

J.-M.-G. LE CLÉZIO ET LE RÉCIT POÉTIQUE

Pascal RANNOU

pascalrannou@free.fr

Université de Paris 1- Panthéon-Sorbonne

Résumé :

Dans Le Récit poétique (1978), J.-Y. Tadié analyse les caractéristiques d'un genre un peu marginal, qui ne tient ni du roman, ni de la nouvelle, et se signale par une conception originale de l'espace, du temps et du personnage. Si Tadié évoque les œuvres de Limbour, Gracq ou Mandiargues, il ne mentionne pas celle de Le Clézio. Or, l'écriture de ce dernier correspond souvent aux critères formulés dans son essai. Les personnages de Le Clézio sont souvent des « êtres de fuite », prétextes à rêverie géographique, des anti-héros, peu actifs, contemplatifs. Ce sont souvent des marginaux en rupture de ban avec la société. Le lieu du récit poétique est pour Tadié un lieu de rêve, éloigné de la fureur urbaine, et c'est souvent le cas chez Le Clézio. Ce dernier a également tendance à diluer le temps pour le faire tendre au mythe, en négligeant les références précises. Le temps du récit poétique est souvent celui de l'enfance, ce que corrobore aussi Le Clézio, notamment dans Mondo et La Ronde, qui forment notre corpus. L'écriture de ce type de récit est proche du poème en prose. Elle cultive les parallélismes et le travail sur le signifiant. Mais les récits poétiques de Le Clézio s'éloignent aussi des critères définis par J.-Y. Tadié. Les personnages n'y sont pas que des prétextes à rêverie, mais les victimes de rouages sociaux qui les écrasent : voleurs, orphelins, mères célibataires, travailleurs immigrés. Le récit poétique leclézien s'éloigne, par sa dimension politique et sociale, du récit poétique défini par Tadié, qui se caractérise par une certaine gratuité.

Mots-clés : récit poétique, temps, mythe, personnage, stylistique, portée sociale

Les nouvelles de J.-M.-G. Le Clézio sollicitent souvent l'imaginaire. Elles sont fréquemment situées dans des pays exotiques pour le lecteur métropolitain. S'ils ne sont pas toujours nommés, ils sont souvent ensoleillés. Ses personnages observent un monde que leur innocence ou leur gentillesse n'arrivent guère à modeler. L'écriture de Le Clézio ne sacrifie pas au clinquant ou au tape-à-l'œil. Elle sait rester simple en évitant la platitude. L'onirisme et la contemplation qui en émanent leur confèrent un des caractères qu'on attribue, en général, au récit poétique. C'est à celui-ci que Jean-Yves Tadié a consacré un de ses essais les plus célèbres¹. Étonnement, il ne cite pas Le Clézio. C'est la raison pour laquelle il nous a semblé possible d'envisager ici une

¹ Tadié, J. Y., *Le Récit poétique*, PUF, Paris, 1978.

rencontre entre le nouvelliste et l'universitaire, qui excellent, comme on le sait, tous deux dans leurs domaines respectifs.

On pourra envisager ici les critères qu'analyse Tadié, et interroger leur pertinence quand on les applique à deux recueils célèbres de Le Clézio : *Mondo* et *La Ronde*, publiés chez Gallimard en 1978 puis 1982¹. Comportant respectivement huit et onze récits, ils fournissent un corpus déjà fort significatif : qui trop embrasse, mal étreint, et on ne pourrait évoquer les cinq recueils de nouvelles sans outrepasser les limites d'un article.

J.-Y. Tadié s'intéresse en premier lieu au personnage. Celui-ci est, chez les auteurs qu'il cite, souvent un simple prétexte à rêverie géographique : « Gracq, comme Giono voit le personnage comme un végétal qui fait corps avec la planète »². Venus de nulle part, « sans passé, comme nés d'hier »³, les êtres qui parcourent ce type de récit fusionnent avec la nature sans éprouver de malaise existentiel excessif. Les héros de *Mondo* et de *La Ronde* ont beaucoup de points communs avec eux. Ce ne sont pas des individus flamboyants, dont la quête se nourrirait d'une action trépidante. Les seules actions un peu violentes qu'accomplissent ces créatures, et dont aurait à souffrir la société qui les entoure, sont le vol et la resquille. Encore ont-elles des circonstances atténuantes ! Un licenciement économique a poussé le personnage principal de *O voleur, voleur, quelle vie est la tienne ?* à une activité qu'il réprouve mais à laquelle il ne peut plus échapper, conscient qu'elle finira mal. Titi et Martine, jeunes élèves d'une école de sténographie, en butte à un monde urbain opaque et hostile, vont tenter, dans la nouvelle qui donne son titre à *La Ronde*, un vol à mobylette qui s'achèvera en tragédie : un camion va percuter Martine et lui broyer les jambes. Dans *La grande vie*, Pouce et Poussy, orphelines ou adoptées, quittent leur atelier de confection pour tenter de vivre leur « histoire sans fin ». Elles se rendent en auto-stop sur la Côte d'Azur, puis en Italie, couchent dans des hôtels de luxe, mangent dans des restaurants qu'elles quittent sans acquitter leurs factures... Les personnages de ces trois récits de *La Ronde* veulent échapper à un monde qui leur refuse la dignité économique : on ne peut blâmer leur attitude, d'autant plus qu'ils en sont ou en seront sévèrement punis. D'accord avec Tadié, on verra dans les héros

¹ Nous renverrons aux éditions de poche : *Mondo et autres histoires* (Folio, 1982) ; *La Ronde et autres faits divers* (Folio, 1995).

