

**La quête du paradis perdu à travers
Mondo et autres histoires et *Désert* de J.-M. G. Le Clézio**

Akram AYATI

Maître assistante, Université d'Ispahan
akram_ayati@yahoo.com

Résumé

L'écriture de Le Clézio a beaucoup évolué depuis son premier roman, mais il subsiste toujours de grands thèmes qui caractérisent son œuvre et qui donnent le cadre à ses romans. Ces motifs prennent racine dans l'idéologie de Le Clézio et se répètent d'un livre à l'autre. L'un de ces thèmes essentiels dans son œuvre est la notion de "recherche" qui se présente souvent sous la forme du mythe d'Eden, du paradis perdu ou de l'Age d'or. Nous nous sommes proposés d'étudier dans cet article, cette notion de recherche, les situations qui la suscitent chez les personnages de Le Clézio et les formes qu'elle prend dans l'écriture leclézienne. Et cela pour expliquer ensuite la philosophie de l'écrivain qui se forme autour de cette notion de la quête et aborder enfin le rôle de la littérature dans ce parcours. En d'autres termes, nous avons voulu nous rendre compte de la relation qu'il y a entre la littérature et la recherche chez Le Clézio.

Mots Clés: Le Clézio, littérature, recherche, paradis perdu, *Mondo et autres histoires*, *Désert*.

Introduction

Au cœur de l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, le lecteur se trouve dans un voyage à travers « la mer déserte » ou « le désert de la mer ». Comme Le Clézio lui-même le remarque à propos de ses œuvres, il ne s'agit pas d'œuvres séparées les unes des autres, mais plutôt d'une continuité, d'un réseau de romans, d'essais, de récits et d'articles dont chacun représente d'une façon assez délicate, le maillon d'une chaîne cohérente. Chaque œuvre raconte un aspect du parcours mystérieux de l'Homme; une prise de conscience de l'homme moderne confronté à sa propre civilisation. Ainsi, de livre en livre, d'une œuvre à l'autre, le lecteur suit le héros en spectateur des divers aspects de la vie humaine dans les romans dont l'histoire est, d'après l'écrivain, à la fois la sienne et celle des autres en plusieurs chapitres.

D'après Proust, « le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun » (1980, 275). Ainsi, on peut affirmer que l'œuvre d'art se définit comme la trace objective de la vision de l'écrivain sur le monde. Elle manifeste, comme la transcription du regard que l'écrivain porte sur le monde, sa définition du monde et son interprétation de son existence et de son insertion dans l'univers, et de là donc toujours unique et personnel.

Quant à l'œuvre de Le Clézio, le lecteur attentif découvre facilement, à travers les lignes et les phrases qui racontent l'histoire des personnages dans l'univers fictif, des empreintes et des traces qui mènent à schématiser la vision du monde de l'écrivain. Tout ce qui hante l'écrivain vient s'inscrire, consciemment ou non, dans son écriture. En fait, bien que l'écriture leclézienne ait bien évolué depuis son premier roman, mais il y a toujours de grands axes qui se répètent dans son œuvre et qui servent de cadre à ses romans. La notion de recherche est l'un de ces thèmes essentiels qui se fait jour souvent sous la forme du mythe d'Eden, du paradis perdu ou de l'Age d'or. Ainsi, l'œuvre de Le Clézio accordant une importance considérable à la thématique de la recherche et de la quête de soi, nous envisageons d'aborder cette notion dans cet article et à travers deux œuvres majeures de l'écrivain intitulées *Mondo et autres histoires* et *Désert*. Nous aborderons également les situations qui suscitent la recherche chez les personnages de Le Clézio et les formes qu'elle prend dans l'écriture leclézienne. Cela nous amènera à expliquer ensuite la philosophie de l'écrivain qui va progressivement se former autour de cette notion et la place de la littérature dans ce parcours. En d'autres termes, nous entendons étudier la relation établie entre la littérature et la recherche chez Le Clézio et leur influence réciproque.

1. La nostalgie des origines

La quête du paradis perdu dans les récits lecléziens trouve son explication dans une nostalgie profonde. L'existence d'un monde moderne placé sous le signe de la barbarie et l'invasion de la technologie provoquent un sentiment nostalgique, issu du regret d'un passé heureux et d'un peuple heureux. Ce désir de retrouver le passé, le pays natal où il y avait la paix et la quiétude, marque profondément les personnages lecléziens. Nour et sa tribu dans *Désert*, exemple remarquable de ce sentiment nostalgique, souffrent de ce désir et ils veulent retrouver leur pays idéal au Nord et pour ce faire, ils se lancent sur le chemin mortel du désert. Lalla passe les bons moments dans le désert, le moment du « Bonheur », mais détachée de sa racine désertique, elle se trouve dans la ville moderne, « chez les esclaves » et le statut social élevé de « cover girl » ne la satisfait pas, et ne peut l'empêcher de fuir vers le désert. Le vide qu'elle ressent dans la ville, c'est un manque, une lacune. C'est l'angoisse de l'homme séparé de la terre-mère. Le mal du pays chez Lalla s'exprime quand elle se rappelle les souvenirs du désert:

Lalla pense un peu au ciel constellé, à la grande nuit du désert, quand elle était étendue sur le sable dur à côté du Hartani, et qu'ils respiraient doucement, comme s'ils n'avaient qu'un seul corps » (Le Clézio, 1980, 309).

