

## Sous le poids de la conscience

— la logique des premières œuvres de Le Clézio —

Masao SUZUKI

Face au paysage de l'univers d'un écrivain contemporain, dont l'horizon n'est pas encore fixé, il est toujours difficile d'en dresser une carte précise. On a tendance à le voir avec des yeux de myope : le regard se focalisant principalement sur des œuvres plus ou moins proches, il arrive souvent que des premiers ouvrages soient analysés à travers le prisme des derniers. La plupart des études critiques sur J.M.G. Le Clézio paraissent aussi ne pouvoir éviter complètement cette tendance.

Certains critiques tiendront l'œuvre de Le Clézio pour « marquée par ses dépaysements » et par « la recherche de l'universel » « à travers lieux, civilisations et langues diverses »<sup>1</sup>. Assurément il y a une certaine vérité dans cette définition : la plupart de ses romans récents ont en effet pour cadre le monde non occidental, et si sous la plume de l'écrivain apparaît l'Occident moderne, c'est toujours sous un aspect négatif. D'aucuns mettront ses œuvres au rang du roman « exotique » reposant sur l'« antithèse entre un tiers-monde beau, lumineux, d'une innocence encore parfaite, et une société moderne urbanisée et irrémédiablement corrompue<sup>2</sup> ». Mais ces définitions ne sont-elles pas un peu simplistes si l'on se contente de remarquer les dépaysements dans l'œuvre de Le Clézio? S'il est vrai que ses derniers romans sont nourris par le goût de l'ailleurs, qui va de pair avec le malaise au sein de l'Occident moderne, ce goût et ce malaise sont-ils toujours évidents dès les débuts de l'écrivain? Bref, quelle est

---

<sup>1</sup> Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, L'Harmattan, 1999, p. 14.

<sup>2</sup> Jean-Marc Moura, *Lire l'Exotisme*, Dunod, 1992, p. 200.

l'origine de ses dépaysements?

Pour répondre à ces questions, il nous faudrait d'abord tourner les yeux vers les « premières œuvres » de Le Clézio, par lesquelles nous entendrons des œuvres jusqu'à *Terra amata* (1967)<sup>3</sup>. Bien que l'on puisse constater une certaine évolution, notamment sur le plan formel et technique, dans son univers littéraire de cette époque<sup>4</sup>, cette catégorisation sera justifiée en raison de caractères généraux qui nous semblent communs. D'abord, le cadre topographique se limite toujours à la ville moderne au bord de la mer (vraisemblablement Nice où l'écrivain mène sa vie). L'univers littéraire de Le Clézio ne connaît pas encore l'irruption du monde non occidental qui déclenchera une répudiation violente du monde « gréco-romain » dans les œuvres postérieures au *Livre des fuites* (1969).

D'autre part, les jeunes protagonistes des premières œuvres, tels qu'Adam Polo (*Le Procès-verbal*), François Besson (*Le Déluge*), les héros dans les nouvelles de *La Fièvre* ou Chancelade (*Terra amata*) ainsi que le « je » dans un essai intitulé *L'Extase matérielle*, sont quasi identiques en ce sens qu'ils se laissent ligoter par le cogito. La parole d'Adam Polo eût pu être prononcée par d'autres héros des premières œuvres : « Je suis écrasé sous le poids de ma conscience. *J'en meurs* » (PV, 56).

Ce diagnostic de soi ne concerne pas seulement les personnages romanesques ; pour le jeune écrivain qui affirme que tous ses héros sont toujours lui-même et se demande « quel serait l'intérêt d'écrire pour parler des autres? »<sup>5</sup>, les figures centrales écrasées sous le poids

---

<sup>3</sup> Désormais, les références aux premières œuvres de Le Clézio consistant dans les ouvrages suivants seront indiquées par des sigles :

PV : *Le Procès-verbal*, Gallimard, 1963.

F : *La Fièvre*, Gallimard, 1964 ; coll. « Imaginaire », 1991.

DE : *Le Déluge*, Gallimard, 1966 ; coll. « Imaginaire », 1994.

EM : *L'Extase matérielle*, Gallimard, 1967.

TA : *Terra amata*, Gallimard, 1967.

<sup>4</sup> Par exemple Ook Chung fait remarquer, dans *Le Clézio : une écriture prophétique* (Imago, 2001), que « *L'Extase matérielle* constitue une nouvelle avancée [...] sur le plan formel » (p. 104) et que « *Terra Amata* introduit de nouvelles techniques narratives » (p. 121).

<sup>5</sup> Pierre Jeancard, « Le Clézio : je suis grand timide et j'ai peur d'être un raté », *Art et loisir*, 22-28 juin 1966, p. 7.

de leur conscience ne sont rien d'autre que son « besson », son *alter ego*. En fait, Le Clézio déclare dans une interview que la conscience est « la seule valeur qui existe pour [lui]<sup>6</sup> ». A un certain point de vue, ses premières œuvres pourraient donc être considérées comme le témoignage d'un homme qui vit, comme montre le titre d'un chapitre dans *Terra amata*, « dans l'immensité de la conscience ». Dans cet article, nous essayerons d'analyser les œuvres de Le Clézio jusqu'à *Terra amata* sous l'angle du « drame de la conscience » qui y occupe, paraît-il, une place centrale. Assurément, la complexité et la richesse de ses premiers livres résistent toujours à l'analyse distincte et simpliste ; ils nous font entendre les plusieurs voix de l'auteur qui s'embrouillent, et davantage, qui se contredisent souvent. Cependant, à démêler attentivement ces voix, l'aventure spirituelle et littéraire du premier Le Clézio se clarifiera jusqu'à nous dévoiler la logique qui amène l'écrivain à la mise en cause totale de l'Occident moderne, notamment de son système de pensée, dans *Le Livre des fuites* (1969) et *La Guerre* (1970), et à la quête dans les années 70 d'un monde ou d'un système de pensée tout autre.

Mais qu'est-ce que « le poids de la conscience » qui préoccupe Le Clézio dans la première époque ? Pourquoi prend-il la conscience pour la source de l'angoisse ? L'un des aspects du « drame de la conscience » se déroulera autour du thème de la solitude : la conscience est avant tout la conscience de soi, de la singularité absolument unique, irremplaçable de son « moi » ; ce qui creuse inévitablement un fossé entre le moi et tout ce qui n'est pas moi. La conscience est donc nécessairement concomitante à la solitude, au sentiment d'isolement. C'est d'abord sous cet aspect que nous envisagerons le « drame de la conscience » chez Le Clézio.

---

<sup>6</sup> Roger Borderie, « Entretien avec J.-M.-G. Le Clézio », *Les Lettres françaises*, 27 avril - 3 mai 1967, p. 12.

## I. La Prison de miroir

### 1) L'écrivain au confluent

Pour aborder la préoccupation du premier Le Clézio, on ne pourra pas négliger l'influence de Jean-Paul Sartre, qui dominait jusqu'à une certaine époque la scène culturelle du lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Bien que, dans les années 60 où notre écrivain est apparu dans le milieu littéraire, la philosophie sartrienne reposant sur la subjectivité et sur la conscience se soit mise à déposséder, face à ce qu'on appelait « structuralisme », de la longue hégémonie qu'elle avait exercée, la problématique du premier Le Clézio était, semble-t-il, dans une certaine mesure identique à celle proposée par Sartre. En 1966, Le Clézio collabora à un numéro de *L'Arc*, revue éditée à Aix-en-Provence, intitulé « Sartre aujourd'hui », qui s'ouvre par le propos un peu superficiel de Bernard Pingaud : « On ne parle plus de "conscience" ou de "sujet", mais de "règles", de "code", de "système" ; [...] on n'est plus *existentialiste*, mais *structuraliste*<sup>7</sup> ». Dans cette revue ayant pour objet de situer Sartre « par rapport à un courant de pensée nouveau qui s'est formé en partie contre lui<sup>8</sup> », l'article de Le Clézio qui en fait l'éloge en parlant d'« un homme exemplaire » paraît avoir un ton différent de la plupart de textes réunis qui expriment plus ou moins le même souci de dépassement. Mais quel est l'aspect de l'aventure spirituelle de Sartre qui attire l'attention du jeune écrivain ?

On pourrait constater, quitte à simplifier la pensée de l'un des plus grands intellectuels du XX<sup>e</sup> siècle, que la réflexion sartrienne sur l'être se déroulait selon deux dimensions : dimension individuelle d'un côté, et de l'autre sociale et historique. Pour l'écrivain de *La Nausée* il s'agissait de l'individu marqué par la solitude, tandis que pour Sartre-philosophe, qui passe directement du subjectivisme individuel au subjectivisme collectif (« l'homme qui s'atteint directement par

---

<sup>7</sup> Bernard Pingaud, « Introduction », *L'Arc*, n°30, 1966, p. 1.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 2.