² Tadié, J. Y., op., cit., p. 78.

³ Idem., p. 21.

lecléziens des êtres de fuite. Le récit poétique « emprunte la structure de l'itinéraire, il choisit le départ plutôt que l'arrivée »¹. De fait, quasiment tous les héros de *Mondo* et de *La Ronde* partent, au début ou à la fin du récit, et illustrent tous les aspects de la quête, ce *topos* du conte traditionnel, à ceci près qu'elle n'est pas ici toujours motivée par un but formulé.

Mondo, personnage éponyme du recueil, arrive ainsi d'on ne sait où dans une ville anonyme, et apostrophe gentiment les passants en leur demandant s'ils veulent bien l'adopter. Analphabète, il se lie avec des saltimbanques, vit dans la rue jusqu'au moment où les services sociaux s'emparent de lui. Enfermé, il met le feu à son matelas et disparaît comme il était venu... Quelle famille, quelle structure (ou manque de structure...) sociale a-t-il fui au départ ? On n'en sait rien, et ce mystère ajoute à la fascination qui émane de Mondo, enfant rayonnant et sociable, dont la disparition plongera sa ville d'adoption dans l'ennui.

Comme Pouce et Poussy, Lullaby est une fugueuse. Entre une mère abrutiée de médicaments depuis son accident, et un père peut-être fictif à qui elle écrit des lettres qu'elle n'envoie pas, elle quitte l'école, choisit la liberté et emprunte « le chemin des contrebandiers »², au nom évocateur d'itinéraires obliques. Daniel, héros de *Celui qui n'avait jamais vu la mer* fuit aussi son pensionnat. La police est indifférente, car il vient d'une famille pauvre, qui n'intéresse personne. Se prenant pour Sinbad, il gagne la mer, ce lieu privilégié des textes de Le Clézio, où il finira peut-être par se perdre : le narrateur se demande *in fine* où il a pu partir... Autre fugueuse, Annah gagne le domaine d'Orlamonde, promis à la destruction, et bien désireuse de se laisser enfouir dans les gravats. On la sauve de justesse. *Hazaran* est un récit étonnant, qui s'achève comme en écho du *Joueur de flûte de Hamelin*. Dans un bidonville de la *Digue des Français*, situé dans un pays non précisé, mais où s'entassent des travailleurs immigrés, la jeune Alia se lie d'amitié avec Martin, qui pratique une forme de jeûne mystique. Martin lui raconte l'histoire de Trèfle, un récit à énigmes dont l'enjeu est de répondre aux questions qui permettent d'atteindre « le pays d'Hazaran ». Un jour, des « hommes en gris »³ surviennent et annoncent la destruction imminente du bidonville, dont les habitants seront relogés dans la *Ville du futur*. Martin entraîne alors, après un ultime jeûne, la foule des siens dans le fleuve. On ne parle pas clairement de suicide collectif, mais tout y fait penser. Gaspar, dans

¹ Idem., p. 107.

² Le Clézio, J.-M., *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 85.

³ Idem., p. 215.

Les Bergers, se fait adopter par une tribu d'enfants nomades, avant de retrouver par hasard la ville et ses gendarmes : on apprend seulement alors qu'il s'était égaré. Jon, dans *La montagne du dieu vivant*, se contente de randonner en montagne. Mais il atteint un endroit sauvage et magnifique, puis rencontre un enfant qui se présente comme le propriétaire des lieux... Jon l'enchanté en jouant de la guimbarde, puis redescend sans qu'on sache s'il a vraiment vécu ou rêvé.

La fugue peut être une fuite désespérée, motivée par des raisons économiques ou politiques, même si Le Clézio n'en précise jamais le contexte. On ignore ainsi quel sort fuit Tayar dans *L'Echappé*, pourchassé par des soldats dans « les monts du Chélia »¹. Miloz et ses compagnons d'infortune sont des immigrés clandestins victimes d'un passeur sans scrupules, Tartanella. Le conducteur anonyme du *Jeu d'Anne* se rend, mû par une nécessité impérieuse, vers le lieu où sa compagne est morte accidentée. La pauvre Christine fuit dans *Ariane* la bande de loubards qui va lui faire subir un viol collectif. David, qui donne son titre à l'ultime nouvelle de *La Ronde*, quitte une famille disloquée, un frère qui le pousse à des fréquentations douteuses, et finit par se faire attraper après avoir commis un menu larcin.

Les personnages de Le Clézio partent-ils plus qu'ils n'arrivent, pour reprendre le distinguo formulé plus haut ? Mondo, Daniel, Martin et les siens quittent certes, à la fin du récit, le monde qui les emprisonnait : ce faisant, ils quittent aussi l'espace narratif, et se dérobent définitivement à nos yeux. Lullaby, Pouce et Poussy, Annah ont, quant à elles, fugué dès le début du récit. Daniel aussi, qui s'en va doublement : du pensionnat, et peut-être de la vie, ou bien sur un bateau, comme le suppose le narrateur. D'autres arrivent, dès l'*incipit* : Mondo, dans la ville inconnue qui l'accueille ; Gaspar, parmi les enfants nomades. Il reste qu'à l'intérieur du récit, les personnages « arrivent » aussi au lieu de leur quête : la « villa Aurore », pour Gérard Estève, qui répond à l'annonce de sa propriétaire ; Orlamonde, pour Annah ; « la maison grecque », pour Lullaby. Toute arrivée suppose qu'on est parti de quelque part. Certains reviennent : Lullaby, Gaspar, Pouce et Poussy, Titi et Martine, Annah sont happés par la société qu'ils ont voulu fuir, et à laquelle ils devront rendre des comptes, qu'il s'agisse de l'école ou de la justice.

