cours de la lecture, ce dernier ne cesse d'envisager comme références les œuvres déjà lues et a tendance à classer le texte qu'il lit dans une catégorie de modèles mémorisés.

Aussi, ce choix touche radicalement la création de l'œuvre : de son côté, l'auteur prépare son livre en vue de satisfaire les attentes de ses lecteurs potentiels selon l'image qu'il s'en fait. Les règles du genre influencent donc autant la création que la réception. En examinant les codes génériques dans un texte, nous pouvons savoir quel type de performance lectorale est demandé aux récepteurs et comment le respect, le refus ou l'innovation, observés dans l'application de ces codes procurent au lecteur le plaisir recherché. Cette étude s'avère d'autant plus intéressante que Le Clézio refuse une classification générique de ses créations littéraires. En effet, il a affirmé maintes fois son indifférence à l'égard des genres : « Les formes que prend l'écriture, les genres qu'elle adopte ne sont pas tellement intéressants. Une seule chose compte pour moi : l'acte d'écrire » (Le Clézio, 1967, 106-107).

Le lecteur de Le Clézio doit donc s'attendre à une manifestation particulière du genre de la nouvelle défiant ses attentes lectorales habituelles. En effet, en s'éloignant des modèles littéraires préexistants, l'écriture de Le Clézio joue souvent avec certaines attentes de ses lecteurs. Mais dans quelle mesure son écart des modèles littéraires préétablis peut-il surprendre le lecteur ? Quelles sont les conséquences de ses prises de liberté avec le pacte de la réception ? Pour répondre à ces questions, nous allons relever les caractéristiques de l'écriture leclézienne qui ne vont pas dans le sens des attentes du lecteur afin d'étudier la tension créée au niveau du pacte scripturaire. Nous allons donc analyser les caractéristiques des nouvelles qui nous semblent les plus importantes à ne pas répondre aux traits traditionnels du genre. Il s'agit de la complexité structurelle, de la linéarité et de l'acmé narrative. Au cours de cette analyse, nous verrons comment le traitement particulier de ces aspects peut être signe de la littéarité et procurer du plaisir au lecteur.

1. 1 L'aspect ésotérique

Une des caractéristiques propres à la nouvelle qui la distingue du genre romanesque, est la simplicité de sa structure. Le nombre réduit des personnages, l'unité de l'action, le cadre spatio-temporel rudimentaire et la finesse de l'intrigue, sont autant d'éléments qui facilitent la lecture de la nouvelle. Généralement, en lisant les nouvelles de Le Clézio, le lecteur reconnaît rapidement cette spécificité du genre. Car, dans ces nouvelles, l'intrigue est centrée autour d'un événement court et l'histoire ne relate souvent qu'un fragment de vie des personnages. Le décor est aussi souvent un décor réduit et le sujet, restreint.

La nouvelle « Trésor » semble pourtant ne pas suivre cette démarche. Sa lecture exige beaucoup d'efforts, surtout du fait de sa construction binaire : la nouvelle entremêle deux histoires parallèles en consacrant alternativement à l'une et à l'autre un chapitre, ce qui n'est pas habituel pour un lecteur de nouvelle. La division en elle-même n'est signalée que par la

disposition typographique. Ces parties distinctes ne sont pas numérotées non plus. Elles se démarquent donc par le changement de l'histoire racontée. Cette relative complexité risque de ne pas satisfaire les attentes de certains lecteurs qui apprécient la forme traditionnelle du genre. Mais, considèrent-ils pour autant que le récit en question n'est plus une nouvelle? Celui-ci décevrait-il les attentes génériques de ses lecteurs? Pour répondre à ces questions, il faut étudier l'impact de cette spécificité structurelle sur les autres aspects définitoires du genre de la nouvelle. A cet égard, le caractère qui semble être le plus affecté par cette dichotomie c'est la linéarité.

1. 2 La linéarité

La nouvelle est régie par un principe d'unicité absolue : on ne retrouve qu'une action au cœur du récit et tout se forme autour de cet événement central. Tous les détails vont dans la direction de l'unique intrigue et lui sont subordonnés. En effet, c'est cette linéarité qui confère à la nouvelle une unité interne. Il s'agit donc de l'unicité de l'action et de la « pureté de ligne » (Viegnes, 1989, 23).

Le genre romanesque, au contraire, a recours à plusieurs événements pour former la diégèse. De même, l'attention et l'émotion du lecteur se partagent entre ces événements qui se succèdent ; elles évoluent au gré des histoires racontées, ce qui d'un côté, donne à l'auteur plus de liberté pour communiquer avec son lecteur et de l'autre, renforce le poids de chaque nouvel événement qui éclipse l'importance du précédent : le lecteur se concentre alors sur la nouvelle situation et se soucie de son aboutissement. En revanche, dans la nouvelle, le lecteur se concentre sur une action unique vers laquelle convergent tous les autres éléments du récit. Les impressions du récepteur dépendent donc essentiellement de cet événement clé, ce qui amplifie évidemment, son retentissement.

Conscient de cet avantage lié aux particularités du genre court, Le Clézio respecte généralement, le principe de linéarité dans ses nouvelles. Même si la notion de l'action telle qu'elle existe dans ses nouvelles ne correspond pas exactement à celle de la forme traditionnelle de la nouvelle (ce dont nous allons parler), l'intrigue de ses récits se forme autour d'une seule action.