*cogito* découvre aussi tous les autres<sup>9</sup> »), l'intérêt consiste dans la réconciliation de l'individu avec l'humanité entière ; d'où son étendard de l'« engagement » avec la formule de « l'acte individuel engage toute l'humanité<sup>10</sup> ». Et ce envers quoi l'article de Le Clézio montre de la sympathie, c'est ce premier aspect de l'aventure sartrienne ; tout en soulignant la loyauté de Sartre envers la réalité et son emploi du langage comme outil qui permettrait la cohésion avec la société des hommes, Le Clézio admire « la grandeur tragique » de son œuvre qui révèle « un Sartre-maudit qui se récite, qui doute, qui souffre », demeurant « isolé, individu misérable dans son orgueil offensé, sans pouvoir, ni par la joie ni par la douleur, sur le reste de l'humanité »<sup>11</sup>.

Assurément, le thème de la solitude, ou du sentiment d'isolement, n'est pas récent, tant s'en faut ; il est un des thèmes traditionnels dans la littérature : des lyriques y ont souvent puisé l'inspiration poétique, Alceste dans le *Misanthrope* ou le promeneur de Rousseau nous montrent des portraits d'un individu séparé des hommes. Surtout, dirigeant son regard vers la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, l'on pourrait dire sans exagération que le noyau du désir créatif artistique était, comme l'illustrent le romantisme et le symbolisme, le sentiment d'isolement qu'éprouvaient des écrivains. Face au monde instable peu désirant et jugé répugnant, un artiste, doué d'aspiration vers l'idéal, se croit étranger au milieu des hommes ; cet « étranger », bien conscient du fait qu'il n'est que, du point de vue des hommes, un « monstre rabougri<sup>12</sup> » ou un infirme « gauche et veule »<sup>13</sup>, s'efforce de s'enfermer dans la solitude pour s'éloigner du « mensonge et [des] vapeurs corruptrices du monde<sup>14</sup> ». Les artistes étant déchirés entre le sentiment d'infériorité d'être exclu et le sentiment de supériorité d'être élu, l'un des grands motifs qui les lance vers la création

---

<sup>9</sup> Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Gallimard, coll. « folio/essais », 2001, p. 58.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>11</sup> Le Clézio, « Un homme exemplaire », *L'Arc*, n°30, 1966, p. 7-8.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, « Bénédiction », *Les Fleurs du mal*.

<sup>13</sup> Baudelaire, « L'Albatros », *Les Fleurs du mal*.

<sup>14</sup> Baudelaire, « A une heure du matin », *Le Spleen de Paris*.

artistique consiste à décrire « l'extase et [...] la terreur d'être choisi<sup>15</sup> », d'être étranger.

Si le sentiment d'« étranger » a été l'un des thèmes majeurs de la littérature, sont-ils identiques, celui du XIX<sup>e</sup> siècle représenté par le premier poème en prose du *Spleen de Paris* et celui du XX<sup>e</sup> siècle que nous trouverons par exemple dans *L'Étranger* de Camus? La rupture des artistes du XIX<sup>e</sup> siècle avec des philistins et l'écart entre Roquentin et des « salauds » ont-ils les mêmes natures? Le sens de la solitude a subi, semble-t-il, un profond changement au fur et à mesure que la notion de la « mort de Dieu » était prise de conscience ; la rupture, pour laquelle il s'agissait jusqu'alors du plan social ou moral, s'approfondirait en conscience d'une rupture métaphysique entre chaque individu, ainsi qu'entre l'homme et le monde, à laquelle s'attache le mot d'*absurde*<sup>16</sup>. La solitude n'était plus le stigmate qui consacrerait des artistes, mais la condition de l'homme dont personne ne peut se dégager : des philistins n'ont aucun rapport avec la solitude, tandis que des « salauds » sont ceux qui ne veulent pas y faire face.

Sans doute est-il réducteur de chercher, comme le font certains penseurs depuis plus d'un siècle, les racines de l'impasse des temps modernes dans la philosophie de Descartes ; si l'on fait grief à ce « père de la philosophie moderne », c'est moins de la métaphysique cartésienne que d'un « cartésianisme diminué, étrié », la métaphysique simplifiée progressivement à travers tout le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Reste que, en un certain sens, l'on pourrait dire que le cogito cartésien, sur lequel basent les valeurs caractérisant l'Occident depuis les temps modernes (rationalisme, anthropocentrisme, rupture entre l'esprit et la matière etc.), a porté le germe de la solitude existentielle, problématique mise au premier plan de l'intérêt des intellectuels du XX<sup>e</sup> siècle.

La vérité première que proposa Descartes — « Je pense donc je suis » — ne prouve rien d'autre que l'existence du « Moi » à la

---

<sup>15</sup> Paul Verlaine, *Sagesse*, II, 4.

<sup>16</sup> Cf. Jean-Marie Domenach, *Approche de la modernité*, ellipse, 1995, p. 205.

<sup>17</sup> Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, PUF, coll. « Quadrige », 1919, p. 40.

première personne dépourvue de toute matérialité. Certes la préoccupation du philosophe ne consistait-elle pas dans la quête de la subjectivité, encore moins dans la mise en lumière du « Moi » indépendant de tout autre : le problème général que le cogito cartésien est destiné à résoudre était, comme le fait remarquer Léon Blanchet, la discordance entre la science mécaniste et l'enseignement officiel de l'Église, discordance qui engendre en ce philosophe du XVII<sup>e</sup> siècle la nécessité de fonder un système établissant l'accord de la science et de la théologie et la dépendance de la première vis-à-vis de la seconde<sup>18</sup> ; d'où le raisonnement de Descartes dans la troisième méditation qui déduit immédiatement du cogito un être « souverainement parfait et infini », c'est-à-dire le Dieu, qui garantit la véracité de ses idées claires et distinctes. Mais si le passage immédiat du « Moi » au « nous » et au monde extérieur « ne devient légitime qu'une fois démontrée l'existence de Dieu, et avec elle la véracité divine, seule garantie pour la raison humaine d'une exacte correspondance entre ses connaissances claires et distinctes et la nature de choses réellement existantes<sup>19</sup> », qu'est-ce qui s'ensuit après la déclaration de la « mort de Dieu » ? Tel était le problème, semble-t-il, auquel se heurtaient la plupart des intellectuels du XX<sup>e</sup> siècle.

Ce qu'a dévoilé Sartre dans *La Nausée* ou Camus dans *L'Étranger*, c'était la situation de l'homme désespérément isolé et jeté, sans nécessité ni raison, dans un monde absurde. En partant d'une pure subjectivité, d'une conviction de *son* existence reposant sur le cogito (« Je suis, j'existe, je pense donc je suis ; je suis parce que je pense<sup>20</sup> »), l'homme ne peut plus trouver le lien ni avec le monde extérieur ni avec autrui, faute du Dieu qui l'a garanti auparavant. Le cogito athée n'arrive que, essentiellement, à l'égoïsme solitaire qui ne s'ouvre jamais au non-moi ; entouré par le conflit avec autrui (« l'enfer, c'est les Autres<sup>21</sup> ») et par « l'hostilité primitive du

---

<sup>18</sup> Léon Blanchet, *Les Antécédents historiques du « Je pense, donc je suis »*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985, p. 76 ; (la première édition : l'édition de Paris, 1920).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>20</sup> Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard, coll. « folio », 2001, p. 146.

<sup>21</sup> Sartre, *Huis clos*, Gallimard, coll. « folio », 1996, p. 93.

monde<sup>22</sup> », chaque individu se considère comme « enfoncé dans l'isolement étroit. Rien ne compte à ses yeux que lui-même<sup>23</sup> ». On dirait que la « misère de l'homme sans Dieu » que prophétisa Pascal à l'aube des temps modernes s'est manifestée, au crépuscule de la modernité, sous la figure de la solitude absolue. Et l'existentialisme obligeait l'homme à accepter cette solitude comme liberté absolue, voire même comme privilège : en trouvant son fondement en lui-même sans appui extérieur, l'homme doit inventer son chemin et être responsable de ses choix devant lui-même et devant les autres.

Si l'existentialisme nous a condamnés à une condition humaine lugubre, les modes culturelles qui ont gagné de l'influence depuis les années 60 — à savoir la redécouverte de René Guénon qui nie le statut privilégié de la personne humaine et souligne l'importance de la connaissance des principes transcendants et universels, la popularité de Teilhard de Chardin qui situe l'espèce humaine dans l'ordre de l'univers en jetant un pont entre la science et le christianisme, et, entre autres la vogue du structuralisme qui affirme la prééminence du tout par rapport aux parties, le primat des relations par rapport aux éléments — ces modes quasi simultanées prenaient racine, pourrait-on dire en un certain sens, dans la soif éprouvée par le public qui avait assez d'un système de pensée partant de la subjectivité et qui en désiraient une autre<sup>24</sup>. Et nous savons maintenant qu'après la proclamation par les structuralistes de la « mort du sujet » sur lequel se fonde l'humanisme dont la dernière incarnation était l'existentialisme, la problématique de la solitude a décliné dans le domaine intellectuel : la réflexion sur la condition humaine marquée par l'angoisse de l'isolement a cédé le pas à celle de l'intersubjectivité ou de la communication.