Le départ peut se concevoir sans déplacement physique. Il n'est pas concevable pour Petite-Croix, héroïne aveugle de *Peuple du ciel*. Mais elle est en communication avec les éléments, les nuages, les abeilles

¹ Idem., p. 59.

et comprend leur langage. Lorsque « la lumière brûle et fait mal »¹, le dieu Saquasohuh lui apparaît, despotique et caniculaire. Sa danse indique à Petite-Croix que le monde va être pris la tourmente de la guerre : « Les grandes villes sont embrasées par la lumière intense qui jaillit du fond du ciel². » On sait que le soldat qui s'était lié d'amitié avec elle est parti pour la Corée... Juba dans *La roue d'eau*, garde ses bœufs près de sa noria, quand lui apparaît, comme un mirage, la ville de Yol. Il se croit bientôt roi d'un peuple de Nubie, époux de Cléopâtre Séléne, père de Ptolémée... avant que les cris de ses proches, qui l'appellent, n'interrompent sa rêverie.

Les personnages de *Mondo* et de *La Ronde* sont presque tous donc contraints à la fugue ou à l'errance, fût-elle mentale. Une seule exception : Liana qui, dans *Moloch*, accouche seule, dans sa caravane, sous les yeux ambigus d'un chien berger jaloux... Il n'en demeure pas moins qu'elle a dû, elle aussi, fuir la société, à laquelle elle ne se raccroche plus que par le contact épisodique de Judith, l'assistante sociale.

Tadié estime que les personnages du récit poétique sont des « anti-héros » : cela paraît aussi clairement le cas dans les nouvelles de *La Ronde* et de *Mondo*. C'est d'autant plus vrai qu'ils sont tous des victimes. Titi et Martine, Pouce et Poussy, David, le voleur portugais d'Ericeira³ sont victimes d'un monde qui, ne leur proposant qu'une vie sans perspective, les pousse à l'illégalité. Lullaby, Annah et Daniel vivent l'école comme une structure carcérale ou, au mieux, inutile. Lullaby doit d'ailleurs subir les questions indiscretes de sa directrice, qui veut absolument lui faire dire que sa fugue a une origine amoureuse. Mondo, vagabond illettré, et le peuple de la « *Digue des Français* » sont victimes d'un monde qui veut les formater : d'où leur choix de disparaître. Gaspar, citadin égaré parmi un peuple de nomades, devient bientôt victime de l'incompréhension de son ami Abel. Gaspar l'a empêché de tuer avec sa fronde un ibis blanc : c'est désormais Gaspar que va poursuivre Abel. Miloz et ses camarades d'infortune sont les victimes d'un passeur cynique. Tayar fuit vraisemblablement un régime tyrannique dont les sbires ont juré sa perte. La cécité de Petite-Croix fait d'elle une proie facile pour le dieu cruel qui l'assaille et lui inspire des visions d'apocalypse. Liana et Christine sont des créatures fragiles et

¹ Idem., p. 241.

² *Mondo*, p.242. Idem., p. 241.

³ *O voleur, voleur, quelle vie est la tienne ?*, Le Clézio, J.-M., *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995. p 225.

solitaires qui se voient imposer la menace ou le viol. Le compagnon d'Anne est lui aussi victime de la fatalité qui a coûté la vie à son amie.

Seuls Gérard Estève, dans *Villa Aurore*, Jon et Juba échappent à ce statut. Les deux derniers ont vécu un rêve qui les a plongés un instant dans la grâce. Gérard laisse à son destin Marie Doucet, propriétaire de la villa, qui subit la pression de promoteurs cupides et malhonnêtes.

Plusieurs de ces anti-héros sont d'ailleurs orphelins (Annah), adoptées (Pouce et Poussy), sans famille (Mondo), ou issus d'une famille visiblement déstructurée (David), voire absente (Petite-Croix). Beaucoup sont des enfants, ou des adolescents : c'est le cas pour tous les personnages principaux de *Mondo*, œuvre qui appartient il est vrai à la « littérature jeunesse ». On rencontre dans *La Ronde des jeunes filles* (Titi, Martine, Pouce et Poussy), une jeune femme (Liana), deux enfants (Annah, David), de jeunes adultes (*L'échappé*, *Villa Aurore*, *Le jeu d'Anne*, *Le passeur*). Ces statuts font d'eux des êtres vulnérables, moins aptes à accepter les compromissions du monde adulte. Pour J.-Y. Tadié, l'enfant est d'ailleurs par définition le personnage du récit poétique : il n'est, en effet,

[...] guidé par aucune des motivations qui sont des machines
à progresser dans la durée, à faire avancer l'intrigue. (...) Grandet
happé par l'argent, Julien Sorel par le goût du pouvoir ont une
raison de "passer le temps".¹