Les seuls cas qui échappent à cette configuration sont ceux des « Trésor » et « Trois aventurières ». Dans « Trésor », au premier abord, la nouvelle nous semble surprenante et défie les attentes du lecteur. Comme nous l'avons dit, elle est composée de deux parties distinctes qui s'alternent et contiennent chacune une intrigue différente. Mais, grâce à une technique novatrice et originale, l'auteur combine habilement les deux diégèses de façon à réduire l'effet dichotomique et à créer, au contraire, un cadre nouveau dans lequel le sens s'amplifie et devient plus influent. Ainsi, le lecteur n'est averti de cette alternance que par des signes paratextuels comme les espaces vides entre les deux récits et le passage à une nouvelle page. Au début de sa lecture et avant qu'il ne découvre la construction du récit, le lecteur tâche d'adapter ce qu'il lit à ce qu'il connaît (au schéma habituel du genre). Lors de la première alternance, il est donc intrigué par l'apparition d'une autre intrigue, mais, il essaie quand même de ranger les nouvelles informations dans la continuité des premières pages, d'autant plus que les éléments principaux comme les indices spatio-temporels restent les mêmes : les deux histoires se déroulent à Pétra et les « je-narrateurs » sont, en quelque sorte, plongés dans le passé et les souvenirs. Aucun indice ne nous laisse penser que les deux histoires se déroulent dans des époques différentes. En outre, les intrigues sont très proches : la recherche du trésor, « le mystère du temps », la désespérante distance temporelle ou spatiale entre les protagonistes et leur bien aimé, l'impossibilité des retrouvailles et les regrets profonds de ne pas pouvoir revivre le passé sont des thèmes qui se trouvent au cœur des deux récits. Tous ces points communs octroient une unité d'atmosphère aux deux diégèses et contribuent ainsi à manipuler le lecteur qui continue à chercher un lien chronologique entre

les deux histoires en les imaginant dans une même nouvelle. Mais, plus la lecture avance plus le lecteur devient sceptique et s'éloigne de son horizon d'attente initial ; il en arrive enfin à l'idée de deux récits différents. Il s'en suit que le pacte de la réception est complètement rompu ou bien au contraire, il se passe quelque chose d'extraordinaire : le lecteur est submergé par une émotion littéraire. Dans ce cas, pour ce dernier, l'innovation narrative reste dans la limite de l'acceptable tout en créant une tension au niveau du pacte scripturaire, puisque les règles du genre n'ont pas été respectées de façon conventionnelle. En choisissant des éléments semblables, l'auteur les charge de valeurs similaires et favorise ainsi la superposition des images et des sens des deux histoires, ce qui est uniquement le fruit d'une lecture continue et dépend essentiellement de l'univers culturel du lecteur.

La réception de cette nouvelle est par conséquent plus contrastée que celle d'une nouvelle traditionnelle, car le lecteur est libre d'imaginer les liens qui unissent les intrigues. C'est lui qui les entrelace et tisse la trame narrative. Le réseau de sens établi ainsi est évidemment différent de celui résultant de la lecture d'une des histoires. La distance temporelle entre la lecture des extraits interposés n'est pas suffisante pour empêcher l'imbrication des sens ; l'impression produite par la lecture de chaque extrait s'étend sur celui qui le suit. De plus, la reprise des éléments circonstanciels et constitutifs d'une intrigue dans l'autre donne un fond commun aux récits, minimise l'impression de lire deux histoires interposées et conduit à leur assimilation. Par exemple, dans les deux récits, le trésor est plutôt le symbole d'une parcelle de vie, un « secret », et chargé d'un sens profond : il ne s'agit donc pas de pièces d'or mais d'objets qui recèlent les souvenirs des deux protagonistes. Ainsi, le trésor de Samaweyn est dans la valise que son père lui a confiée.

De même, le trésor de Burckhardt représente pour lui une valeur immatérielle : ce personnage s'identifie à l'homme dont il détient le journal intime en essayant de suivre son parcours à plus de cent ans de distance. Il éprouve par ce biais la sensation exceptionnelle de pénétrer « dans le mystère du temps » (Le Clézio, 2000, 157). Tout comme Samaweyn, ce n'est pas la première fois qu'il voit « son trésor » mais à chaque fois, il vit un instant extraordinaire :

Et moi je marche vers le secret [...] Mon cœur bat très fort, j'ai la gorge sèche, parce que je sais ce que je vais voir. J'attends cet instant, il est devant moi, encore caché, et pourtant il brûle ma vue. Il me semble que je ne fais que revenir sur le chemin que j'ai parcouru autrefois, il y a si longtemps. Je marche dans un rêve [...] Il me semble que si j'atteins le secret, maintenant, tout sera différent. Je serai réuni au temps du premier voyageur, quand le monde était encore innocent, qu'il tournait lentement autour de la coupole du mont Haroun (*Ibid.*, 162).