Voici par le jeu des antithèses d' « ici – là-bas », « maintenant-autrefois », que l'écrivain met les deux mondes l'un face à l'autre :

Elle ne savait pas bien ce qu'était la peur, parce que là-bas, chez le Hartani, il n'y avait que des serpents et des scorpions [...], mais ici, c'est la peur du vide, de la détresse, de la faim, la peur qui n'a pas de nom et qui semble sourdre des vasistas entrouverts sur les sous-sols affreux, puants qui semble monter des cours obscures, entrer dans les chambres froides comme des tombes, ou parcourir comme un vent mauvais ces grandes avenues où les hommes sans s'arrêter marchent (Le Clézio, 1980, 279).

Dans cette comparaison, le désert perd ses caractéristiques négatives qu'on lui attribue en général, et en revanche, il se transforme en un endroit inspirant la douceur et la paix; et par contre, les murs élevés de la ville qui sont construits pour protéger l'homme moderne, font peur et ne peuvent rien faire devant les misères de l'univers. La ville est décrite ici par une série de noms et d'adjectifs négatifs, par certains qualificatifs dégradés comme: vide, détresse, faim, affreux, puant, obscure, froides, tombe, vent mauvais, etc. qui renforcent l'idée de cette opposition avec le désert comme le pays natal.

Cette divergence est renforcée chez Le Clézio, après sa rencontre d'un "Nouveau Monde" au Mexique et surtout depuis son séjour au Panama chez les Indiens Embera. Cette expérience qui fut comme un choc pour l'écrivain a, désormais, beaucoup marqué son œuvre romanesque. Les personnages lecléziens ne peuvent plus supporter ce monde monstrueux; ils s'enfuient donc, à la recherche d'une utopie des origines. Mais, l'étude de ces recherches montre que la nature profonde du mal nostalgique est plutôt une nostalgie ontologique qui tient à la « finitude et l'insuffisance de l'être humain ». En effet, si la nostalgie est un simple manque ou un besoin, le retour bouchera le vide de l'absence. La cause du « mal du retour » est donc essentiellement d'origine métaphorique : l'homme ne peut se résoudre à accepter sa condition. A cet égard, Le Clézio peut s'inscrire dans le sillage de Baudelaire qui a exprimé cette insatisfaction et cette soif d'idéal, dont le « spleen » est la traduction :

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre. Il me semble que je serais toujours bien où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute avec mon âme (Baudelaire, 1869, 356).

Autrement dit, la nostalgie qui déchire la vie présente, ne rêve pas seulement d'un pays familier ; elle a pour objet la terre la plus lointaine et le berceau de nos tous premiers commencements. La nostalgie semble donc inséparable de la condition humaine. L'homme, pris dans un temps et un espace finis, est inéluctablement en mal d'éternité ; ce désir du retour est donc un moyen de révolte contre le temps concret et historique et la nostalgie veut un retour au temps mythique des origines, au « Grand Temps », selon l'expression de Mircea Eliade (1949, 11).

Mais ce qui est important, c'est que la nostalgie a une forte potentialité secrète en soi; elle engendre en effet une dynamique de fuite, mieux dire, d'une dynamique de la recherche. Le thème de la recherche, quel que soit son sujet, se révèle comme un axe principal de presque toutes les œuvres de Le Clézio. Cela commence par la recherche des origines, celle du temps originel, du paradis perdu ou de l'enfance, et se transforme en quête de l'identité, de

connaissance de soi et de l'absolu. Ainsi, la quête des origines prend une dimension mythique et même mystique et s'apparente à un parcours initiatique.