Foncièrement pur et désintéressé, l'enfant est aussi une proie facile pour ceux qui ne baignent pas dans son univers. « C'est pourquoi aucun de ces textes ne nous montre l'enfant devenir adulte »² : l'âge adulte signifie l'entrée dans le monde des compromissions, de la corruption de l'âme. Mais la fragilité des jeunes adultes lecléziens les préserve de tels défauts. « Le protagoniste ne construit pas le monde, il le subit »³ : les victimes qu'anime Le Clézio peuvent, en effet, difficilement échapper à ce sort. « Personnages sans passé, comme nés d'hier »⁴, on l'a déjà dit, ils ne sont pas suffisamment armés pour affronter les turpitudes de la société : tout au plus peuvent-ils les constater, pour les fuir, pas pour les combattre. Mais la plupart échouent même dans la fuite. La police ou l'école récupèrent Pouce, Poussy et Lullaby, le gardien du magasin prend David sur le fait, la fourrière du *Ciapacan* ramasse

¹ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 89.

² Idem., p. 89.

³ Idem., p. 17.

⁴ Idem., p. 21.

Mondo, « l'homme au casque jaune¹ » empêche Annah de s'ensevelir avec Orlamonde, Tayar sera sans doute rattrapé...

Les critères que par lesquels J.-Y. Tadié définit le personnage du récit poétique correspondent souvent à ceux de Le Clézio :

Quant à leurs rapports avec autrui, ils sont toujours obliques, jamais directs, parce qu'ils relèvent, non de la perception, mais du rêve.²

C'est forcément vrai de Petite-Croix, de Jon ou de Juba, en proie à des visions intérieures. On peut le dire aussi d'Annah, de Lullaby ou de Gérard Estève, qui rêvent d'un monde meilleur dans un bâtiment qui les fascine : Orlamonde, la maison grecque et la Villa Aurore. David rêvait de voir la mer, qui l'emporte finalement on ne sait où.

Toutefois, bien des héros lecléziens échappent, par leur destin tragique, à un onirisme que J.-Y. Tadié considère comme positif. Le supplice de Christine n'en relève pas, pas plus que l'accident de Martine, la traque de « l'échappé » ou celle de Gaspar, ainsi que la vie misérable des victimes du « passeur ». Martin conduit Alia vers ce lieu fantasmé, Hazaran, qui est sans doute la mort. Celle-ci a bien emporté Anne, sans espoir de retour.

Le personnage se meut dans un espace choisi. « Le récit poétique recherche des lieux aimantés »³. On retrouve ici la tradition idyllique du *locus amœnus* :

Le récit poétique élit un lieu paradisiaque qui s'oppose absolument aux décors de rencontre du récit réaliste. (...) L'auteur n'atteint à la plénitude de son chant que parce qu'il a rencontré sa terre d'élection.⁴

Orlamonde, la villa Aurore, « la maison grecque », « la maison de la lumière d'or » de Mondo, ainsi que « la montagne du dieu vivant », la mer que découvrent Daniel, Lullaby et Mondo, la vallée de Genna où se perd Gaspar justifient cette appellation. Le Clézio est un grand « descripteur », et il excelle dans l'évocation de paysages vastes, étendus, propices à l'élévation et à l'envol lyrique :

¹ Le Clézio, J.-M., *Orlamonde*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 249.

² Tadié, J.-Y., op., cit., p. 24.

³ Idem., p. 69.

⁴ Idem., p. 51.

*Quand elle était ici, dans sa maison, Annah ne voyait rien d'autre que le ciel et la mer. Le soleil avançait devant elle, sa lumière éclairait le fond de l'alcôve, et il y avait, sur la mer, le grand chemin qui ressemble à une cascade de feu.*¹

Mais ce *locus amœnus* ne peut s'accommoder d'un contenu tragique. Christine est poursuivie parmi « les blocs des immeubles, pareils à des géants debout au milieu des terrains et des parkings », dans « la lumière froide et humide des réverbères »². On sait que la ville obsède Le Clézio, et que ce décor se caractérise chez lui par ses arêtes tranchantes, sa nudité blafarde, son inhumanité:

*Dans les immeubles neufs, de l'autre côté des fenêtres pareilles à des yeux éteints, les gens inconnus vivent à peine, cachés par les membranes de leurs rideaux, aveuglés par l'écran perlé de leurs postes de télévision.*³

Liana dans son mobile home, Titi et Martine, Pouce et Poussy rencontrent l'hostilité d'une ville qui n'est pas faite pour les faibles. Mais l'univers naturel n'est pas forcément plus humain. Aazi et Tayar s'écorchent les pieds dans les cailloux des « monts du Chélia ». Dans *Le passeur*, les immigrés clandestins grimacent de douleur en marchant sur des « galets coupants ». « Un vent violent et plein de menaces » poursuit Gaspar dans sa fuite. « C'est l'heure où la lumière brûle et fait mal »⁴ : accablée par le soleil à son zénith, Petite-Croix va subir l'agression mentale du dieu Saquasohuh. Dans la plupart des nouvelles qui nous occupent ici, la tension est palpable. Elle s'accommode donc mal d'un espace qui se contenterait de « donner au rêve sa demeure »⁵ : le rêve, pour les personnages de Le Clézio, se tourne souvent en cauchemar. « Le monde n'est plus le cadre ou l'enjeu d'une lutte, mais l'objet d'une rêverie, d'une découverte »⁶ : c'est souvent faux, dans *La Ronde* et *Mondo*. On l'a vu, les personnages font de leur fuite une manière de lutte contre un monde hostile, même si cela les amène à découvrir des espaces inédits. Selon Tadié encore, « l'effacement du personnage laisse à l'espace, au décor, urbain ou naturel, une place privilégiée »⁷. C'est

¹ Le Clézio, J.-M., *Orlamonde*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 240.