Il y a un autre point commun entre les deux récits : les personnages regrettent l'époque où les familles cohabitaient en paix à Pétra, l'époque où la Cité des morts n'était pas encore explorée par des étrangers, où la pureté de la nature et des traditions étaient à l'abri de l'invasion de la modernité. C'est pourquoi Samaweyn a la nostalgie du « temps où on n'égorgeait pas les chevaux lorsqu'ils étaient devenus trop vieux pour servir [...] le temps où les esprits habitaient encore avec les hommes dans Pétra, auprès des sources, quand ils commandaient aux vents et aux orages, et qu'ils gardaient le secret des tombeaux » (*Ibid.*, 151). C'est ce que Burckhardt éprouve lorsqu'il s'apprête à dormir dans un tombeau :

Il y a une odeur de fumée, d'une braise très lointaine, du temps où les vivants et les morts savaient dormir ensemble [...] je m'enfonce dans le rêve du temps où Dieu n'avait pas encore de visage, où régnaient ses esprits dans les pierres et dans le vent, dans les gouttes de la pluie, dans le soleil qui descend et dans le cercle de l'eau sous la lune (*Ibid.*, 176).

Les deux récits se rapprochent parfois au point qu'on pourrait penser plutôt à une mise en symétrie des anecdotes. La fascination que Samaweyn éprouve pour « la jeune étrangère aux cheveux d'or » rivalise avec celle qui émeut Burckhardt, le voyageur du deuxième récit face à « la jeune fille muette » dotée d'une « beauté inquiétante et sauvage ». Si l'étrangère part

définitivement et sans prévenir Samawayn, la jeune fille du deuxième récit, « d'un seul coup, comme elle est venue, elle disparaît » (*Ibid.*, 171). De même, la recherche impatiente des traces de cette dernière par le voyageur dans l'espoir de la revoir nous rappelle l'attente déterminée et pourtant vaine de Samawayn qui peut durer « toute [sa] vie » (*Ibid.*, 185). Les scènes de remémoration des souvenirs d'un passé lointain par le premier protagoniste se prolongent chez le deuxième à travers la reconstruction du voyage de l'archéologue : « Il me semble que je ne fais que revenir sur le chemin que j'ai parcouru autrefois, il y a si longtemps. Je marche dans un rêve. Ou bien dans les pages de ce livre que j'avais lu dans la bibliothèque de mon grand-père à Zurich » (*Ibid.*, 162).

Dans les deux parties de la nouvelle, nous avons une énumération des noms des villes ou des rivières en Suisse et en Jordanie, et à chaque fois, étant qualifiés de « fabuleux » ou de « doux et puissants », ils sont évoqués pour montrer l'attrance des personnages vers le pays inconnu. Il est également intéressant de voir que dans les deux anecdotes, le lecteur est conduit vers une superposition d'images. Ainsi, pour Burckhardt la source n'est autre que la jeune fille muette : « La source est à elle, la pauvre muette qui erre dans les ruines des génies et distribue ses cailloux. La source c'est elle » (*Ibid.*, 174). Et Samawayn, ignorant le nom de l'étrangère et éperdu par sa disparition l'appelle par le prénom de sa mère, Sara.

Comme ces exemples nous laissent penser, tout au long de la nouvelle, l'auteur arrive habilement à camoufler l'effet de discontinuité pour ne pas enfreindre la règle de linéarité et créer une impression d'unité. Mais, qu'en est-il de l'acmé narrative, autre particularité de la nouvelle? Chacune des deux parties en serait dotée? Autrement dit, y aurait-il deux moments paroxystiques dans l'ensemble de la nouvelle? Si oui, comment cela se réconcilie avec la règle de l'unicité de l'acmé narrative?

1. 3 Acmé narrative

Comme nous l'avons signalé en parlant de la linéarité, la nouvelle s'organise autour d'un événement clé qui a la spécificité d'être unique tout en se repérant facilement. Elle se prépare dès le début pour l'intervention de cet événement qui survient pour répondre aux attentes des lecteurs : le moment critique est annoncé par une succession de phases préparatoires. Plus on s'en approche, plus le récit s'accélère en faisant converger tous ses éléments vers son événement capital. Généralement, celui-ci apparaît de façon brutale, souvent vers la fin de la nouvelle et surprend. L'enchaînement rapide des péripéties et la précipitation du récit continuent jusqu'à ce que l'intensité dramatique arrive à son plus haut degré. Ce moment est suivi du dénouement de l'intrigue, surprenant lui aussi. Thierry Ozwald explique ainsi la préparation de l'événement majeur :

Une série de jalons est disposée au fil du récit qui sont pour le lecteur autant de repères et d'indicateurs de l'événement à venir ; ce sont [...] des « micro » ou « infra-événements » qui s'échelonnent dans la linéarité [...] qui se reproduisent les uns les autres et gagnent seulement en intensité et en fréquence au fur et à mesure qu'ils préparent l'événement capital (Ozwald, 1996, 139).

L'étude de la nouvelle « Trésor » montre que celle-ci suit plus ou moins ce mode de fonctionnement. Sa première partie est dépourvue du moment paroxystique : le protagoniste y retrace seulement le passé. De ce fait, l'aspect dichotomique de la nouvelle ne compromet pas l'unicité de l'acmé narrative. Il faut ajouter que le manque de célérité et de suspens dans le récit de Samawayn ne signifie pas que la lecture devient insignifiante. Certes, le lecteur n'y attend pas d'événement déterminant, d'autant plus que la narration y est ultérieure, mais le contenu thématique des intrigues, ainsi que leur narration invitent le lecteur à suivre les souvenirs touchants du personnage pour en reconstruire l'histoire de sa vie.