Fondé sur les notions de « rêve, pays lointains, autres mondes », l'esprit de Le Clézio est passionné d'« une littérature non pas d'évasion, mais de recherche. Une littérature qui serait une littérature où l'on cherche un trésor caché et qu'on finit par trouver » (Cortanze, 1998, 22). L'esprit de Le Clézio est aussi hanté par la situation particulière de sa famille: leur exil de l'île Maurice et surtout l'absence permanente du père qui était médecin en Afrique et que Le Clézio a connu très tard à l'âge de huit ans. Ce manque se représente dans l'écriture du romancier comme une tentative de découvrir et d'acquérir la terre originelle que la famille évoque tout le temps, autant que de retrouver son père. Tous ces repères annoncent bien sûr, une écriture basée sur le mouvement, sur la quête. A travers cette écriture de recherche, il faut signaler que le personnage leclézien se lance dans un chemin initiatique. Le fait initiatique consiste pour l'être humain à changer de statut par l'intermédiaire de puissances sacrées, et se donne une nouvelle naissance. Ce changement, ce « devenir autre », revendique préalablement des règles, des étapes et des rites spéciaux qu'on appelle le scénario initiatique. Ce scénario est composé de trois grandes séquences : la préparation, la mort initiatique et la nouvelle naissance. Affirmer que l'œuvre de Le Clézio se lit comme un récit initiatique, exige la présence des rites initiatiques et le scénario de l'initiation, alors que selon Mircéa Eliade « Les initiations dans le sens traditionnel du terme ont disparu depuis longtemps en Europe ; mais on sait aussi que les symboles et les scénarios initiatiques survivent au niveau de l'inconscient, surtout dans les rêves et dans les univers imaginaires » (1971, 247). D'autre part, les formes initiatiques sont différentes d'après le récit et l'histoire fictive, mais « il existe, entre toutes les catégories d'initiation, une sorte de solidarité structurale qui fait que, vu certaines perspectives, toutes les initiations se ressemblent » (Eliade, 1959, 10).

Quant à l'analyse des trois œuvres de Le Clézio dans cette perspective, remarquons dès le premier abord que Mondo, Lullaby, Jon, Juba, Daniel, Alia et Gaspar sont chacun, un novice qui traverse les étapes de l'initiation. Tous, pris par l'angoisse de la condition présente se donnent à l'errance. Si Lullaby désire l'indépendance et la vie d'adulte, Jon, le personnage de « La montagne du dieu vivant » est à la recherche de son double dans la montagne. Juba rêve la grandeur et s'identifie au roi de Yol; et Daniel n'a en esprit que voir la mer. Alia, pour sa part, est en quête du merveilleux et Gaspar souhaite retrouver le paradis perdu. Il semble que le narrateur n'a créé ces personnages que pour les lancer dans le chemin de la quête. Une fois que les initiés sont voués à la quête initiatique, ils s'éloignent du lieu de la vie courante pour entrer dans un endroit sacré, lieu de la purification, qui est souvent, dans les récits de Le Clézio, la mer, la montagne ou le désert.

La montagne jouit d'un statut particulier dans l'imagination de Le Clézio. Elle se présente comme un héritage préromantique, la figure réelle de la beauté et symbolise l'éternité autant que la grandeur et la sublimation. D'autre part, la montagne entretient un rapport essentiel avec la lumière, le symbole de bénédiction : « elle est au centre de la lumière » (Le Clézio, 1978, 24). Surgie dans le soleil montant du matin, lançant son appel irrésistible dans le soleil de fin d'après-midi, la colline de Mondo accumule des trésors de transmutation lumineuse et se montre tout entière dans sa gloire. Ce qui est important, c'est que la montagne « touche le ciel » et on y est proche des dieux. Sa forme inspire celle du temple. L'ascension de la montagne équivaut à l'accès au ciel. Cette forme d'ascension montre au novice l'organisation du monde, car les divers moyens de monter au ciel sont en relation avec une cosmologie et la révélation du cosmos.

En plus d'être un décor naturel et cher à l'écrivain, qui est selon lui, « la poésie », la mer est aussi le lieu idéal de la purification : « La mer est comme cela : elle efface ces choses de la terre, parce qu'elle est ce qu'il y a de plus important au monde [...]. Elle ne pensait plus du tout aux rues, aux maisons, aux voitures, aux motocyclettes » (Le Clézio, 1978, 80). Se

baigner dans l'eau est un acte commun à tous ces personnages-adolescents. Tous, comme Lullaby, passent l'étape de la purification pour se préparer à la mort initiatique : « l'eau était très transparente, froide. Lullaby plongeait sans hésiter et elle sentit l'eau qui serrait les pores de sa peau. Elle nagea un long moment sous l'eau, les yeux ouverts » (*Ibid.*, 90).

Ce geste symbolique de la purification dans l'eau est considéré comme le pas préliminaire de l'ascension et de la rencontre avec le dieu, qui dépouille l'enfant de tous ses biens d'ici-bas. D'autre part, l'eau qui boit Jon des mains de l'ami-chaman est « douce et fraîche, mais dense et lourde aussi, et elle semblait parcourir tout son corps comme une source. C'était une eau qui rassasiait la soif et la faim, qui bougeait dans les veines comme une lumière » (*Ibid.*, 130).

Le désert est défini comme un lieu sacré dans les récits lecléziens, précisément dans le roman *Désert*. Il se présente comme une « zone très sèche, aride et inhabitée », qui n'accepte pas tout le monde, mais certains peuvent seulement y entrer. Par son immensité, il représente une image qui est répétée, plusieurs fois, dans le récit. Cette immensité renvoie, dans un jeu de miroir, à un ciel immense et sans fin. La terre et le ciel illimités préparent la situation de l'élévation et de l'ascension. Le désert est vide, mais ce vide va rejoindre l'ampleur spirituelle qu'il offre.