² Le Clézio, J.-M., *Moloch*, in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995, p. 99.

³ Le Clézio, J.-M., *La Ronde*, in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995, p.22.

⁴ Le Clézio, J.-M., *Peuple du ciel*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 241.

⁵ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 57.

⁶ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 17.

⁷ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 9.

inexact chez Le Clézio : le personnage a toujours une épaisseur humaine considérable, qui le rend si violemment attachant. Le décor n'en est pas moins important. Le héros en tire sa force ou son désarroi. L'un et l'autre se nourrissent de leur puissance respective. Arrivé au sommet de la « montagne du dieu vivant »¹, Jon découvre un caillou qui a « exactement la forme de la montagne »². Il se dématérialise, a l'impression de survoler le territoire où il se trouve :

*Pendant ce temps, le ciel autour de la montagne se défaisait et se reformait. Les nuages glissaient sur la plaine de lave, les gouttelettes coulaient sur le visage de Jon, s'accrochaient à ses cheveux. Le soleil luisait parfois, avec de grands éclats brûlants. Le souffle du vent circulait autour de la montagne, longuement, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre*³.

Cette dissociation, suivie d'une communion avec l'espace naturel précède la rencontre avec l'enfant-dieu. « L'espace (...) se met au service d'une quête d'instant privilégiés, qui va de l'attente à la rencontre »⁴ : c'est vrai ici, ça l'est dans les récits heureux de *La Ronde* et de *Mondo*, mais ce ne sont pas les plus nombreux. Souvent harcelés et pourchassés, leurs personnages ne peuvent goûter à l'euphorie dont jouit Jon dans la montagne. Mais, d'accord avec J.-Y. Tadié, on dira que « l'espace du récit poétique est (...) celui d'un voyage orienté et symbolique »⁵. C'est l'occasion d'analyser la fonction mythique de ce genre, à laquelle Tadié consacre des lignes éclairantes.

Il est impossible de dissocier le temps du mythe. Le temps mythique est éternel : aucune limite chronologique ne le borne. Le temps du récit poétique, note J.-Y. Tadié, est souvent celui de l'enfance. Or, « l'enfant comme héros littéraire déstructure le temps du roman classique. Il vit dans un temps sans date (...) qui nie l'avenir en remontant sans cesse vers l'origine »⁶. Il est indifférent à l'histoire comme à la chronologie. « Un grand nombre de récits poétiques abolit toute référence à l'histoire »⁷ : on n'y trouve aucune allusion à des dates,

¹ Le Clézio, J.-M., *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982.p. 132.

² Idem, p. 134.

³ Idem, p. 135.

⁴ Tadié, J.-Y., op. cit., p.10.

⁵ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 9.

⁶ Idem., p. 89.

⁷ Idem., p. 90.

à des événements précis. « Le véritable temps du récit poétique se réduit à l'instant, sa cellule de base, son point d'origine »¹.

On ne peut que constater l'adéquation de ces propos avec les textes des deux recueils qui nous occupent ici. Aucun n'est précisément daté. Seul *Moloch* s'ouvre sur une date précise, celle du 15 août 1963². Une date suivra, celle du 3 octobre³ : mais elles ne concernent que les étapes de la grossesse de Liana... C'est un peu comme si l'auteur faisait un pied de nez à ce qui rythme le récit classique : la sacro-sainte chronologie, ponctuée de références à des faits historiques qui la confirment et nous rassurent. Celle de *Moloch* est une chronologie privée qui ne regarde que l'héroïne. Elle n'offre qu'un apparent garde-fou au lecteur qui voudrait s'y accrocher pour y voir des repères. Presque tous les textes de *La Ronde* et de *Mondo* pourraient se passer aujourd'hui comme il y a quarante ans, à l'exception de *Peuple du ciel*, qui évoque la guerre de Corée. Sinon, seule la présence des indices du monde moderne : voitures, engins, télévisions, immeubles... permet de les situer. D'où leur actualité : d'autres jeunes filles subissent, de nos jours, des « tournantes » dans les sous-sols sinistres des cités ; d'autres accouchent dans la solitude ; d'autres fuguent pour fuir un monde qui ne les comprend pas et les méprise... *Le passeur* anticipait un phénomène que la disparition des frontières européennes a amplifié. Les promoteurs à pied d'œuvre dans *Hazaran* et *Orlamonde* sévissent toujours.

Si Le Clézio ne dénonce pas clairement tel régime politique, pas plus qu'il ne nomme précisément les bourreaux dont Christine, Tayar ou David sont victimes, on peut, d'accord avec J.-Y. Tadié, estimer qu'il élargit les anecdotes qu'il relate à la dimension du mythe, « parce que les récits poétiques de notre temps veulent rendre compte du sens du monde par des systèmes de symboles »⁴. Ce type de récit « est une machine à reproduire des sens cachés »⁵. Le Clézio nous invite à les chercher, notamment par un décalage entre certains titres et le nom des personnages. Pourquoi l'infortunée Christine évolue-t-elle dans un récit qui s'intitule *Ariane* ? Cherche-t-elle, comme l'héroïne antique, à fuir le labyrinthe des cités et leurs violeurs-Minotaures ? Pour elle, hélas, il n'y aura ni Thésée, ni fil salvateur. *Moloch*, dieu dévoreur d'enfants, désigne évidemment le chien berger Nick, délaissé par sa maîtresse, et qui semble

¹ Idem., p. 99.