On dit parfois que Le Clézio, à ses débuts, « s'est géographiquement et intellectuellement toujours écarté de tout

---

<sup>22</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, coll. « folio/essais », 2000, p. 30.

<sup>23</sup> George Bataille, « La limite de l'utile », *Œuvres complètes*, t. VII, Gallimard, 1976, p. 268.

<sup>24</sup> Lire à ce sujet Mircea Eliade, « Modes culturelles et histoire des religions » et « L'occulte et le monde moderne », *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Gallimard, 1978, p. 11-29 et 65-92 ; traduit de l'anglais par Jean Malaquais.



courant de pensée<sup>25</sup> ». Mais ses premières œuvres n'en sont pas moins situées, semble-t-il, dans le climat des années 60 qui était le confluent des deux courants de pensée, d'un côté la philosophie après la « mort de Dieu » reposant sur la subjectivité et la conscience, courant qui exerça une longue hégémonie sur la scène culturelle au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, de l'autre, celle, selon le diagnostic de Luc Ferry et Alain Renaut<sup>26</sup>, de l'« anti-humanisme » proclamant la « mort du sujet », qui commençait à engloutir la première. Au sens où il tenait la conscience pour « fondement de tout ce qui est humain » (EM, 64), Le Clézio pourrait paraître avoir hérité de la réflexion existentialiste. Par ailleurs, il partageait des idées « anti-humanistes » dans la mesure où il était fort sceptique sur l'optimisme anthropocentrique de Sartre qui voulait constituer « le règne humain comme ensemble de valeurs distinctes du règne matériel<sup>27</sup> ». Face à sa propre « image d'homme seul, d'homme désespérément séparé des autres, d'homme aveuglé par son orgueil qui veut lui faire croire qu'il est le centre du monde, l'alpha et l'oméga<sup>28</sup> », le jeune écrivain n'a choisi ni la solution sartrienne qui consiste à détourner le regard au moyen de l'engagement social, ni la voie du structuralisme qui anéantirait cette image même d'homme en proclamant la « mort du sujet ». Comment lutte-t-il alors, dans sa création littéraire, contre cette image désespérante de l'homme?

## 2) Un modèle de la solitude : Michaux

En mai 1964, un étudiant à l'Université d'Aix-en-Provence, qui vint d'apparaître dans le milieu littéraire avec son premier roman *Le Procès-verbal*, y présenta un mémoire sur Henri Michaux<sup>29</sup>. Le titre

---

<sup>25</sup> Labbé, *op. cit.*, p. 13.

<sup>26</sup> Cf. Luc Ferry et Alain Renaut, *La Pensée 68*, Gallimard, coll. « folio/essais », 1998.

<sup>27</sup> Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>28</sup> « Un homme exemplaire », art. cit., p. 6.

<sup>29</sup> Ce mémoire se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque de l'Université de Nice-Sophia Antipolis. Une petite partie en a été publiée, sous le titre de « Sur Henri Michaux - Fragments », dans *Les Cahiers du Sud*, n°380, 1964, p. 262-269. Le Clézio a choisi pour la publication dans cette revue : introduction (correspondant aux pages 1-8 du mémoire : l'auteur y a donné quelques abréviations et variantes), dernière section de la première partie (correspondant aux

du mémoire, *Le Thème de la solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux*, confirmera que le problème de la solitude occupait une place importante dans le premier Le Clézio. Bien sûr, ce mémoire pour le Diplôme d'Études Supérieures garde une distance critique envers Michaux, à qui — et à son langage joint au silence et équivalent à la substance même de ce qu'il veut exprimer — Le Clézio montrerait, dans les années 70, une sympathie profonde sur le poète dans ses textes<sup>30</sup>. En fait, fondé sur des vastes citations des œuvres de Michaux et des études critiques précédentes, ce mémoire donnera l'impression de se limiter au cadre d'un cursus universitaire, d'être pour ainsi dire un peu scolaire ; si l'on essaie d'en tirer directement des idées de Le Clézio-écrivain, on ne manquera pas d'essayer le reproche d'imprudence. Cependant la conscience des problèmes qu'avait le jeune écrivain ne se manifeste-t-elle pas sous la plume de Le Clézio-étudiant qui a ouvert son mémoire par un diagnostic sur l'époque contemporaine?

Aujourd'hui, dans un monde livré à la multiplicité et à l'indéfini, à l'écroulement, à une sorte d'apocalypse immanente et comme déjà imparfait, il semble qu'il n'y ait plus place, en fait de vérité, que pour une immense et fanatique solitude. C'est cet isolement, dont la prise de conscience s'est faite lentement, qui constitue le thème fondamental de notre époque<sup>31</sup>.

Et ce que Le Clézio voit dans l'œuvre de Michaux, c'est ce thème fondamental : l'œuvre du poète contemporain (il avait encore un tiers de sa carrière devant lui) est, d'après l'auteur, non seulement « l'aboutissement d'une démarche de l'esprit humain » mais aussi

---

pages 31-33) et conclusion (correspondant aux pages 121-124). À cette occasion, nous remercions vivement Mlle Yôko HORI, étudiante à l'Université de Nice, de nous avoir procuré la photocopie de ce mémoire.

<sup>30</sup> Outre le mémoire de D.E.S., les textes de Le Clézio consacrés à Michaux sont : « Un poème (Iniji) qui n'est pas comme les autres », *La Quinzaine littéraire*, 16 juillet 1973, p. 5-7 ; « Vers les icebergs », *Les Cahiers du chemin*, n°25, 1975, p. 61-73 ; « Le Magicien », *Nouvelles littéraires*, 14-21 juin 1979, p. 6. Les deux premiers ont été repris dans *Vers les icebergs*, Fata Morgana, 1978. Nous aborderons ces textes des années 70 dans un autre article.

<sup>31</sup> Le Clézio, *Le Thème de la solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux*, p. 1.

« l'annonce de temps à venir », en ce sens que son aventure est celle « de l'homme devenu prisonnier de lui-même, et dont tous les efforts, toute la vie, sont orientés vers la liberté »<sup>32</sup>. Pour préciser dans quelle mesure consistait l'intérêt du premier Le Clézio, il ne serait pas inutile d'esquisser, bien que brièvement, le plan général de son mémoire de D.E.S. dont l'ensemble est resté inédit jusqu'à aujourd'hui.

La première partie du *Thème de la solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux* s'intéresse à la dimension du comportement, de l'attitude du poète envers la société. Le Clézio y essaye de « dégager une manière d'être, un tempérament, conservant intactes les relations évidentes qui existent entre Michaux, l'homme, et Michaux, l'écrivain »<sup>33</sup>, en reposant principalement sur deux autobiographies fictives du poète, c'est-à-dire « Le Portrait de A. » dans *Lointain intérieur* et « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence » rédigés à l'occasion du livre de Robert Bréchon<sup>34</sup>. Au fur et à mesure que se déroule l'analyse chronologique de la vie de Michaux (enfance, découverte du langage, voyages, carrière de poète, guerre, etc.), Le Clézio met en lumière le double aspect de sa solitude : après la perte de la « boule » que formait Michaux dans son enfance, le poète essaye de reconstituer son autonomie perdue, en même temps qu'il lutte « incessamment, régulièrement, contre sa "boule" qui veut "la perfection, le cercle, le repos" »<sup>35</sup>. Ce double aspect de solitude examiné par l'auteur, nous les appelons l'introversion et l'extraversion ; l'aspect introverti de solitude consiste dans l'enferment et la quête ontologique du poète, tandis que l'aspect extraverti ouvre la voie à la communication avec autrui.

Dès la partie suivante, la réflexion de Le Clézio sur la solitude

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>34</sup> Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », Robert Bréchon, *Michaux*, Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1957, p. 15-23. Ce texte est repris dans les *Œuvres complètes* de Michaux, Gallimard, « Pléiade », tome I, p. CXXIX-CXXXV. Pour les *Œuvres complètes* de Michaux, nous écrivons désormais brièvement « Pl. » suivi d'un numéro du tome.

<sup>35</sup> *Le Thème de la solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux*, p. 22. Le texte cité par Le Clézio est du « Portrait de A. » de Michaux.

pénètre dans l'univers poétique de Michaux : la deuxième et la troisième parties étant consacrées à l'analyse de l'aspect introverti, et la quatrième à celle de l'aspect extraverti. Dans la deuxième, l'intérêt de l'auteur se concentre sur ce qu'il appelle la « solitude active », c'est-à-dire la tentative du poète pour s'isoler du monde extérieur, pour se libérer de l'emprise des autres, à force de l'agression multiforme : refus, colère, haine, cruauté, cynisme etc. S'il s'agit de l'agression du poète dans la deuxième partie, la troisième se déroule autour de l'agression du monde extérieur qui cause les frustrations et les souffrances du poète, et lui imposent son état d'isolement, de « solitude passive ».