En revanche, l'intensité narrative est palpable dans la seconde partie. Il s'agit de la découverte du Trésor par le deuxième voyageur. Avant d'examiner cet élément dans la

nouvelle étudiée, le rappel d'un autre point concernant l'acmé narrative s'avère intéressant : il s'agit de son caractère ambigu. Cette particularité est expliquée ainsi par Thierry Ozwald : « L'événement décisif censé se produire alors a toutes les apparences en effet d'un "non-événement" ; le dénouement de la nouvelle est l'occasion d'un événement impérieusement désiré ou rêvé bien plutôt que véritablement accompli » (*Ibid.*, 142). Le moment paroxystique dans cette nouvelle de Le Clézio correspond à cet aspect et se différencie de ce point de vue des nouvelles où le point culminant se produit par une action réalisée plutôt qu'un événement rêvé.

En ce qui concerne la représentation de l'événement clé dans « Trésor », nous remarquons la mise en œuvre d'une stratégie par l'auteur. Celle-ci consiste à diminuer la distance temporelle entre l'évocation de certains éléments indicateurs de l'acmé narrative, en augmentant la fréquence des répétitions. Ces indicateurs se rapprochent de plus en plus et la narration s'intensifie. Grâce à cette technique, le lecteur alerté de l'imminence du point culminant du récit, vit un suspens éprouvant. Ainsi, pour intensifier la part mystérieuse du Trésor, il est évoqué comme « le Trésor secret des morts » que les étrangers veulent dérober. Le voyageur alors « marche vers le secret ». A mesure qu'il s'avance dans son parcours, ses émotions et son impatience pour découvrir ce secret nous sont décrits pour accroître la célérité de la narration et nous préparer ainsi à l'arrivée du moment paroxystique. Quelques lignes plus loin, la description de la pierre « magique » à l'intérieur du sanctuaire est suivie par la reprise de cette phrase par le personnage-narrateur : « Et moi je marche vers le secret » (Le Clézio, 2000, 162). L'auteur nous fait part ensuite de l'état émotif du héros :

Mon cœur bat très fort, j'ai la gorge sèche, parce que je sais ce que je vais voir. J'attends cet instant, il est là devant moi, encore caché, et pourtant il brûle ma vue. A chaque détour de la falaise, j'attends de le voir. [...]. J'étais si troublé que j'ai dû m'arrêter, m'asseoir sur une pierre pour reprendre mon souffle (*Ibid.*).

L'importance de cette découverte est traduite par l'allusion à son impact sur la vie du personnage : « Il me semble que si j'atteins le secret, maintenant, tout sera différent. Je serai réuni au temps du premier voyageur [...] » (*Ibid.*, 163). Cette déclaration mène à une autre description, cette fois, de l'angoisse du voyageur, qui, convergeant les précédentes, atteint son point culminant : il court alors pour y échapper, juste avant l'apparition somptueuse du Trésor.

Mais, outre cette stratégie narrative, il y a une autre particularité de l'acmé narrative dans cette nouvelle qui mérite l'attention du fait de son aspect surprenant et inhabituel pour le lecteur. C'est que l'arrivée de l'événement décisif ne se conjugue pas au dénouement du récit. En effet, l'aventure du voyageur-narrateur après cette étape (l'apparition du Trésor) est loin d'être terminée. Le lecteur est même mis face à un autre événement similaire qui pourrait rivaliser avec le premier : il s'agit de la réapparition tant attendue et désirée de la jeune fille muette que le protagoniste rencontre après la découverte du Trésor. L'émotion que le voyageur éprouve avant de la revoir est intense : « Mon cœur cogne si fort que je perçois ses coups dans mon corps, dans mes membres, à la saignée des coudes » (*Ibid.*, 176). Pourtant, la célérité et le degré de l'intensité narrative que cet événement octroie à la nouvelle sont beaucoup moins forts par rapport au premier, c'est-à-dire la découverte du Trésor. Cela serait dû à l'absence volontaire d'une stratégie visant à créer le suspens comme celle précédemment utilisée. D'où la quasi absence des descriptions destinées aux sentiments et à l'impatience du personnage à chaque fois qu'il découvre une trace de la jeune fille ou en ressent la présence.

L'événement majeur reste donc la rencontre du Trésor, mais encore une fois l'auteur défie les attentes du lecteur et crée par là une tension au pacte de réception. La question qui se pose maintenant, concerne la finalité du recours à ces procédés chez Le Clézio dans cette nouvelle est la suivante: en quoi les particularités que nous avons examinées pourraient-elles

être significatives? En d'autres termes, y aurait-il un autre but recherché par l'auteur, justifiant cette conception originale de la nouvelle sous forme binaire?