² Le Clézio, J.-M., *Moloch* in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris. 1995, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ Tadié, J.-Y., op., cit., p. 165.

⁵ Idem., p. 161.

lorgner le nouveau-né avec une gourmandise méchante. Abel lance sa fronde contre Gaspar, ce qui rappelle l'histoire biblique. Revenant en arrière Miloz traverse le « fleuve Roïa, celui qu'il a traversé il y a un an, le fleuve presque sans eau de l'oubli »¹, écho du Léthé. Ayant rencontré « le dieu vivant », Jon redescend purifié de la montagne. Gaspar retrouve la ville après un séjour dans une tribu sauvage où il a appris à vivre au contact de la nature et des bêtes.

La mer, mais la mer chaude, bleue, linéaire, forme dans les récits de Le Clézio un paysage archétypal où les personnages se ressourcent. Son apparition plonge Mondo, Annah, Lullaby, Gérard et Daniel dans une adoration muette :

*Elle était là, partout, devant lui, immense, gonflée comme la
pente d'une montagne, brillant de sa couleur bleue, profonde, toute
proche, avec ses vagues hautes qui avançaient vers lui.*²

Le personnage du récit poétique « *accomplit des gestes qui font de lui le sujet d'une initiation* »³. On ne peut qu'acquiescer, à une réserve près : les rites initiatiques que subissent les héros lecléziens sont parfois tragiques. Ce sont souvent des scènes primitives qui les mettent en présence du mal : désir de meurtre (*Les bergers*) d'Anne), tendance suicidaire collective (*Hazaran*) ou individuelle (*Orlamonde*), expérience du cynisme (*Le passeur*) ou du harcèlement (*L'échappé*). On en sort, quand on en sort, plus mûr, certes, mais blessé : « L'espace du récit poétique (...) est celui d'un voyage orienté et symbolique »⁴. Cet espace « se met au service d'une quête d'instant privilégiés, qui va de l'attente à la rencontre »⁵ : on ne saurait, en effet, concevoir d'initiation sans rencontre, avec un « dieu vivant », un « Moloch » ou un lieu élu. Nos personnages rencontrent souvent des êtres aussi purs qu'eux. Plus âgés, ils les entourent de leur affection, les protègent quand ils le peuvent, en sont comme des doubles émus. Ce sont aussi des solitaires, des marginaux. Mondo, Gérard Estève et Alia rencontrent ainsi Thi Chin, Marie Doucet et Martin. L'une habite la « maison de la lumière noire », l'autre la « villa aurore », le dernier un « château », qui n'est en fait qu'une pauvre cabane. Le « sens caché » du récit peut se lire aussi dans

¹ Le Clézio, J.-M., *Le passeur*, in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995, p. 221.

² Le Clézio, J.-M., *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 172.

³ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 146.

⁴ J.-Y. Tadié, op. cit., p. 9.

⁵ Idem, p. 10.

une langue inconnue : celle que parlent les enfants nomades, et dont Gaspar apprend des bribes ; le grec, aussi, qui surgit à deux reprises. Lullaby déchiffre le mot « XAPIΣMA » sur la maison qui surgit devant elle et suscite son émerveillement¹. Gérard, par contre, contemple sans le comprendre le mot « OUPANOS » dans le temple du domaine de Marie : « C'était un mot qui vous emportait loin en arrière, dans un autre temps, dans un autre monde, comme un nom de pays qui n'existerait pas »².

Le mythe n'aime pas les précisions spatio-temporelles. Le Clézio ne cite aucun nom précis de pays connus. Il évoque parcimonieusement quelques lieux-dits : Timgad, ancienne cité romaine d'Algérie ; Calern et Cheiron permettent de localiser l'action de *L'échappé* : Tayar a réussi à quitté son pays d'origine, où il était poursuivi pour des raisons mystérieuses, et a gagné la Côte d'Azur. « *La montagne du dieu vivant* » se confond avec le mont Reydabarmur, en Islande. Les « *mesas* » de *Peuple du ciel* évoquent bien sûr le Mexique, dont Le Clézio a une connaissance intime. On sait que Miloz vient de Trieste. Mais ces précisions sont incidentes, et on ignore le noms des villes qui forment le décor de nombreuses nouvelles : « *La ronde* », « *Moloch* », « *Mondo* »... Les noms des personnages fournissent des indices, surtout quand les récits se déroulent dans des pays « exotiques » pour un lecteur européen : c'est vrai surtout dans *L'échappé* (Tayar, Aaziz, Meriem) et dans *La roue d'eau* : Juba porte le nom d'un ancien roi de Maurétanie romaine, dont il est peut-être une réincarnation. Mais la plupart des personnages de nos deux recueils portent, on l'a vu, des noms très courants et très simples. Tadié remarque que les noms, dans le récit poétique, sont souvent simples, parfois monosyllabiques, comme s'il ne fallait pas leur donner trop d'étoffe sociale. Les personnages n'ont d'ailleurs pas souvent de noms de famille : on ne relève guère que Gérard Estève et Marie Doucet, dans *Villa Aurore* ; Tartamella et Miloz, dans *Le Passeur* : encore ces derniers n'ont-ils pas de prénoms. Le récit poétique ne fait pas concurrence à l'état civil... Si on veut des personnages riches de sens virtuel, ouverts à tous les possibles, il ne faut pas les emprisonner dans un arbre généalogique.