D'ailleurs Le Clézio ne se contente pas de décrire le poète comme un homme tragique qui est « prisonnier de son propre isolement<sup>36</sup> ». Le fil conducteur de la quatrième partie est sans doute des propos de Michaux recueillis par Le Clézio à l'occasion de sa rencontre avec le poète : « La solitude existe toujours, c'est pour moi la nécessité d'un retrait à un moment donné ; mais il est aussi nécessaire et fatal que l'on sorte de son isolement. [...] Il faut se dégager de son propre système, sous peine de n'être rien. D'être transparent, vide. Il faut que la solitude devienne fructueuse<sup>37</sup> ». Cette dernière partie est donc consacrée à la « conciliation, réticente d'abord, puis implicite, puis volontaire, entre le poète et le monde<sup>38</sup> ». Mais Michaux s'est-il enfin libéré de son isolement? Son problème de non-communication, sur lequel est fondé le caractère désespéré de la solitude, est-il résolu? A ces questions l'auteur ne pourra pas répondre par l'affirmative :

Henri Michaux reste un solitaire, pour qui la communication immédiate avec autrui est impossible. [...] Nous comprenant à l'intérieur de son système de solitude, nous faisant participer, malgré nous, et malgré lui, à son être, le poète rend son isolement fécond, et transforme son égoïsme en sagesse<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

Le Clézio considère que « Michaux est un introverti, presque au sens clinique de ce terme » et qu'« il n'a pas chez lui de mouvement naturel vers autrui » à cause du sentiment de « l'impossibilité de sortir de lui-même »<sup>40</sup>. Selon lui, Michaux, tout en désirant en finir avec l'isolement, ne peut s'empêcher d'y rester. Bien qu'il arrive au poète d'établir un rapport à autrui par l'intermédiaire de l'œuvre, il n'en est pas moins prisonnier de lui-même, et c'est finalement « dans ce désespoir, dans cette intense solitude, qu'il peut se trouver et jouir de lui-même<sup>41</sup> ».

### 3) L'écueil du solipsisme

Dans ce portrait du poète qui est un « homme solitaire et replié<sup>42</sup> », Le Clézio voyait, pourrait-on dire, une certaine affinité avec lui-même : il se diagnostiquait, lui aussi, comme un « maniaque du repli sur soi » (EM, 43). Et cette impossibilité de sortir de lui-même est sans doute un des aspects du « drame de la conscience » chez l'écrivain, qui a la conviction que le point d'ancrage de son être est sa conscience, c'est-à-dire son « existence comme cogito, comme point de départ et point d'arrivée de la pensée » (PV, 267). Si l'exploit unique de la conscience est « d'être conscient de sa conscience », plus la conscience aiguë, moins l'on est capable d'avoir « le commerce avec l'« externe » » (EM, 152). Pour un homme sous le poids de la conscience « install[ant] partout ses murs, ses murs couverts de miroirs<sup>43</sup> », n'existe plus l'Autre qu'il regarde et qui le regarde ; il ne fait rien d'autre que de s'exposer à son propre regard intérieur, abandonnant toute visée précise, regard qui se réfléchit infiniment dans la paroi de miroir. Dans les premières œuvres de Le Clézio, l'image du miroir, métaphore de la conscience revenant sur elle-même, est fréquente.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>43</sup> « Un homme exemplaire », art. cit., p. 8.

Sans forme, sans couleur, sans bruit, sans mots, il [=Chancelade] nage dans la conscience. Il se voit se voir, simplement, indéfiniment, comme s'il avait passé tout d'un coup la tête à l'intérieur de la prison d'un miroir à trois faces. Aussi loin qu'il regarde, il n'y a que son regard qui se répercute dans le vide et revient sur lui-même. [...] Dans tout ce royaume désert dont il est le centre, le regard vit et se nourrit de lui-même. (TA, 72)

Certes, il y a chez Le Clézio écrivant que « Être vivant, c'est exclusivement être conscient » (EM, 64) une sorte d'idéaliste qui, en identifiant la vie à la conscience, cherche à s'accomplir par la voie de cette « solitude de miroir » (EM, 66) : dans cette sphère de l'isolement où, lucidité de l'esprit « conqu[érant] tous les épaisseurs et toutes les nuits » (EM, 175), il ne rencontre rien d'autre qu'« une perception claire et distincte » (Descartes). La conscience de soi, si elle va jusqu'au point où l'on se voit avec clarté tel qu'on est exactement, pourra apporter un « indicible bonheur » (EM, 72). Pourvu qu'il ne doute pas de la possibilité de se trouver, de jouir de lui-même dans cet enfermement, il pourrait dire à l'instar de Monsieur Teste : « Je n'ai besoin de rien. [...] Rien n'est hors de moi<sup>44</sup> » et ensuite « Je suis seul. Que la solitude est confortable! ».

Cependant, à la vision égocentrique et autonome de la solitude de miroir, s'oppose l'idée de la dépendance de son existence vis-à-vis des Autres : l'écrivain sait qu'il doit tout, physiquement, intellectuellement ou moralement, à des « millions d'êtres [qui] existent et ont existé autour de [lui] » (EM, 26). Et à un idéaliste en lui contredit un autre Le Clézio qui est un matérialiste : à quoi sert-il de tenir à l'esprit si, la conscience n'étant qu'une petite partie de la vie, le corps mène sa vie matérielle dans le vaste territoire qui n'est pas assujetti aux lois de la conscience<sup>45</sup>? Ainsi l'écrivain se met-il en posture contradictoire qui, selon Bataille, consiste à « envisager à la fois de se confirmer dans l'isolement et de s'évader de cette prison<sup>46</sup> ».

---

<sup>44</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 132, et p. 33 pour la citation suivante.

<sup>45</sup> Cf. *L'Extase matérielle*, p. 33-34.

<sup>46</sup> Bataille, art. cit., p. 269.

La lucidité de l'esprit avec laquelle l'écrivain se met à explorer la sphère de l'isolement lui révèle tôt ou tard, paradoxalement, l'impossibilité d'y rester et les dangers de ce « jeu absolu et vide des miroirs se reflétant à l'infini » (EM, 65).

[...] est-ce que mon esprit ressent confusément les dangers de la limite? L'ivresse du cercle clos, où la perfection s'emballa et tourne désespérément dans le vide, est-ce déjà la folie? Alors, pour parer à ce danger, j'ouvre, j'aère, je fais entrer en moi les brumes du non-savoir, du non-comprendre. (EM, 38)

Pour « approcher [s]a vérité » (EM, 75), il ne lui suffit pas de rester dans le « royaume désert » où rien n'échappant au regard intérieur de conscience, tout est exact sous la lucidité et la clarté d'esprit. D'où la conviction, chez l'écrivain, que se correspondent la connaissance du « Moi » et la connaissance du non-moi. Face à l'impossibilité de chercher dans l'« existence comme cogito » le point d'ancrage de son moi marqué par la singularité, il s'engage donc dans une entreprise difficile de le trouver dans le domaine du non-moi, c'est-à-dire celui « du flou, du vague, de l'imprécis » (EM, 38).

Qu'attend-il du non-moi? Ce sont les « brusques éclairs de pureté et de calme, qui viennent trouser la nuit de la solitude » (EM, 120). Mais tant s'en faut qu'il les trouve. La découverte du non-moi est âpre, qui pis est, douloureuse. Ce que Le Clézio aperçoit autour de lui, ce ne sont pas les Autres fraternels ; ce sont les Autres, montrant ouvertement de l'hostilité, prêts à le broyer, à l'engloutir. Son vouloir de la communication est déjà contrecarré :

Ils cessent brusquement, sans qu'on ait pu comprendre pourquoi, d'être voisins. Ils reprennent leur vieux visage de l'*ennemi*. Ils mentent. Ils trompent. Ils glissent dans le domaine de l'incontrôlable, de l'inhabitable. [...] Et surgit comme un masque grimaçant la face qu'on ne connaît pas, qu'on ne pourra pas connaître. L'œil devient une boule glauque et vindicative, la bouche se charge de goinfrerie, les mains cherchent à accrocher, les mots méprisent, veulent vaincre. (EM, 120)

A peine a-t-il quitté le « cercle clos » où il trône en maître et où tout est sous son contrôle, il est confronté à « l'incontrôlable », à ce qui s'oppose à lui et lui révèle un amer savoir que « ce n'[est] pas lui le maître » (F, 124). Dans les premières œuvres de Le Clézio, presque tous les rapports directs des héros avec autrui se présentent sous la forme de conflit physique ou mental : dans *Le Procès-verbal* par exemple, un Américain terrasse Adam, les apprentis-psychiatres essayent de l'emporter dans la conversation sur lui. Si les premiers protagonistes arrivent à établir des relations en toute sécurité, ce n'est qu'avec les Autres plus ou moins abstraits comme Michèle imaginaire, non pas Michèle réelle, à laquelle sont destinées les lettres d'Adam, une interlocutrice dans la communication téléphonique dans *La Fièvre* ou une fille suicidée qui a laissé dans le magnétophone sa dernière voix au héros du *Déluge* ; que Besson décide de venir vers un vieux vendeur de journaux pour lui adresser la parole, c'est parce qu'il « se rendit compte que l'homme était aveugle » (DE, 110), c'est-à-dire dépourvu du regard qui « peut susciter des troubles physiques, des phobies, des peurs » (EM, 65)<sup>47</sup>.