2. De la dichotomie structurelle à la dualité spatio-temporelle

La nouvelle est souvent le récit d'une crise. Elle rend compte des difficultés de l'écrivain à cerner le réel. Bouleversé par l'absurdité d'un monde désordonné, l'auteur tente de procéder à une mise au point afin de rétablir un équilibre perdu et de représenter le monde tel qu'il le souhaite. Il s'agit de « restaurer une conscience, c'est-à-dire une manière d'être au monde et à autrui qu'éprouvent en commun et le narrateur et le narrataire » (Ozward, 1996, 16). En examinant la nouvelle « Trésor » de Le Clézio, nous pouvons constater la part importante réservée à la réminiscence des souvenirs. Le recours à l'évocation du passé s'accompagne toujours et dans les deux récits d'un regard vers Ailleurs. Ce dernier est l'Occident pour Samawayn et l'Orient pour Burckhardt. Cette attirance se justifie par le besoin de reconnaître le monde ainsi que de mieux connaître l'autrui et soi-même. L'essentiel est de reconstituer le Moi en lui rendant sa cohésion et le pouvoir de fonder à nouveau une perception du monde, loin des incertitudes. Pour les deux héros, la nostalgie du passé s'exprime à travers la perte d'un être cher. Leur élan vers la paix n'équivaudrait-il pas la quête du secret? Celle du trésor? Ces propos de Burckhardt pourrait bien en témoigner : « Il me semble que si j'atteints le secret, maintenant, tout sera différent. Je serai réuni au temps du premier voyageur, quand le monde était encore innocent » (Le Clézio, 2000, 162).

La dénonciation de la guerre et l'indifférence des hommes face à sa violence et au malheur des autres se traduisent de façon insistante par la répétition des phrases faisant allusion à la guerre en Irak : « [...] aujourd'hui l'on dit qu'à cause de la guerre le monde ne pourra pas durer » (*Ibid.*, 176) ; « Les touristes ont commencé à arriver. [...] La guerre en Irak ne les préoccupe pas. Ils parlent fort, ils prennent des photos » (*Ibid.*, 166) ; « Ailleurs, la guerre dévore les hommes. Assassins honteux et maudites victimes, mais dans cette vallée vivent toujours les esprits » (*Ibid.*, 175). Il semble que Le Clézio écrit parce que « le bruit de la guerre recouvre le monde » (*Ibid.*, 159), et que « la solitude de la guerre est mortelle » (*Ibid.*, 164). La guerre serait donc le symbole de l'impureté et de la violence du monde moderne.

L'effort constant du Moi pour se définir tout en tenant compte des autres prend souvent l'aspect d'une quête identitaire. C'est peut-être pourquoi dans les deux récits, le protagoniste est vu par alternance de l'extérieur et de l'intérieur : le récit de Samawayn est dans la première partie racontée à la troisième personne, alors que dans la deuxième c'est le je-personnage qui prend le relais. Ce qui peut surprendre le lecteur c'est que dans la deuxième partie du récit de Samawayn – repris après celui de Burckhardt – à la différence de la première partie, le narrateur hétérodiégétique se transforme en autodiégétique. Ce changement entraîne parfois une certaine ambiguïté chez le lecteur pour assigner la parole à une instance précise. C'est pourquoi Véronique Pagès-Jodlowski qualifie le moi, à la fin de la nouvelle, de protéiforme [Je=Samawayn=John=Le Clézio=l'Homme] faisant réfléchir ainsi à l'humanité et à son destin (2004, 68). De même, dans l'histoire de Burckhardt, les sentiments, les pensées et le parcours du deuxième voyageur (représenté par je) sont décrits par intermittence avec la narration des événements et descriptions (imaginaires ou non) relatifs au premier voyageur.

Mais, cet autrui n'est pas toujours à l'image de Burckhardt (le deuxième voyageur) curieux et enthousiaste de découvrir le monde exotique du journal déjà lu dans la bibliothèque. Il est parfois considéré comme menace. Son intrusion viole « l'interdiction » pour les étrangers de « s'approcher du Trésor » (Le Clézio, 2000, 152). Ceux-ci sont tenus responsables du malheur du peuple chassé de Pétra : « Si le malheur voulait qu'un étranger [...] cherchât à s'approprier leur bien [...] le peuple bédouin serait chassé à jamais de Pétra » (*Ibid.*). Ainsi, le récit de Samawayn commence « au temps où on n'égorgeait pas les chevaux

lorsqu'ils étaient devenus trop vieux pour servir, mais on les laissait partir dans les montagnes, pour qu'ils rencontrent la mort dans l'ivresse de la liberté » (*Ibid.*, 151) pour se terminer au temps où « on les use jusqu'à la dernière heure, et quand ils tombent à genoux sur le chemin, on les envoie à l'équarisseur » (*Ibid.*, 188). Cette reprise symétrique marque encore une fois la division intérieure des récits et fait jaillir le contraste. Elle fait écho à celle du récit de Burckhardt où on voit d'une part, le regard malsain de l'archéologue vers la richesse et les secrets sains au peuple du pays d'accueil et d'une autre, le respect du protagoniste suggéré par l'emploi du verbe « oser » : « J'ai osé entrer dans une tombe » (*Ibid.*, 158).

Cette dichotomie structurelle interne s'ajoute au développement parallèle et inhabituel des deux récits à l'intérieur de la nouvelle et amplifie l'effet de contraste soulevé par l'interculturel et l'évocation de deux cultures incarnées en deux espaces (la Suisse et la Jordanie) et en deux temps : le « temps ancien » qui représente, à travers les souvenirs, le passé heureux, et le présent nostalgique des personnages, mêlé au regret et à la perplexité.