Ainsi, dépouillé de tous les biens terrestres, séparé du monde profane, l'initié retrouve son innocence originelle et il est invité donc à « vivre le voyage dans le monde de la mort » (Vierne, 2000, 23). Toute renaissance s'accompagne d'un symbolisme de mort ou mort initiatique. Celle-ci est indispensable au commencement de la vie spirituelle et constitue la seule voie possible pour abolir la durée temporelle et réintégrer la situation primordiale. Cette réintégration du « commencement » équivaut, elle aussi, à une mort : en effet, on tue sa propre existence profane, historique, pour réintégrer une existence au-delà du temps. La mort initiatique est donc un recommencement, un passage vers un autre mode d'être. Cette étape est présente dans les récits lecléziens sous diverses formes.

Dans les récits de *Mondo et autres histoires*, cette étape de la mort se limite au passage des chemins difficiles, pleins de grottes, et des rochers impassables, le terrain chaotique, bourré de blocs de basalte sombre, les chemins de pierre ponce qui crissent et s'effritent sous les semelles. Le narrateur ne cherche pas l'effet du récit d'aventure, mais il met en scène les épreuves peu compliquées, en respectant l'âge et la capacité des personnages romanesques. Il y a une force qui les pousse à avancer, mais les difficultés ne laissent de survenir ; Jon escalade lentement les blocs couverts de lichens, s'agrippe des deux mains à chaque fissure. Mais, déjà se fait jour en lui le détachement, il regarde en arrière où tout ce qui fait l'existence ordinaire est anéanti, où la terre devient « lointain, vide, sans hommes, sans bêtes, sans arbres, aussi grande et solitaire que l'océan » (Le Clézio, 1978, 117). Ainsi, le symbolisme de la mort flotte autour de l'image de labyrinthe, celle de l'obscurité et des ténèbres. Les ténèbres symbolisent un état préformé, embryonnaire, qui correspond à la "Nuit cosmique", au "Chaos d'avant la création", une régression au stade pré-natal, dans l'attente de la lumière et de la renaissance.

Cette image est reprise encore plus fort, dans *Désert*, où Lalla passe sa vie à Marseille. Dans les rues étroites, des couloirs et des escaliers sombres de cette vieille ville, Lalla se trouve perdue : « C'est comme une haleine de la mort qui souffle le long des rues, qui emplit les recoins pourris au bas des murs. Où aller ? » (Le Clézio, 1980, 301). La lumière de la ville est toujours rappelée avec un adjectif péjoratif, « lumière froide », « lumière troublante », « lumière palpitante », « les lumières artificielles des projecteurs », et elle est en effet, une forme de l'obscurité. L'entrée dans la ville ressemble à la descente aux Enfers pour Lalla, là où il n'y a que la peur, là où « il n'y a que des hommes, des rats, des blattes, tout ce qui vit dans les trous sans lumière, sans air, sans ciel » (*Ibid.*, 303). En ce moment, le personnage glisse vers l'extase et entre en illumination. Cette étape est évoquée plus souvent

par l'image de l'oiseau et du vol d'une part et de l'autre, par l'image d'une lumière intense, qui se multiplie en connotant les autres termes correspondants : lueur, clarté, clair, éclair et les verbes comme briller ou étinceler.

Le motif de l'oiseau est récurrent dans les récits de Le Clézio, suggérant d'un côté, la liberté totale des personnages et de l'autre, le sentiment d'élévation et d'ascension. Il est présent dès les premières pages et revient une dizaine de fois dans le texte sous des formes différentes. La première fois, l'oiseau incarne le Hartani ; en voyant un épervier, Lalla s'aperçoit soudain que le Hartani et l'oiseau sont semblables. Alors, accrochée au bras du berger, Lalla s'envole avec lui ; ils deviennent l'oiseau :

Lentement, ensemble, ils tracent de grands cercles au-dessus de la terre, si loin qu'on n'entend plus aucun bruit, rien que le froissement du vent dans les régimes, si haut qu'on ne voit presque plus les rochers, les buissons d'épines [...]. Puis, quand ils ont longtemps volé ensemble et qu'ils sont ivres de vent, de lumière et de bleu du ciel, [...] ils se posent légèrement, sans faire rouler une pierre » (*Ibid.*, 128).