D'ailleurs, ce ne sont pas seulement les Autres qui se précipiteraient avec hostilité sur l'écrivain ; bien loin d'être neutre, le monde, lui aussi, s'apprête à l'assaillir, à l'anéantir. Et cette vision du monde hostile est, semble-t-il, l'un de grands écarts séparant l'univers du premier Le Clézio de celui du mouvement littéraire contemporain appelé le « Nouveau Roman ». Tandis que pour Robbe-Grillet « le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement<sup>48</sup> », il se manifeste devant Le Clézio tout d'abord avec la signification négative et l'absurdité, chargé de métaphores qu'accuse Robbe-Grillet d'introduire une relation anthropomorphe avec le monde<sup>49</sup>.

Il [=Adam] envisagea le sol et le vit soudain fondre, bouillir, ou couler

<sup>47</sup> On peut percevoir ici l'influence de Sartre en ce qui concerne le regard de l'autrui. Cf. Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, coll. « tel », 2001 ; notamment la section intitulée « Le Regard » dans le chapitre premier de la troisième partie.

<sup>48</sup> Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *Pour un nouveau roman*, Minuit, coll. « Critique », 1961, p. 18.

<sup>49</sup> Cf. Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », *op. cit.*, p. 48-50.



sous ses pieds comme du passe-violet. Les arbres s'animent, dégageant des exhalaisons empoisonnées. La mer commença à croître, mangea l'étroite bande grise de la plage, et puis monta, monta à l'assaut de la colline, pour le noyer, vers lui, le neutraliser, l'engloutir dans ses flots sales. (P.V., 18)

La sphère de l'isolement est comparable certainement à une prison qui enferme ; mais, en même temps, elle pouvait être un bastion qui protégerait des dangers du dehors. Si l'écrivain a décidé de briser la coque de son autonomie pour échapper au danger de demeurer dans le « cercle clos », il s'ensuit maintenant qu'il court le nouveau risque d'être confronté avec « le gouffre irréductible qui fait que je ne suis pas moi, mais un reflet, un écho, une futilité méprisable et redondante » (EM, 61). Devant ce double danger de l'enfermement et de la délivrance, quelle est la solution possible pour l'écrivain, qui ne désire ni revenir dans la prison de miroir ni se laisser avaler par le non-moi ?

Peut-être est-il possible de constater l'existence d'un point commun entre Le Clézio et Michaux dans leur attitude de refuser le non-moi qui veut les subjuguier, attitude fondée sur leur acharnement « à être toujours bien exclusivement moi<sup>50</sup> ». Cependant, ce qui distingue essentiellement l'un de l'autre, ce serait la différence dans leur manière de refuser.

Face au monde extérieur pulvérisant sa singularité, Michaux opte pour l'enfermement dans ses « propriétés [...] qui ne donnent pas cette impression d'absurde qu'[il] trouve partout<sup>51</sup> », dans le « royaume élevé, mais misérable<sup>52</sup> » où il sauve son moi, ce qui lui apparaît comme irréductible et irremplaçable, à force d'imagination incarnant l'innombrable « qui-je-fus » ou créant des paysages, conformément à ses besoins, soit de sérénité, soit de méchanceté et de cruauté. D'aucuns apercevront une certaine affinité entre ce mouvement de Michaux et l'idée de Monsieur Teste pour qui « la

<sup>50</sup> Michaux, « Magie », *Plume précédé de Lointain intérieur*, Pl. I, p. 562.

<sup>51</sup> Michaux, « Mes propriétés », *Mes propriétés*, Pl. I, p. 467.

<sup>52</sup> Michaux, « Vers la sérénité », *La nuit remue*, Pl. I, p. 442.

première chose est de parcourir son domaine<sup>53</sup> ». Mais il est à noter qu'il y existe un fossé profond entre eux : les « propriétés » du premier sont un lieu où il est « condamné à vivre », tandis que le « domaine » existe a priori pour le dernier ; par opposition avec Monsieur Teste qui est complètement indifférent à l'extérieur, Michaux est — à s'en rapporter à l'expression de René Bertlé — « non pas absent au monde, non pas indifférent certes, mais trop présent et trop exposé de par son extrême sensibilité<sup>54</sup> ».

Si le refus chez Michaux s'exprime sous forme de défense, c'est dans la révolte violente que Le Clézio se lance pour refuser l'hostilité de ce qui lui est extérieur. Toutefois, pour l'écrivain, cette révolte ne se limite pas seulement à la dimension de l'agression physique ou mentale que les héros exercent envers l'autre. Certes, on pourrait citer quelques passages montrant l'agressivité des protagonistes, tel que le viol de Michèle, le massacre d'un rat par Adam, ou le meurtre commis par Besson. Mais ces pages étant relativement peu nombreuses, l'univers de l'écrivain dans l'ensemble donne l'impression que la « ressource de violence, de révolte sardonique, de rage, semble manquer totalement à Le Clézio<sup>55</sup> » ; l'essence de sa révolte est, bien que moins provocante, beaucoup plus totale que la simple contre-attaque explicite. L'arme principale de sa révolte, c'est le regard : l'écrivain neutralise, rend inoffensive tout le non-moi hostile à lui, en braquant sur l'extérieur son regard qui se réfléchissait jusqu'alors à l'intérieur de la prison de miroir.

Sans doute est-il incontestable que le regard occupe toujours une place importante dans l'univers littéraire de Le Clézio. Bien sûr les modalités du regard changeant, comme nous l'illustrerons plus tard, au cours des années 70, on ne peut généraliser la nature du regard leclézien. Mais en ne décrivant que les premières œuvres, on pourrait dire que le regard des protagonistes, voire celui de l'écrivain-narrateur, est « le regard actif, qui va vers l'autre, qui va vers la matière, et s'y

---

<sup>53</sup> Valéry, *op. cit.*, p. 127.

<sup>54</sup> René Bertlé, *Henri Michaux*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1975, p. 19.

<sup>55</sup> Claude Roy, « Le fils de Michaux et de Lautréamont », *Le Nouvel Observateur*, 21-27 septembre 1970, p. 40.

unit » (EM, 124). Et cette union réalisée par le regard se manifeste sous la forme de l'identification, comme le montre particulièrement l'ouvrage initial de l'écrivain : Adam « se transform[e] en rat blanc » (PV, 92) pendant qu'il le regarde intensément ; dans le jardin zoologique, il arrive à se confondre avec des animaux en « fouillant du regard les moindres excavations, les replis de chair ou de plumes, les écailles, les tanières » (PV, 67) etc. Il s'assimile à des choses, des animaux, des personnages qu'il rencontre, par la puissance de son regard actif fixé sur eux ; ce qui lui permettrait de voir le monde avec leurs yeux, l'éprouver selon la conscience qu'il leur impose. A quel point amènera-t-il finalement, ce « double système de la multiplication et de l'identification » (PV, 161)? Est-ce l'anéantissement total de soi comme dit l'auteur du *Procès-verbal*? Peut-être n'est-ce que l'anéantissement total du non-moi : tout étant devenu identique au « Moi », il n'y aura plus aucun non-moi « incontrôlable » qui s'apprêtait à le broyer, à l'engloutir.

D'ailleurs, le regard actif des premiers héros possède aussi une force plus destructive : il décompose, transforme le monde menaçant. Percé par ce regard, le monde perd sa solidité et son unité : des hommes, des animaux, des choses, des paysages, tous sont arrachés de leur signification et réduits à la simple matière qui est neutre et agit seulement sous les lois physiques. Pourquoi une femme nue endormie, qui s'expose au regard de Besson, a-t-elle l'air d'être « après la profanation » (DE, 106), si ce n'est pas parce qu'elle est déshumanisée, réduite à la pure matière par le héros qui scrute les moindres détails de son corps et en dresse la carte? Certes, avec l'énumération prolixe des êtres et des mouvements fragmentés, ou la description détaillée jusqu'à l'étouffement, certains passages de Le Clézio évoqueraient ceux du « Nouveau Romancier » tel que Robbe-Grillet ; mais à la différence de celui-ci pour qui le monde se caractérise a priori par son évidence et sa solidité, et dont le « regard se contente d'en prendre les mesures<sup>56</sup> », celui-là ira plus loin que d'établir « l'inventaire scrupuleux, et tel qu'il tombe sous [son] sens,

<sup>56</sup> Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », *op. cit.*, p. 48.

de ce monde qui existe en dehors de [lui]<sup>57</sup> ». Chez Le Clézio, comme le montrent le prologue du *Déluge*, qui fut déjà publié préalablement dans une revue sous le titre de « Les yeux n'ont pas de frontière »<sup>58</sup>, le regard arrachera de tous les éléments constituant le monde leur singularité, et les réduira au simple « A » : dès lors le monde sera désintégré jusqu'à ce que tous les objets, tous les événements, quels qu'ils soient, « se réduisent à l'expression unique, A » (DE, 10).