Ce contraste est d'autant plus frappant qu'il surgit de la suspension des repères temporels. Celle-ci mène à la superposition du présent et du passé et vise à donner l'impression d'éterniser le temps. Ressusciter le passé heureux fait sentir la nostalgie pour faire remarquer de plus en plus l'absence du bonheur au présent. Si l'archéologue véhicule l'image du regard possessif du colonisateur, le voyage du deuxième voyageur n'est pas motivé par le désir de possession : en posant la pierre rouge donnée par la jeune fille mystérieuse sur le sol du tombeau, il accomplit un « rite très ancien qu'[il] n'aurai[t] jamais dû oublier » (*Ibid.*, 176). Cette déclaration entre en résonance avec les contestations du guide local en colère face à l'archéologue : « Je vois bien ce que tu es, [...] mais sache bien que nous n'accepterons pas que tu emportes la moindre parcelle des trésors qui sont cachés ici, car ils sont sur notre terre, ils nous appartiennent » (*Ibid.*, 167). De même, Samawayn sort de l'hésitation et se montre déterminé à rester dans son pays et à veiller sur le pays de ses ancêtres. La nouvelle se clôt sur cette confiance du même protagoniste : « Aujourd'hui, j'ai quitté l'incertitude de l'enfance et je marche jusqu'à ma mort sur la même route, comme doivent le faire les hommes » (*Ibid.*, 188).

C'est ainsi que le héros leclézien essaie de résoudre le conflit du Moi et le monde pour retrouver l'harmonie perdue, harmonie qui met fin à la dualité perturbante si bien reflétée par la structure binaire de l'œuvre. Cet effet, tel quel, se puise dans la dichotomie externe et interne de la nouvelle et nulle part ailleurs. La nouvelle, constituant ainsi son propre système sémiotique, réalise la première composante définitionnelle de la littérature.

3. Multiplicité des réceptions

La multiplicité des réceptions possibles est aussi une des caractéristiques de l'écriture leclézienne dans « Trésor ». Appelée aussi « la surdétermination », elle est présente dans une œuvre, lorsque le texte offre plusieurs niveaux de lecture : « Un récit peut signifier différentes choses pour différents lecteurs, mais il signifie également que tout lecteur peut pressentir qu'une histoire a plusieurs couches de significations différentes » (Iser, 1997, 91).

Dans « Trésor », la confusion entre les personnages et les instances narratives donne lieu à plusieurs interprétations du même endroit textuel. Le deuxième récit ressemble plutôt à un journal intime : la date et l'endroit sont indiqués en tête de la page : « Eldjy, hiver 1990 » (Le Clézio, 2000, 157) ; plus loin cette hypothèse est confirmée par une proposition incise explicative devant le mot « Sky » : « (ainsi l'appelait le voyageur, dans son journal) » (*Ibid.*). Toute la première page n'est qu'un extrait de ce journal intime. Ensuite, le je-narrateur, support du foyer de perception, apparaît dès la page suivante. La focalisation est intérieure jusqu'à cet endroit où le protagoniste qui, jusqu'alors, ne connaissait que ses propres pensées, commence à imaginer celles de l'archéologue dont il détient le journal intime :

Comme moi, il [l'archéologue] titubait sur la place [...]. Puis il [le guide] s'est tourné vers Burckhardt, il lui a demandé : « Que fais-tu ? ». Le voyageur, courbé en avant [...] : « Je ne peux plus marcher, je suis fatigué, restons un instant ici. » Mais son regard brillant démentait ses paroles. Il ne sentait aucune fatigue. Son cœur battait plus fort, ses yeux brûlaient, parce qu'il avait découvert le Trésor. Un rêve, pensait-il, un rêve inachevé, tremblant encore de la vibration de la nuit qui l'avait créé, au bord de l'oubli (*Ibid.*, 163-164).

Les trois possibilités de réception de cet extrait les plus communément partagées seraient les suivantes : dans un premier cas de figure, le lecteur peut considérer que les informations, pourtant détaillées, du protagoniste sur l'archéologue proviennent du journal intime de celui-ci. Ce qui est raconté c'est donc ce qui est écrit par l'archéologue et rapporté au style indirect libre par le personnage. Mais, pour un autre lecteur, l'attribution d'un patronyme identique (« Burckhardt ») à l'archéologue du journal intime et au protagoniste, et aussi les comparaisons régulières (introduites par « comme moi ») que celui-ci fait entre lui-même, son parcours et celui de l'archéologue, peuvent donner l'impression que le personnage est en train de raconter sa propre histoire, tout en supposant qu'il s'est passé la même chose, il y a plus de cent ans pour cet archéologue à la recherche du « mystère du temps ». Ce qu'on lit, alors c'est ce qui est survenu réellement pour le personnage. Dans une troisième interprétation, un lecteur plus averti remarque l'impossibilité pour l'archéologue d'avoir de lui-même une vue extérieure (« Mais son regard brillant démentait ses paroles ») et va conclure que ces propos sont éventuellement, un mélange de ce qui est écrit dans le journal intime et de la fantaisie du protagoniste. Il s'agirait donc d'un journal intime fictif, né de l'imagination du protagoniste (interprétation valant uniquement pour la partie citée).