Ce désir du vol est révoqué une autre fois, par Lalla en communication avec Es Ser ; elle espère qu'Es Ser « la transformera en oiseau, la lancera au milieu de l'espace ». L'extase se manifeste également par une forte lumière éblouissante révélée à l'initié. Ce qui attire Mondo vers la maison de Thi Chin, c'est « la lumière qui enveloppait la maison, et c'était pour elle que Mondo avait tout de suite, donné ce nom à la maison, la Maison de la Lumière d'Or » (Le Clézio, 1978, 43). C'est la même expérience pour Lullaby devant la maison grecque : « Lullaby s'arrêta, émerveillée. Jamais elle n'avait vu une aussi jolie maison » (*Ibid.*, 93).

Cette lumière est comme un don gracieux et divin qui enveloppe le personnage et le fait entrer dans un nouveau monde. La lumière révèle à Juba, la ville magique de Yol : « La chaleur et la lumière font un tourbillon doux qui l'emporte dans leur courant, le long d'un cercle si vaste qu'il semble ne jamais se refermer. Juba est sur les ailes d'un vautour blanc, très haut dans le ciel sans nuages [...] c'est alors que Yol apparaît » (*Ibid.*, 155-156). Lullaby retrouve cette extase dans la lumière ; une transposition se produit d'abord. Elle émane la lumière : « Les rayons de lumières sortaient d'elle, par ses doigts, par ses yeux, sa bouche, ses cheveux, ils rejoignent les éclats des rochers et de la mer » (*Ibid.*, 89). Son être est devenu le Tout. Quand sa conscience personnelle s'éveille, elle ne se rappelle rien de ce voyage extraordinaire.

Lalla et Nour éprouvent aussi, cette expérience de l'extase. Le premier, après avoir quitté le bidonville du désert pour Marseille, éprouve beaucoup de difficultés dans cette grande ville, accompagnée du photographe, quand elle va dans un dancing. La danse l'emporte dans le rêve du désert, dans une sorte de vision :

Le sol de plastique devient brûlant, léger, couleur de sable, et l'air tourne autour de son corps à la vitesse du vent. Le vertige de la danse fait apparaître la lumière, maintenant, non pas la lumière dure et froide des spots, mais la belle lumière du soleil, quand la terre, les rochers et même le ciel sont blancs (Le Clézio, 1980, 355).

La danse et le rythme de la musique lui réincarnent le pays de ses origines et avale le visage monstrueux de la ville :

Il n'y a plus ces villes sans espoirs, ces villes d'abîmes, ces villes de mendiants et de prostituées. Maintenant autour de Lalla Hawa, il y a une étendue vivante de sable et de sel, et les vagues des dunes (*Ibid.*, 356).

2. A la recherche du bonheur perdu

La présence permanente du motif de la quête initiatique dans les récits lecléziens affirme l'obsession de l'écrivain à trouver le bonheur ; ce terme est assez vague en soi : « l'idée du bonheur est le type même du malentendu. La seule vérité est d'être vivant, le seul bonheur est de savoir qu'on est vivant » (Lhoste, 1971, 23). Il faut donc éviter de placer Le Clézio dans la lignée des écrivains primitivistes qui ont une tendance régressive. La nostalgie des origines et du "paradis perdu" n'est pas pour lui un moyen de l'oubli du présent, mais un moteur à le pousser vers le futur. Le regard en arrière de l'écrivain cherche en fait, le bonheur chez les sociétés primitives pour le recréer dans les sociétés futures.

Cette interprétation du bonheur, élémentaire et naïf en apparence, s'étend par contre dans les domaines philosophiques et révèle la profondeur et la perfection de la vision du monde de l'écrivain. Le bonheur et ses modalités se forment chez l'écrivain sur deux plans : au niveau plus restreint, le bonheur personnel ou individuel, et au niveau plus large et développé, le bonheur social et collectif.

La définition que Le Clézio donne du bonheur contient un côté positif : « on est vivant ». La conscience de cette vérité pousse l'écrivain à concrétiser le bonheur, à le reconstruire. Plus précisément, l'effort de l'écrivain à évoquer, à travers l'histoire des récits, le paradis du temps originel et de l'Age d'or, est bien sûr, dans le but de recréer ce paradis, de projeter dans une société future, tous les aspects positifs qui s'associent au paradis passé, c'est-à-dire, le désir de s'élancer vers l'utopie, car chaque être porte et inscrit en lui un lieu utopique qui l'attire et l'appelle de façon inexorable. Cela ne se fait qu'en retournant à la nature, ce qui est bien présent chez les primitifs.