Mais la fonction du regard ne se limite pas à la décomposition : si celui qui regarde défait tout ce qui existe à l'extérieur, c'est « pour refaire selon sa loi » et « pour prendre tous les univers joints en gerbe et offerts à sa consommation » (EM, 176). A travers cette procédure de décomposition et de recombinaison, s'anéantit « l'incontrôlable » : le domaine « du flou, du vague, de l'imprécis » est finalement mis en ordre au gré de celui qui regarde. Rappelons par exemple le dernier chapitre du *Procès-verbal* : si le héros trouve enfin une sorte de paix et de tranquillité, c'est lorsqu'il regarde le grillage d'une fenêtre dans la chambre quadrillée d'un asile, et qu'apparaît le monde « strié de droites, tangentes, vecteurs, polygones, rectangles, trapèzes, de toutes sortes » où tous les éléments sont « divisé[s] très exactement » et « réduit[s] à une projection, ou à un schéma » selon la loi de la « Géométrie Plane » (PV, 209). La vision récurrente du monde à structure géométrique dans les premières œuvres ne témoigne rien d'autre, semble-t-il, que l'essai de l'écrivain de « remettre les choses en ordre dans sa conscience » (PV, 83) en faisant surgir sous sa plume le monde où les « brumes du non-savoir, du non-comprendre » se dissipent devant la lucidité, tout se réduit de nouveau à l'« idée claire et distincte ».

Comme nous l'avons illustré jusqu'ici, sous le regard de Le Clézio, il n'y a aucune différence entre l'homme et les objets en tant qu'ils sont le non-moi : tout existe sur le même plan de la matière. Privé de toute souveraineté ou privilège sur les objets, l'homme, maître de

---

<sup>57</sup> Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, Gallimard, coll. « idée », 1970, p. 177.

<sup>58</sup> Le Clézio, « Les yeux n'ont pas de frontière », *La Nouvelle Revue française*, janvier 1966, p. 1-20 et février 1966, p. 200-224.

l'univers, est détrôné dans les œuvres de l'écrivain. D'où l'on pourrait y voir, certes, « la perte d'une vision anthropocentrique<sup>59</sup> ». Mais ce qu'il ne faut pas oublier, c'est le fait que son anti-anthropocentrisme va de pair avec, paradoxalement, l'égoïsme intense de l'écrivain. Son approche de l'Autre ne serait pas, quoique ce soit la première intention, gratuite : le désir de la communication se transformant en désir de domination à l'insu de l'écrivain, il arrive que son approche de l'Autre s'accompagne inévitablement d'un besoin « de dominer et de détruire » (F, 56). La tentative de connaître son « Moi » à travers la connaissance du non-moi se ramène finalement à la réduction de l'un à l'autre. En d'autres termes, en engloutissant le monde extérieur avec sa conscience, l'écrivain arrive à l'apprivoiser.

Le « mouvement d'un esprit qui refuse [...] d'accepter un univers dont il n'est pas le créateur<sup>60</sup> », que voyait Roland de Renéville dans l'œuvre de Michaux, on pourrait le constater aussi dans les pages du premier *Le Clézio*. Cependant, si le poète choisit d'établir dans ses « propriétés » un autre univers à sa guise, notre écrivain essaye de faire obéir l'univers hors de son contrôle avec un orgueil pour ainsi dire enfantin, afin de devenir le « seul être vivant au monde » (TA, 135). Il s'avère qu'une variante de cette mégalomanie s'incarne dans l'épisode du petit garçon, dans *Terra amata*, qui massacre des doryphores, au titre du « leur seul dieu » qui tient leur sort entre ses mains, avec la « grille de fer » qui servait d'abord à réorganiser leur colonie selon la loi géométrique<sup>61</sup>. Comme Lautréamont pour qui *Le Clézio* ne cesse de manifester de la sympathie et de l'admiration, « il voudrait égaler Dieu<sup>62</sup> » :

J'ai vu le monde gigantesque de ce point de la terre. De mon balcon, j'ai

---

<sup>59</sup> Nadeau, *op. cit.*, p. 225.

<sup>60</sup> Expression de Roland de Renéville dans *Univers de la parole* ; citée par Silvestre Clancier dans « Antonin Artaud et Henri Michaux, voyageurs de l'âme et de l'esprit : proximité et différences », *Henri Michaux est-il seul?*, Actes du Colloque de Cerisy, Cahiers Bleus n°13, p.19.

<sup>61</sup> Cf. *Terra amata*, p. 21-27.

<sup>62</sup> Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*. Isidore Ducasse / Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, éd. Hubert Juin, Gallimard, coll. « Poésie », 1998, p. 42.

regardé ce qui m'encerclait, comme si j'en avais été le centre et la signification. (EM, 194)

Assurément il y aurait une certaine ivresse, une certaine fascination à se faire le centre du monde. Mais qu'est-ce que l'écrivain arrive à découvrir alors après avoir quitté son « cercle clos », son « royaume désert »? Quel paysage se déroule-t-il en dehors de la « prison de miroir »? Ce ne serait que le paysage comparable à, ou pire que, celui qui l'entourait. Bien qu'il se soit lancé dans le vaste terrain du non-moi afin d'en finir avec sa propre image « d'homme désespérément séparé des autres, d'homme aveuglé par son orgueil qui veut lui faire croire qu'il est le centre du monde, l'alpha et l'oméga », ce qu'il y trouve est le monde qui renvoie sans cesse son image : « il n'y a rien d'autre que moi » puisque « les hommes et les femmes sont moi, les animaux sont moi, les objets sont moi » (EM, 159). La prison de miroir ne concerne plus que la sphère de l'isolement : elle englobe maintenant le monde entier. L'enfer, ce n'est plus les Autres, mais le « Moi » et sa conscience.

Le sentiment d'isolement s'altérant en solipsisme où il n'y a aucune place pour le non-moi, la problématique de la solitude, bien loin d'être résolue, se présente sous un aspect encore plus désespérant : « Je ne veux plus être l'homme seul au centre du monde ; l'homme abominable pour qui tout fut fait, et par qui tout se fait » (EM, 170). Comment échapper alors à cette « solitude de miroir » si la conscience installe partout où il est, soit à l'intérieur soit à l'extérieur de la sphère de l'isolement, ses murs couverts de miroirs?

## II. L'Obsession de la mort

### 1) La conception du temps linéaire

Dans le chapitre précédent, nous avons essayé d'étudier le « drame de la conscience » chez Le Clézio sous l'angle du thème de la solitude, et constaté que la lutte contre sa propre image d'homme seul paraît finir par échouer sur un « écueil du solipsisme » (Sartre).

Certainement, son aventure spirituelle et littéraire ne s'arrête pas là : une grande partie de sa fécondité et son originalité réside, nous semble-t-il, dans la tentative de franchir cet écueil au moyen de l'anéantissement de la conscience même, tentative qui s'incarnerait dans l'« extase matérielle ». Mais avant d'aborder cette étape, il faudrait tourner nos yeux vers un autre aspect du « drame de la conscience » ; le « drame de la conscience » occupant une place centrale dans le premier *Le Clézio* ne se déroule pas seulement autour du thème de la solitude, thème tiré de la relation entre le moi et le non-moi, mais aussi autour du thème tiré de la relation entre le moi et le Temps.

Comme nous venons de le développer, l'affrontement du non-moi peut finir par l'illusion selon laquelle l'individu est le centre et le seul principe du monde, et le royaume du « moi » est sans borne. Mais ce royaume est, comme le montre *Le Roi se meurt* d'Ionesco, « à la fois infini et éphémère » puisqu'il est « illimité dans l'espace, mais limité dans la durée »<sup>63</sup>. Même étant « maître de tous les univers », on n'échapperait jamais à la finitude qu'inflige le temps : son royaume aboutira au néant avec la mort. Pour le jeune *Le Clézio*, ce qui s'apprête à broyer son « Moi », en montrant ouvertement de l'hostilité, ce n'est pas seulement le non-moi, c'est-à-dire les autres personnes ou le monde extérieur. C'est, comme l'écrit Baudelaire, le temps qui est aussi un ennemi qui « engloutit minute par minute<sup>64</sup> » l'existence de l'écrivain. Ce qui surgit avec la conscience de soi, de la singularité irremplaçable du « moi », ce n'est pas seulement le sentiment d'isolement. Plus l'on se considère comme absolument unique, plus vous pèsera l'idée que l'on ne peut exister à tout jamais. D'où l'obsession de la mort allant de pair avec celle du temps : « la conscience fait surgir le temps, et tout l'édifice se désagrège » (F, 198).