Dans l'exemple qui suit, ce sont les parenthèses, qui différencient le narrateur du personnage : « Ainsi, moi, John Burckhardt, je pénètre à nouveau dans le mystère du temps. [...] j'entre dans le passage du Syk (ainsi l'appelait le voyageur, dans son journal) » (*Ibid.*, 157). Ce qui surprend le lecteur, c'est la présence des propositions indices (reprises aussi à la page suivante) mises entre parenthèses pour introduire une information supplémentaire sur le personnage ou sur son histoire. Ces incises n'étant pas nécessaires dans le cadre du journal intime (elles sont même inutiles), perturbent le code narratif originel et dévoilent une autre trace du scripteur dans l'énonciation. En effet, la nécessité d'introduire une explication entre les parenthèses, montre qu'il ne s'agit pas d'une simple transposition d'un journal intime, mais qu'un autre narrateur – celui du récit – intervient pour compléter les informations émanant du journal.

Le même effet se produit vers la fin de la nouvelle, dans la reprise du récit de Samawayn, cette fois sous forme de lettre adressée à l'étrangère : la proposition « qu'on appelle » pour introduire le nom de la montagne n'a aucune raison d'être sinon pour informer le lecteur : « [...] alors que nous venions de dépasser la montagne qu'on appelle la mère des Citernes, il y a eu une nuée noire [...] » (*Ibid.*, 181).

Dans l'extrait ci-dessous, le personnage-narrateur, qui fait le même parcours qu'un archéologue plus de cent ans auparavant en suivant les notes de son journal intime, raconte son voyage au cœur du temps :

Je respire le même vent, la même poussière. J'entends les mêmes cris d'oiseaux [...]. Je suis dans la vallée de la mémoire [...]. Ainsi, Burckhardt, le voyageur, a franchi ces murailles et ces gouffres, avant de s'asseoir ici, devant le Trésor. Il a vu la mer de bitume où s'accrocha la brume. Il est entré ici, comme dans sa propre tombe, sans savoir vraiment qu'il avait atteint le but de son voyage (*Ibid.*, 165).

Dans les trois premières phrases, il s'agit bien de l'expérience vécue par le personnage-narrateur : il reproduit une histoire vraie. Mais, dans les phrases suivantes, le sujet n'est plus « je », mais « le voyageur ». Avec la modification du sujet, le ton du récit change : il se rapproche de la narration du conte. Le passé simple (« s'accrocha ») surgit dans la narration

et traduit la distance temporelle : il s'agit de faits passés. Jusqu'ici les réceptions restent assez homogènes et unies. Le lecteur peut supposer que le « je » personnage est en train de rapporter les propos de l'archéologue. Mais, la dernière phrase vient perturber cette interprétation, car elle contient une information dont l'archéologue n'était pas censé disposer : « sans savoir vraiment qu'il avait atteint le but de son voyage ». Le lecteur hésite alors entre la première interprétation et une autre. Il peut penser qu'il ne s'agit donc pas du récit de voyage de l'archéologue, mais d'un mélange entre l'imagination et les commentaires du narrateur et les écrits du journal intime. Cette interprétation se situe entre le réel et l'imaginaire. L'emploi fréquent du verbe « devoir » et de l'adverbe « peut-être » contribuent à engendrer cet effet. En voici un exemple : « Je sais que le voyageur a dû y entrer lui aussi, [...] le guide a dû rester au-dehors à l'attendre [...]. Peut-être a-t-il cru (comme le voulait le voyageur étranger) qu'il était entré dans la tombe [...] » (*Ibid.*, 158). La confusion est encore plus déroutante dans cet extrait qui fait suite au précédent :

Alors le guide a dû jeter un regard de colère et de crainte vers la vallée, tandis qu'il chargeait la chèvre sur ses épaules. "Nous ne pouvons pas nous attarder ici [...]" J'entends la plainte de la chèvre, je sens l'odeur d'urine qui souille sa fourrure. Je charge l'outre d'eau sur mon épaule et je marche au fond de la vallée, vers la ville des esprits(*Ibid.*, 166).

Le récit se poursuit au passé, ce qui suppose la narration des faits du journal intime. Cette réception est confirmée par la phrase rapportée entre les guillemets au style direct. Mais, le changement subit de temps (le passage au présent) et de pronom s'associe à la présence d'éléments fictifs communs et font encore naître le doute chez le récepteur. Les mêmes questions se posent pour le lecteur. Il ne peut trancher entre les interprétations possibles : S'agit-il d'un simple jeu avec les pronoms pour que le protagoniste puisse se mettre dans la peau de l'archéologue, tout en racontant les faits réels (le voyage de ce dernier)? Assistons-nous à la narration d'un voyage réel mêlé à une recreation née de l'imagination du narrateur ? Ne pouvant privilégier l'une ou l'autre de ces possibilités, le lecteur aurait donc à la fois deux interprétations d'un même segment. L'effet visé par cette indétermination est l'abolition du temps. Cet effet, programmé au niveau α , se réalise par la reproduction dans le présent des événements du passé et par la réunion des deux personnages (celui du journal intime et le protagoniste), suggérée également par l'attribution qui leur est faite d'un même nom (Burckhardt), ce qui peut être considéré comme une marque de littéarité.

Le procédé utilisé pour briser les barrières temporelles et manipuler les lecteurs c'est l'énallage. Il consiste à substituer à une forme attendue d'une autre. Ainsi, dans le récit de Burckhardt, le temps verbal aux premières lignes est le présent, mais seulement quelques lignes après il est remplacé par le passé. Ce changement de temps s'exerce de façon continue et quasiment dans toutes les pages du récit. Bien entendu, un lecteur qui ne peut pas actualiser cet effet et a tendance à retrouver le code de l'écriture traditionnelle (avec des repères temporels précis) sera perdu: « Il se peut que la trop grande surdétermination d'un texte aboutisse, dans la conscience du lecteur, à une totale indétermination. Les signaux ne sont plus perçus. Faute d'être selon les règles, l'œuvre, dans la conscience du lecteur, s'autodétruit » (Labbé, 1999, 249).