Cette limpidité du personnage rejoint celle de l'intrigue. Selon J.-Y. Tadié, elle est inexistante, voire absente du récit poétique : « Il y a une facilité, une grossièreté de l'événement devant lequel l'auteur de récit

¹ Le Clézio, J.-M., *Lullaby*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 93.

² Le Clézio, J.-M., *Villa Aurore*, in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995, p. 113.

poétique recule »¹. D'où l'importance, chez lui, de la description, « lieu où le récit n'est pas lié par la progression linéaire de l'intrigue »². Ce récit est « libéré des contraintes de l'intrigue et de la fiction »³ : on peut d'ailleurs se demander si, à ces conditions, on peut encore parler de récit... Le récit poétique selon Tadié s'apparenterait plutôt au poème en prose. Son rythme est forcément lent : « Si le récit poétique est celui d'une découverte, son mouvement est celui de la marche, de la promenade, du train »⁴. Tout cela n'est pas tout à fait vrai chez Le Clézio. Si l'intrigue surgit avec la première question non immédiatement résolue, on peut penser que chacun de nos dix-neuf récits en contient une, fût-elle mince : Tayar sera-t-il rattrapé ? Qui donc a vraiment rencontré Jon ? D'où vient Mondo, et où est-il allé ? Que sont devenus Daniel et David ? la question peut rester en suspens comme elle peut être résolue : Christine échappera-t-elle à ses poursuivants ? Annah s'ensevelira-t-elle avec Orlamonde ? Non : la fin nous l'apprend, mais intrigue il y a eu. La lenteur est certes son rythme préféré. C'est forcément le cas dans *Peuple du ciel*, et dans les textes oniriques : *Hazaran* et son récit enchâssé, *La montagne du dieu vivant*, *La roue d'eau*. C'est le cas aussi des quêtes contemplatives de Lullaby, de Mondo, du compagnon d'Anne comme de *Celui qui n'avait jamais vu la mer*. C'est encore vrai lors du dialogue douloureux, mais reposé, qui met en scène le narrateur et le voleur entraîné dans le cycle de son activité. Ce n'est pas vrai quand l'action se précipite (*La ronde*, *Moloch*, *L'échappé*, *Ariane*, *Le passeur*), ce qui peut arriver dans les dernières pages (*Les bergers*) ou dans la conclusion brutale (*La grande vie*). « D'où l'impression d'ennui de bonne compagnie que dégagent parfois ces récits, pièges de la lenteur et de la répétition »⁵ : Le Clézio n'échappe pas forcément à ce grief, qui est très subjectif. Mais, le lisant, on n'a jamais le sentiment de se trouver dans un salon de thé...

Le style, très descriptif, peut provoquer une lassitude chez le lecteur pressé. J.-Y. Tadié évoque « l'emballage rhétorique de nombreux récits poétiques, où l'avalanche d'images accable l'objet qu'il s'agissait au départ de décrire »⁶. Cela n'apparaît pas chez Le Clézio, dont le style, limpide, imite souvent le langage enfantin. L'auteur utilise

¹ Tadié, J.-Y., op., cit., p. 107.

² Idem., p. 55.

³ Idem., p. 55.

⁴ Tadié, J.-Y., op., cit., p. 53.

⁵ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 87.

⁶ Tadié, J.-Y., op., cit., p. 52.

beaucoup de présentatifs, emploie souvent « *peut-être que...* » en tête de phrase, sans postposer le sujet (comme le petit Nicolas ! Ce voisinage n'est pas insultant.) :

*Peut-être qu'ils avaient cherché à apercevoir la maison d'Anne, là-bas, perdue dans le nœud des artères. (...) Peut-être qu'ils s'étaient allongés de nouveau dans le petit bois (...)*¹

Il aime le présent de narration, préfère l'asyndète ou la parataxe à la subordination, ne choisit pas d'éviter les répétitions par des substituts :

*David aussi a faim. Il pense qu'il n'a rien mangé depuis hier soir, rien bu non plus. Il a soif et faim, mais il ne veut pas retourner vers la vieille ville. Il marche sur les plages de galets jusqu'au cours d'eau qui serpente lentement.*²

On est loin des « défilés d'images »³ qui, selon Tadié, caractérisent le récit poétique. Ce dernier voit dans celui-ci une abondance d'« échos » de « reprises qui correspondent, à grande échelle, aux assonances, allitérations, rimes »⁴ :

*Tout se passe comme si le roman poétique en prose compensait à la manière du vers libre l'absence de rime, et à la manière du poème en prose l'absence de découpage : par un renforcement du système phonétique et syntaxique fondé sur les parallélismes.*⁵

Le récit poétique va jusqu'à rejoindre l'organisation typographique du poème en prose, en distribuant avec une visée plastique les blancs et les noirs sur la page.

On ne voit rien de tel dans *La Ronde* et *Mondo*, mais on remarque des échos d'une nouvelle à l'autre. Tadié envisage d'ailleurs cette possibilité : « Quand il n'y a pas parallélisme de sons, il y a parallélisme de sens »⁶. Lullaby et Gérard découvrent une inscription en grec sur une maison qui les enchante. Dans le même cadre, Mondo et Gérard rencontrent une femme qui les comprend : Thi Chan et Marie Doucet. La

¹ Le Clézio, J.-M., *Le jeu d'Anne*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 141.