« La mort vous paraît-elle redoutable? » : à cette question, *Le*

---

<sup>63</sup> Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*, Gallimard, coll. « folio », 2000, p. 115, et p. 116 pour la citation suivante.

<sup>64</sup> Baudelaire, « Le Goût du Néant », *Les Fleurs du mal*.

Clézio, âgé de vingt-six ans, a répondu : « J'y pense tout le temps »<sup>65</sup>. En fait, avec les premiers héros, tel Adam considérant qu'« il ne se passe pas un moment sans qu'on attende [...] sa mort » (PV, 54) ou Besson qui « voit la mort partout » (DE, 21), l'univers du jeune écrivain paraît être hanté par ce thème : ses yeux sont toujours tournés « en bas, vers la mort »<sup>66</sup>, comme le signale le titre de l'un de ses écrits initiaux. Et l'irritation envers la culture que l'écrivain manifeste souvent dans ses premières œuvres, peut-être est-ce l'irritation envers les hommes n'ayant fait que s'attacher à « mensonge, jeu de société, perméabilité, futilité » (EM, 31). En effet, en tant que « l'être-pour-la-mort », a-t-on d'autre problème plus fondamental que celui de la mort? Comme le fait remarquer Heidegger disant « la mort certaine au point de voir dans cette certitude de la mort l'origine de la certitude même<sup>67</sup> », la mort est certitude par excellence. A la différence de la plupart d'entre nous qui vivons « comme si personne "ne savait"<sup>68</sup> » la mort, en se plongeant dans le « divertissement » au sens pascalien, Le Clézio la regarde en face, ou plutôt est hanté par la mort.

Chancelade s'est fait souris, la mort s'est fait chat.

Chancelade s'est fait poisson, la mort s'est fait filet.

Il s'est fait pomme, la mort s'est fait couteau. [...] (TA, 202)

Mais pourquoi avoir peur de la mort? Pourquoi la mort est-elle redoutable? Ces questions paraissent au premier abord absurdes : qui entre nous n'est pas angoissé par la mort? Cependant, selon Philippe Ariès, la peur de la mort ne date pas de loin : le sentiment très ancien et très durable devant la mort était celui de « familiarité avec la mort, sans peur ni désespoir<sup>69</sup> » : l'« homme subissait dans la mort l'une des grandes lois de l'espèce et il ne songeait ni à s'y déborder ni à

<sup>65</sup> Jeancard, art. cit., p. 7.

<sup>66</sup> Le Clézio, « En bas, vers la mort », *La Nouvelle Revue française*, novembre 1963, p. 816-823.

<sup>67</sup> Cité par Emmanuel Levinas dans *La Mort et le Temps*, « Le Livre de Poche », 1992, p. 11.

<sup>68</sup> Camus, *op. cit.*, p. 32.

<sup>69</sup> Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Seuil, coll. « Point Histoire », 1975, p. 73.



l'exalter<sup>70</sup> ». Mais au fur à mesure que l'on prend conscience de son individualité, aurait lieu le « relâchement des anciennes familiarités<sup>71</sup> ». Du thème érotico-macabre ou morbide dans l'art et la littérature du XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle à l'exaltation ou la contestation excessives de la mort qui caractérisent le romantisme, ce que signifie la dramatisation de la mort, n'est-ce pas la rupture de la mort avec l'ordre habituel? La continuité de la vie et de la mort étant rompue, la mort n'est plus « reconnaissance par chacun d'un *Destin* où sa propre personnalité [...] est endormie<sup>72</sup> ». Et à notre époque où « cet éloquent décor de la mort a basculé<sup>73</sup> », la mort est devenue *innommable* et complètement étrangère à l'homme : à l'instar de l'un des protagonistes de Sartre, nous sentons au fond de nous-même que « ça n'est pas *naturel* de mourir<sup>74</sup> ».

Peut-être est-il possible d'articuler ce changement d'attitude devant la mort avec l'apparition de la conception moderne du temps. A la différence de la plupart des sociétés anciennes (le Grec, le Romain etc.), ou de certaines sociétés primitives ou fondées sur les pensées orientales (l'hindouisme ou le bouddhisme) d'aujourd'hui, dans lesquelles la conception du temps cyclique est dominante, la perception occidentale du temps prend racine dans une conception propre au judéo-christianisme : le temps irréversible et fini, ayant un commencement (la Création) et une fin (le Jugement dernier), dont la vision eschatologique lie le sort ultime de l'homme et du monde avec l'espoir de salut dans le royaume de Dieu. Si l'on considère la caractéristique majeure de la modernité occidentale selon laquelle, d'après René Guénon, l'« humanisme » voudrait « tout ramener à la mesure de l'homme<sup>75</sup> », le concept judéo-chrétien du temps subissait à l'époque moderne aussi la « désacralisation » et se présenterait comme une « expérience humaine dans laquelle aucune présence

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>74</sup> Sartre, *Le Mur*, Gallimard, coll. « folio », 1996, p. 23.

<sup>75</sup> René Guénon, *La Crise du monde moderne*, Gallimard, coll. « folio/essais », 1999, p. 38.

divine ne peut s'insérer<sup>76</sup> » ; il s'avère que cela permet de libérer la conception judéo-christianisme du temps linéaire d'une idée de fini, et de préparer la voie à la conception moderne du temps successif, irréversible et infini qui sous-tendrait le progrès scientifique avec lequel l'Occident moderne pouvait exercer son hégémonie sur le reste du monde. Mais la conséquence de cette « désacralisation » n'a-elle qu'un côté positif? Si l'on réfléchit à la dimension existentielle de l'homme, le côté négatif subi en compensation de l'avantage matériel : parallèlement à la dégradation du contexte religieux qui garantissait la raison d'être de chaque individu par rapport au transcendantal, il arriverait que le temps ne soit considéré que comme durée irréversible qui commence au moment de la naissance et fini avec la mort, l'anéantissement de l'existence. Dans cette conception du temps, la vie n'est qu'une « une durée précaire et évanescence qui mène irrémédiablement à la mort<sup>77</sup> », au néant.

On pourrait constater sans difficulté que le premier *Le Clézio* était étreint par cette conception moderne du temps dans le cadre de laquelle la conscience de soi est essentiellement liée avec celle de la mortalité, du caractère éphémère de l'existence. « Maintenant, le soleil de ma conscience brûle avec ferveur », écrit le jeune écrivain. Mais avant? C'était la nuit. Et plus tard? Sans doute « ce soleil aura succombé » (EM, 191). Pour lui, la vie n'est considérée que comme un passage du néant avant l'émergence de la conscience au néant après l'anéantissement de la conscience. Évidemment ce concept linéaire du temps correspond à la construction quasi identique du *Déluge*, de *L'Extase matérielle* et de *Terra amata* : l'histoire de Besson se déroule entre deux poèmes en prose sur le paysage apocalyptique du monde, et dans *L'Extase matérielle*, encadrées par deux parties décrivant chacune la vision de « quand je n'étais pas né » (EM, 9) et de « quand je serais mort » (EM, 189), les réflexions philosophiques sur les problèmes de la condition humaine qui constituent le corps de livre sont réunies sous le titre de « L'Infiniment

---

<sup>76</sup> Eliade, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, coll. « folio/essais », 1999, p. 65.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 100.

moyen » ; quant à *Terra amata* qui décrit la vie de Chancelade, l'ouvrage s'ouvre sur le paysage avant la naissance du héros et se termine par celui qui subsiste après sa mort. L'écrivain conçoit la vie comme un « point mouvant sur la ligne d'évolution du néant au néant » (EM, 37), une « descente continue vers le néant » (F, 124).

## 2) L'angoisse de la mort

Dans cette vision ontologique qui identifie la mort avec le néant, l'angoisse de la mort s'accroît dans la mesure où l'écrivain tient à la vie ; l'obsession de la mort qui hante les premières œuvres, ce n'est rien d'autre que le témoignage de son attachement violent à la vie. A l'idée que rien ne restera, après la mort, de cette vie qui est l'« immense, infinie plénitude » et l'« indéfinie jouissance » consistant dans la « délectable harmonie de douleur et de douceur » (EM, 28), l'écrivain essaye de refuser désespérément la mort, à l'instar de la femme mourant dans « Un jour de vieillesse » : « Je ne veux pas me sentir partir. [...] Rester, je veux rester. [...] Je veux rester moi... Pas disparaître, non, pas disparaître... » (F, 211-212). Car « la seule vérité est d'être vivant, le seul bonheur est de savoir qu'on est vivant » (EM, 111).