Entre l'homme originel et le cosmos, comme on l'a déjà signalé, se tissent de profonds rapports affectifs et harmonieux, non seulement au niveau matériel qui explique leur indépendance, mais aussi dans un domaine plus large, comportant la vie culturelle et sociale. Pour Le Clézio, l'homme originel, contrairement à l'être moderne, se caractérise par son étroite et constante intimité avec le sacré de l'être d'une part et de l'autre, la sacralisation de la vie et du cosmos. Mircéa Eliade partage cette idée en affirmant que « les sociétés modernes se définissent comme telles justement par le fait qu'elles ont poussé assez loin la désacralisation de la vie et du cosmos » (1949, 27). Cette désacralisation comporte également la démythification, c'est-à-dire, la dégradation des mythes. Dans les sociétés modernes, les mythes ont été privés du rôle central qu'ils jouaient dans les sociétés archaïques. La sacralisation du cosmos par l'homme originel se traduit par la conception cosmique de celui-ci. Les hommes primitifs ne perçoivent pas la nature comme une masse d'objets inertes, ni comme un simple décor muet, mais comme une véritable entité vivante. Pour eux, il n'y a pas d'un côté des hommes et de l'autre, les animaux et les plantes, mais « il n'y a que les hommes plus ou moins masqués » (Le Clézio, 1971, 102). C'est pourquoi les personnages lecléziens s'adressent souvent aux êtres inertes. Mondo raconte souvent des histoires pour les rochers ; Jon parle avec la montagne et Petit Croix avec les animaux. C'est cette valorisation des choses qui fait que Naja Naja s'identifie avec l'horizon, la pluie ou le vent. A l'opposé de l'homme moderne qui considère la nature comme un réservoir de matériaux et d'énergie qu'il faut posséder et maîtriser, l'homme originel considère les plantes, les rochers et les animaux comme des êtres humains et les rehausse au niveau de l'homme : « L'homme est vivant sur la terre, à l'égal des fourmis et des plantes » (*Ibid.*, 100). Cette conception de l'univers implique la divinisation du cosmos. Chaque parcelle du cosmos est sacrée. D'où la notion du dédoublement ; Le Clézio explique en fait que pour les hommes originels, deux mondes coexistent : il y a le monde visible, naturel, concret, habité par les hommes, les plantes, les rochers, les animaux, les fleurs; et puis il y a un autre monde, le monde surnaturel, invisible, peuplé par les dieux, les ancêtres mythiques. Chaque objet cosmique reflète, outre sa réalité immanente, une autre réalité qui le transcende. Ce n'est pas sans intérêt de rappeler à ce

propos la « correspondance » de Baudelaire. Cette vision qui affirme qu' « Alors Dieu serait peut-être un arbre extraordinaire » (Lhoste, 1971, 46). C'est cette unification avec l'univers, l'intégration dans la nature et la cohésion avec le sacré qui assurent le bonheur de l'homme.

A ce point, on est inscrit dans le second niveau qui abordera le bonheur sur le plan individuel. Cette possibilité de s'ouvrir au monde et de participer à la sacralité du cosmos est liée à cette conception de la correspondance entre les choses dans le monde, l'idée de l'«un est Tout ». Ce rapport avec les objets du monde caractérise le héros leclézien, dans la mesure où il est attiré par les choses, il les personnifie et leur adresse la parole, mais aussi, et plus important encore, il se transforme en matière, il se métamorphose aux choses. Naja Naja par exemple, incarne parfaitement la transcendance sacrée par son pouvoir de transformation. Elle devient un arbre :

Maintenant tu habites à l'intérieur de l'arbre, et tu as de longues racines qui sont enfouies dans la terre sèche. C'est à cause des racines que tu ne peux pas bouger (Le Clézio, 1975, 120).

Dans un passage intéressant, Le Clézio décrit à travers une scène poétique, la fusion de Naja Naja avec le feu:

Tu avances lentement, en dansant, parce que tu es devenu toi aussi, comme une femme. Ton corps est blanc, transparent, et tes longs cheveux sont des langues de feu rouge-orange. Tu es entourée par des tourbillons de gaz invisibles qui glissent sur ta peau, et au lieu de traces, tes pieds laissent des traînées de cendres (*Ibid.*, 239).

La rencontre avec cette « Femme qui est une Flamme », décrit la transcendance de Naja, et par là, en employant « Tu », il semble que le narrateur invite le lecteur de s'approcher et le provoque ainsi de s'identifier lui aussi à la matière.

Ces épisodes de différentes métamorphoses de Naja Naja qui devient tour à tour fumée, soleil, vent, nuage ou un serpent qui « glisse froidement entre les pierres, les herbes et les gens » (*Ibid.*, 42) se suivent. Cette capacité de se métamorphoser donne au héros leclézien, le pouvoir et la liberté entière du voyage à travers le temps et l'espace. Il se trouve dans l'harmonie originelle du temps qui n'a pas de frontières : le Temps sacré, un temps qui ne coule pas, qui ne constitue pas une « durée » irréversible. C'est un temps ontologique par excellence, toujours égal à lui-même, il ne change ni ne s'épuise ; comme le narrateur de *Voyages de l'autre côté* l'affirme : « Est-ce qu'il y a encore des heures? Il n'y a plus tout ça. Tes seules pensées sont le vent, le soleil, la terre humide des profondeurs » (*Ibid.*, 103).