² Le Clézio, J.-M., *David*, in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995, p. 267.

³ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 56.

⁴ Tadié, J.-Y., op., cit., p. 14.

⁵ Idem., p. 182.

⁶ Idem., p. 188.

mère de Lullaby est malade, tout comme celle d'Annah. Leur père est mort ou absent. Annah aussi se réfugie dans un domaine de pierres, Orlamonde, pendant des trois autres. On a vu que bien des personnages des deux recueils ont une situation sociale identique, qu'ils viennent souvent de nulle part pour disparaître, ou bien être happés par le monde qu'ils voulaient fuir. C'est surtout à ce niveau qu'il faut repérer les parallélismes que signale Tadié. Le Clézio ne sacrifie pas à l'exercice un peu gratuit d'orner sa prose d'homophonies ou de calembours : l'enjeu humain de ses textes en souffrirait.

Tadié cite d'ailleurs Giono, Gracq, Limbour, Paulhan, Larbaud, Mandiargues, Giraudoux : autant de grands laboureurs de paysages et de mots, qui ne font certes pas de la revendication sociale leur objectif principal. De fait, s'il « conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux »¹, le récit poétique semble pour J.-Y. Tadié trouver sa propre fin en lui-même, un peu comme l'« aboli bibelot d'inanité sonore » de Mallarmé : « se coupant du monde, refusant de décrire l'histoire et la société, la littérature devient son propre sujet et ne cesse de contempler son reflet dans l'eau dans l'eau du langage »². C'est surtout ici que les récits de Le Clézio échappent à la grille de J.-Y. Tadié. Nulle gratuité, dans les nouvelles de *Mondo* et de *La Ronde* (mais aussi, bien sûr, dans toute l'œuvre de leur auteur) : malgré leur onirisme, leur fraîcheur, l'innocence de leurs personnages-victimes, ces textes ont toujours un sens politique et social. Tadié semble, il est vrai, considérer des récits dont les personnages sont soit riches et désœuvrés, soit si désincarnés qu'ils n'ont guère de consistance humaine : « Le héros du récit poétique est à la fois le sujet d'une quête et le sujet d'une phrase »³. Ce serait presque un être de raison, simple ectoplasme, prétexte à « donner au rêve sa demeure »⁴ : Cela les situe loin des problèmes sociaux qu'évoque Le Clézio, dont les personnages appartiennent souvent aux classes défavorisées. Ils sont aussi parfois, plus radicalement, de purs marginaux, comme Mondo ou des déclassés, comme le voleur de *La Ronde*. On est loin du « caractère uniquement verbal »⁵ de l'existence des personnages décrits par Tadié, jouets d'un récit « qui ne renvoie qu'à sa propre structure, selon les lois

¹ Idem., p. 8.

² Idem., p. 16.

³ Idem., p. 47.

⁴ Idem., p. 57.

⁵ Idem., p. 29.

de la fonction poétique »¹. Pour lui, « Le vide sémantique du personnage fait le plein du texte »², « Les personnages riment comme des mots, ils sont là pour la rime, non pour la psychologie ou pour produire un effet de réel »³. Rien de tel, dans *Mondo* et *La Ronde* : Le Clézio ne met pas en scène des victimes innocentes de l'injustice pour le plaisir du verbe. Il dénonce, sans le dire explicitement, l'enchaînement de circonstances et les contextes socio-politiques qui contraignent ses héros à la fugue, au vol, au désespoir : dictature (*L'échappé*), omnipotence des promoteurs (*Orlamonde, Hazaran, Villa Aurore*), détresse économique (*Le Passeur, Hazaran*), absence de perspective scolaire et abrutissement à l'usine (*La ronde, La grande vie*), détresse de la femme seule, qu'elle soit enceinte (*Moloch*) ou violée (*Ariane*) ; détresse de l'enfance abandonnée (*Orlamonde, Lullaby*). Cela dit, on sera totalement d'accord avec Tadié quand il écrit : que « le parti pris didactique est absolument étranger à l'auteur du récit poétique »⁴. Le Clézio montre, il ne démontre pas. Il sollicite notre compassion. Libre à celle-ci de se transformer en révolte et, pourquoi pas, de nous inciter à l'action sociale ou caritative. Les nouvelles de *La Ronde* et de *Mondo* sont-elles des « récits poétiques » ? Au sens où l'entend exactement J.-Y. Tadié, non : il leur manque la dimension aristocratique, le raffinement parfois précieux qu'on trouve chez Julien Gracq ou Mandiargues. Sont-ils des récits « socio-poétiques » ? L'expression a un sens critique particulier... On parlera alors de « récits poétiques lecléziens », en espérant pouvoir en lire encore beaucoup : non contents d'enchanter, ils combattent notre égoïsme et incitent à regarder autour de soi, le monde qui souffre – qui chante, mais qui souffre...

Bibliographie

- Le Clézio, J.-M., *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982
Le Clézio, J.-M., *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995
Tadié, J. Y., *Le Récit poétique*, PUF, Paris, 1978

¹ Idem., p. 41.

² Idem., p. 45.

³ Idem., p. 43.

⁴ Idem., p. 65.