Conclusion

L'étude de la nouvelle « Trésor » montre qu'en tant que lecteur, nous devons souvent nous attendre à ne pas y retrouver nos repères narratifs coutumiers. Les effets de surprise relèvent surtout de la distance que prend l'écrivain par rapport aux règles classiques du genre. L'examen du degré de l'écart de notre corpus par rapport aux principes génériques nous a permis d'évaluer celui de la tension du pacte scripturaire. Comme déjà constaté, l'une des particularités par lesquelles cette nouvelle se distingue de la forme traditionnelle du genre, c'est son aspect complexe, dû à sa division binaire. Le lien entre les deux intrigues

constitutives du récit principal n'est pas explicite. C'est au lecteur de le découvrir, ce qui enfreint la règle de la simplicité attendue par le lecteur. Mais justement, c'est le poids du non-dit qui donne à cette nouvelle sa richesse. La complexité de la structure exige la participation du lecteur qui doit faire plus d'effort dans sa communication avec l'œuvre.

Cette construction binaire entraîne également, la mise en tension du pacte de réception en subvertissant le principe de linéarité. A ce propos, l'auteur tient compte du seuil de l'admissibilité du lecteur en ayant recours à une technique novatrice qui consiste à la mise en symétrie des deux récits. L'effet dichotomique est ainsi réduit et l'apparence discontinue de la nouvelle ne peut empêcher l'impression d'unité créée par la lecture.

L'auteur défie également les attentes du récepteur par le traitement particulier du moment paroxystique de la nouvelle. Il évite d'abord de compromettre la règle de l'unicité de celui-ci grâce à la narration ultérieure du récit de Samawayn et l'absence de l'acmé narrative dans cette partie, mais surprend ensuite le lecteur en le mettant face à deux moments critiques dans le deuxième récit. Pourtant, cette tension n'entraîne pas la rupture du pacte, puisque l'auteur représente l'un de ces deux événements de façon plus intense en dotant à son développement narratif plus de célérité et de suspens.

Les procédés génériques s'adaptent au projet littéraire de l'écrivain de manière à refléter le mieux possible l'essence de l'œuvre. Ainsi, la tension entre le tout et ses parties et les liens intratextuels établis par la lecture entre les deux récits constitutifs de la nouvelle illuminent l'univers esthétique-idéologique de l'œuvre. Il s'agit d'exposer les efforts du Moi pour vaincre son impuissance à établir l'harmonie perdue dans ses rapports au monde. L'attrait d'un pays inconnu et le regard que les personnages y portent introduisent une dualité spatio-temporelle. Celle-ci s'associe à la dichotomie externe et interne de la structure de la nouvelle et mène à une superposition du présent et du passé. Cet effet vise à renforcer la nostalgie du passé heureux loin du regard possessif des étrangers qui semblent symboliser la colonisation.

Ainsi, l'écriture leclézienne peut induire plusieurs réceptions d'un même endroit textuel. Cette multiplicité des réceptions va à l'encontre des attentes du lecteur. De même, il est souvent difficile d'attribuer les réflexions et les paroles – directement ou indirectement rapportées – à une instance. L'ambiguïté qui découle de ces procédés entraîne la perplexité chez le lecteur et l'amène à compléter les blancs par son imaginaire. Le lecteur est donc supposé être dynamique et prêt à changer sa réception au fur et à mesure de la progression du récit et de sa lecture. Ce clin d'œil de l'émetteur α au lecteur, constitue une marque de littérarité, car il renvoie au processus de la formation du discours.

Par les tensions qu'il exerce dans le pacte scripturaire, Le Clézio pratique une suspension des repères, ce qui amène le lecteur à effectuer une lecture rétrospective. Grâce à celle-ci, et en se libérant des principes traditionnels de la littérature, il réussit à construire son propre réseau de significations. D'où la forte émotion littéraire à la réception : « Le plaisir du lecteur, si la performance est réussie, est d'autant plus grand qu'il a joué avec l'auteur, déjoué ses pièges, et qu'une sorte de complicité s'est établie entre eux » (*Ibid.*, 241). La promesse de changer les habitudes lectorales du récepteur se réalise au risque d'égarer certains lecteurs plus classiques. C'est sur ce principe que réside la modernité de l'écriture leclézienne. Reste à vérifier si cet aspect se manifeste aussi dans d'autres ouvrages de l'écrivain.

Bibliographie

- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1997.
LABBE, Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.
LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave, *Cœur brulé et autres romances*, Paris, Gallimard, 2000.
- *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.

MOLINIE, Georges, *Sémiostylistique, L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.

- *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993.

OZWALD, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, Coll. Contours littéraires.

PAGES-JODLOWSKI, Véronique, « La voix narrative leclézienne : entre altérité et specularité », *Lectures d'une œuvre : J.-M. G. Le Clézio*, Éditions du temps, Nantes, 2004, p. 63-70.

STOLZ, Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, 1999.

VIEGNES, Michel, *L'Esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle*, American University Studies, New York, éd. Peter Lang, 1989.