L'abolition de la durée temporelle ou l'existence historique et la réintégration dans la situation primordiale, dans l'état du « commencement » équivaut à une mort ; en effet, « on tue sa propre existence profane, historique, déjà usé, pour réintégrer une existence immaculée, ouverte, non souillée par le Temps » (Eliade, 1949, 274).

Chaque transe, chaque extase, chaque réintégration dans le cosmos est une nouvelle mort, pendant laquelle on sort du temps historique pour rejoindre le Temps originel. Ainsi, l'homme surmonte la condition humaine, une tragédie qui hante toujours sa pensée humaine. C'est en quelque sorte, une nouvelle naissance qui se dresse devant l'action dévastatrice du temps. L'inexistence du temps et donc de la mort amène l'homme à l'éternité, à l'immortalité, vieil espoir de l'humanité. Une fois affranchi la porte de la mort et éprouvé le grand rêve de l'immortalité, l'homme se voit dans un grand bonheur. La source immortelle de la vie le rend heureux, car il a échappé au sentiment dévorant de la finitude et du Néant. Cette prise de conscience du statut de l'homme dans le monde l'encourage à s'harmoniser avec le mouvement cadencé du monde et à chanter la même musique que les autres entités de l'univers.

3. Le parcours initiative de l'écriture

Le héros du roman est le modèle fictif de l'écrivain ; pour ne pas tomber dans le piège du roman autobiographique, on veut dire que pour l'écrivain, l'écriture est le seul et le meilleur moyen de s'exprimer, comme le souligne Le Clézio lui-même: «Ecrire est un besoin...C'est à l'intérieur de vous-même. Ça a besoin de sortir, et sortir sous cette forme » (cité par Cortanze, 1998, 18). Ce besoin est le besoin de retrouver le sens perdu, de retrouver le soi authentique: « Ecrire ce qu'on a à écrire soi-même, c'est-à-dire, en quelque sorte, d'affirmer son existence, et ce qu'on est, à travers les mots » (*Ibid.*, 19). Ainsi, le but recherché du héros partant en aventure, Le Clézio le recherche par l'écriture : « Je veux écrire pour une vie nouvelle »(Le Clézio, 1978, 313). En fait, l'idéal de la communication avec l'univers, de l'unification avec le monde et la fusion dans l'absolu, se fait par l'acte d'écrire. Mais « comment l'écriture atteint ce but », c'est la question qui hante tout le temps l'écrivain Le Clézio. Dans sa première démarche, Le Clézio se révolte contre le langage et les mots qui ne sont pas seulement les menteurs qui détournent le sens, mais aussi ils sont faibles et insuffisants à « dire tout ce qui se passe dans la vie quotidienne » (Lhoste, 1971, 19). Le langage est très lent pour dire les turbulences de la vie. La tâche de l'écrivain est au-delà de tout cela ; il veut atteindre le langage pur ; il se demande s'« il est possible de ne pas perdre, en l'imprimant, la beauté de cette aventure où tout était important à l'égal des mots, les bégaiements, les silences, les moments de panique et les moments de bonheur, les bruits de la rue qui entrent dans la chambre et se mêlent aux bruits des mots, tous les milliers de signaux de la vie » (*Ibid.*, 8). Si l'écrivain n'accepte pas le mot comme moyen de communication, s'il le rejette à cause de l'hypocrisie de son masque, il lui faut inventer un nouveau langage plus efficace et plus direct. Ainsi, l'écrivain se trouve devant un paradoxe: d'une part, il condamne le langage et les mots et de l'autre, il se sert des mots pour les dévoiler, il se voit obligé enfin, de passer par cette voie que sont les mots. Il est impossible d'éviter totalement le langage, si on cherche à décrire le monde dans son foisonnement et la vie en tant que poème. Pour atteindre le but qu'il révèle, l'écrivain veut « écrire pour la beauté du regard, pour la pureté du langage », il faut donc se lancer dans une lutte permanente. Il faut apprendre à se servir des mots pour toujours en réexaminer le sens et la portée. Le mot doit refléter la réalité. L'écriture devient ainsi, un véritable labyrinthe où il faut mourir afin de renaître, et l'œuvre reflète bien le mal que l'écrivain subit dans ce chemin. La recherche d'un langage neuf, d'un langage pur qui ramènerait le sujet à une nouvelle genèse devient peu à peu une vraie préoccupation, et se manifeste surtout dans les premiers romans qui reflètent d'une façon plus intense, les problèmes de l'univers urbain. Ainsi, on peut parler de la fameuse formule de Jean Ricardou évoquant « l'écriture de l'aventure » qui devient « l'aventure de l'écriture ».

Cette tâche de l'écrivain – la création d'un nouveau langage – trouve enfin une solution. Grâce à l'imaginaire, l'auteur perçoit une réalité au-delà du langage ; on pénètre dans un domaine où les mots perdent leur signification habituelle et cette écriture se manifeste dans *Mondo et autres histoires*. L'écrivain essaie simplement de dire la beauté de la nature, de raconter la vérité de la vie, d'écrire enfin, « pour rassembler les morceaux de la beauté » (*Ibid.*, 10). L'ivresse de la contemplation de toutes ces beautés naturelles ne se présente pas seulement au niveau des histoires racontées dans les nouvelles de *Mondo*, mais aussi par le ton du texte, la brièveté et la musicalité des phrases et la répétition des thèmes et des personnages.

L'écriture leclézienne s'approche pas à pas d'une maturité qui atteint sa perfection dans *Désert*. Là, il n'y a plus la question du langage et l'écrivain cesse de s'interroger à son danger. En revanche, l'écriture prend une ampleur considérable dans les domaines mythique et mystique ; l'écriture est l'extase matérielle grâce à laquelle l'écrivain atteint l'extase spirituelle. L'espace de la littérature devient pour l'auteur un vaste champ comme désert, où il faut essayer de se connaître dans le vide et dans le silence parfait.

Ainsi, l'écriture même est pour l'auteur un parcours initiatique qui lui permet de devenir ce qu'il voulait : « C'est très difficile de me connaître, dit Le Clézio, et j'écris pour me connaître précisément et en me connaissant, essayer de comprendre les autres. Je ne me vois pas. Je n'arrive pas à imaginer ni comment je suis ni même ce que je veux être, j'essaie de le deviner et c'est pour ça que j'écris » (Lhoste, 1971, 11-12)

L'œuvre littéraire est pour Le Clézio, la vision miraculeuse des liens dans l'univers, le moyen de passage entre le monde profane et le monde poétique, la perception de la poésie du monde et de sa structure cohérente. L'œuvre leclézienne devient donc la recherche de la vérité, recherche de la connaissance totale ; c'est une quête passionnée de l'Unité perdue, unité retrouvée dans le mystère et le silence intérieur d'un monde unifié. Le rôle de l'artiste consiste donc à montrer le chemin qui mène de la multiplicité à l'indivisible : à révéler l'invisible beauté de l'univers.

Conclusion

La nature fascine profondément le personnage leclézien. Celui-ci scrute le potentiel imaginaire de tout objet rencontré et symbolise en fait, un esprit à l'écoute des paroles du monde. C'est le lieu où il se confond avec tout le cosmos et ne se sent pas une particule à part, mais au contraire, se trouve au cœur d'une harmonie cosmique. Le regard opère l'acte de la fusion de l'homme et du monde : regarder pour mieux se laisser imprégner de ce monde, c'est l'union dans le domaine mental de toutes les modalités vivantes. Cette fusion avec le cosmos met l'homme dans un temps mythique où il se réconcilie avec la nature, et retourne vers le sacré. Ce changement de vision s'est fait dans un parcours initiatique, qui éloigne le personnage leclézien de la face terrible du monde, celle de la modernité et l'entraîne dans le chemin de l'errance. La recherche d'un univers pur, simple et réel pousse l'écriture leclézienne vers les grands espaces comme le désert, la mer ou la montagne, pour atteindre enfin « le pays de l'autre côté ». Mais, cet univers est déjà évoqué grâce à son style incantatoire, pareil à une litanie qui répète les phrases, les structures et les mots et qui fait concurrence à la poésie. Le rythme narratif particulier, apte à traduire des impressions sensorielles, est né du rêve nostalgique d'un langage originel capable de fusionner avec le rythme de la vie. Ce que l'écrivain cherche, c'est la quiétude issue de la fusion avec le monde. Etre au diapason du cosmos est l'autre face de la connaissance de soi, comme une entité du monde. On épouse ici l'idée du regard intérieur, le regard au fond de soi qui répond à la question essentielle de l'identité ; et cela est bien sûr, l'objectif du parcours initiatique. Ce regard qui révèle l'immense creux au fond de l'être, va intégrer celui-ci dans un temps intemporel, dans une éternité où il n'y a plus le souci et la souffrance de la mort. L'homme reconnaît sa grandeur dans l'univers, il se réconcilie avec les dieux, revit sa vie sacrée et retrouve sa divinité.

Ce regard introspectif est en rapport direct avec le regard régressif qui, pris par la nostalgie des origines et celle du paradis perdu, cherche les moyens de reconstruire le bonheur et de restaurer l'utopie.

Bibliographie

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, XLVIII, Paris, Gallimard, La Pléiade, T. 1, 1869.

CORTANZE, Gérard de, « Une littérature de l'envahissement », in *Magazine littéraire*, n°362, Février 1998, pp. 18-35.

ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949.

- *Naissance mystique*, Paris, Gallimard, 1959.

- *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971.

- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave, *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard, 1975.
- *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978.
 - *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- LHOSTE, Pierre, *Conversations*, Paris, Mercure de France, 1971.
- PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1980.
- VIERNE, Simone, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble, 2000.