Pour mieux mettre en relief la relation entre la conception du temps et l'angoisse de la mort, il ne serait pas inutile de confronter le héros dans « Martin » de Le Clézio avec celui qui est incarné dans « Teddy » de Salinger, dont l'influence sur celui-là n'est pas négligeable<sup>78</sup>. L'affinité entre les deux personnages serait assez surprenante pour faire supposer que c'est l'une des dernières nouvelles, recueillie dans *Les Nouvelles (Nine Stories)*, de l'écrivain américain<sup>79</sup> qui a incité le jeune écrivain français à écrire une nouvelle dans *La Fièvre* : les protagonistes en sont deux garçons (l'un a dix ans, l'autre douze), dont

---

<sup>78</sup> Dans une entretien, en parlant du *Procès-verbal* Le Clézio se réclame de l'influence de Salinger : « J'ai écrit ce livre sous l'influence de Jerome David Salinger. Je voulais être Jerome David Salinger. Je m'étais un peu identifié à ce qu'il écrivait, ses nouvelles en particulier » (Gérard de Cortanze, « Une littérature de l'envahissement », *Magazine littéraire*, n°362, février 1998, p. 29).

<sup>79</sup> Après « Teddy », Salinger n'a publié que cinq nouvelles.

les noms donnent les titres, marqués par une intelligence exceptionnelle qui contraste avec la médiocrité de leurs parents. Reconnus publiquement comme génie précoce ou petit prophète, ils sont interrogés, examinés par les sommités scientifiques d'Europe et d'Amérique. D'ailleurs, la perspicacité des deux enfants conduit au point où se révèle l'inefficacité de l'intelligence rationnelle — Martin dit qu'il faut mettre en doute Descartes et Malebranche qui représentent « des mondes [...] du raisonnement et de la dialectique » (F, 146), de même que ce qui compte pour Teddy est de vomir la « pomme qu'Adam a mangée dans le jardin d'Eden », pomme dans laquelle il y avait « de la logique et du baratin intellectuel<sup>80</sup> » —, ce qui les conduit à la conscience religieuse. Cependant, malgré toutes ces ressemblances, leurs regards envers la vie et la mort sont radicalement différents. La sagesse ou l'ataraxie de Teddy, pour qui la vie ne compte guère puisqu'il s'agit de « l'ultime illumination », c'est-à-dire de « mourir et aller directement à Brahma, sans avoir à revenir encore sur la terre » en tant qu'un « ferme partisan de la théorie védique de la Réincarnation »<sup>81</sup>, est complètement étrangère à Martin dont l'intelligence ne dépasse pas celle du cadre occidental, voire de la conception du temps linéaire : pour lui, ce qui s'ouvre avec la mort n'étant que le néant qui suscite en lui une « inquiétude immense », tout ce qu'il faut est d'« agir avant qu'il soit calme, avant qu'il soit statue » (F, 158) et d'« être vivant, se sentir vivant jusqu'au plus oublié de soi-même » (F, 160).

Comment faire alors pour exorciser la mort qui menace la plénitude de la vie et aboutit à l'idée de l'anéantissement total? Assurément il y a chez le premier Le Clézio une tendance à s'évader de l'inquiétude fondamentale, de la perspective de son propre fin : il faut « vivre sa propre aventure avec joie » en « oubli[ant] l'issue fatale, la douleur, la ruine, les attaques minutieuses et efficaces du temps », en « oubli[ant] le vide, l'abandon, la solitude » (TA, 98). Mais peut-il

---

<sup>80</sup> Jerome David Salinger, « Teddy », *Les Nouvelles*, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1996, p. 273 ; traduites de l'américain par Jean-Baptiste Rossi.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 269-270.

persister toujours dans cette célébration de la vie?

L'angoisse de la mort n'est pas seulement celle de l'anéantissement total de la plénitude de la vie, mais aussi celle de l'incertitude de ce qui vient après la mort. Rigoureusement parlant, on ignore complètement ce qui survient après la mort : pour le savoir, il faut mourir ; mais comme la mort est l'anéantissement de la conscience, il est impossible de connaître la mort après être mort. La mort est à la fois certitude et non-savoir par excellence puisque « l'instant mortel n'est — selon Jankélévitch — objet de connaissance ni matière à spéculation ou à raisonnement<sup>82</sup> ». Si, à l'instar de Levinas, on pose la question : « ce qui s'ouvre avec la mort, est-ce néant ou inconnu?<sup>83</sup> », on n'aura fait que répondre que c'est l'inconnu. D'où l'efficacité du « pari de Pascal » : pourquoi faut-il identifier la mort avec le néant sans croire à l'existence du Dieu, tandis qu'il est aussi probable que Dieu existe et que la vie éternelle commence après la mort?

Cependant, pour l'écrivain, ce qui est inacceptable dans la mort, c'est surtout cette ignorance défiant le désir éperdu de clarté, de tout mettre en ordre dans sa conscience : « quand l'intelligence glisse sur ces rails qui se perdent dans le voile infini de l'inconnaissable, alors naît la peur, l'angoisse, le doute » (EM, 136). Sa haine concerne moins le néant lui-même s'ouvrant avec la mort que la « blessure qu'il vient infliger à [s]on orgueil d'homme qui pense » (EM, 58). D'où le désir de l'écrivain d'appivoiser la mort en dissipant les « brumes du non-savoir, du non-comprendre » par la lucidité, de même qu'il le fait à l'égard du non-moi, désir qui s'incarnerait dans le vœu ultime : « je voudrais bien mourir une fois / et puis renaître / SACHANT » (EM, 179). Ce vœu étant un rêve irréalisable, l'écrivain serait conduit d'une part à faire l'expérience de l'instant de la mort, c'est-à-dire le « changement bizarre [...] qui l'oblige à ne plus penser à rien » (PV, 117), dans son imagination littéraire : la transcription de la dernière voix qu'a laissée dans le magnétophone la fille qui avait avalé tout le tube des pastilles roses de somnifère (DE, 256-262), le chapitre intitulé « Je suis mort »

---

<sup>82</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 221.

<sup>83</sup> Levinas, *La Mort et le Temps*, op. cit., p. 9.

dans *Terra amata* où sont décrits le sentiment et la vision du héros au dernier moment de sa vie, tout cela repose, semble-t-il, sur le désir de connaître exactement ce qui s'ouvre avec la mort. Si l'on qualifie l'« expérience intérieure » ces descriptions de l'instant mortel du point de vue du mourant, le désir de connaître la mort pourrait se manifester d'autre part comme une expérience extérieure. Tel est le thème de l'observation de l'instant mortel de l'Autre : Adam observe le rat, après lui avoir donné une blessure mortelle en lançant les boules de billard, qui a « commencé à perdre la vie » (PV, 96) ; en regardant intensément un charançon qui ne bouge plus, Martin cherche « à comprendre ce qui s'était passé » (F, 157), étreint par l'idée que l'insecte est « vraiment mort soudain ».

Ces deux aspects de l'expérience imaginaire de la mort seraient montrés clairement dans la nouvelle intitulée « Un jour de vieillesse » recueillie dans *La Fièvre*. Il s'agit d'une vieille femme mourante, Mademoiselle Maria, qui, en se souvenant du passé, est effrayée d'abord par l'idée de l'anéantissement, et paraît enfin arriver à une certaine résignation, avec la vision splendide de l'au-delà. A côté d'elle, s'assied Joseph, garçon de quinze ou seize ans, mais sa présence repose moins sur la pitié ou la compassion envers la vieille femme devant *sa* mort que sur le désir de dévoiler le mystère de *la* mort. Vis-à-vis de la demoiselle mourante, le regard du garçon est aussi impassible que celui des autres héros dans les premières œuvres qui observent l'animal ou l'insecte se mettant à mourir. Joseph ne cesse de l'interroger en la « regard[ant] avidement<sup>84</sup> », comme s'il cherchait à pénétrer dans la mort : « Est-ce que vous avez peur de mourir? », « A quoi pensez-vous? », « Pourquoi avoir peur? », « Vous voyez des choses? Qu'est-ce que c'est? », « Quoi d'autre? », « Qu'y a-t-il encore? », etc. Même après que les mots ne peuvent plus sortir de la bouche de la mourante, le garçon insiste auprès d'elle pour obtenir la réponse en plaçant un crayon à bille entre les doigts inertes. Il se demande ; « si elle ne pouvait plus parler, peut-être pourrait-elle écrire? » :

---

<sup>84</sup> Toutes les citations dans cette paragraphe sont d'« Un jour de vieillesse ».

Mademoiselle Maria? Vous m'entendez, n'est-ce pas? Écrivez. Écrivez ce que vous sentez. Je le veux. Écrivez. Je vais vous aider à écrire. Vous voulez bien? Vous m'entendez? Écrivez. Écrivez, je vous en prie. (F, 229)

Les derniers mots qu'elle lui adresse sont les mots : « J'AI FROID », témoignage du fait que la vision splendide de l'au-delà n'est qu'une illusion (angoissée par l'anéantissement, la demoiselle a dit : « Il n'y a rien qui m'attend. Je sens ça. J'ai froid. C'est qu'il n'y a rien... »). Chez Le Clézio la tentative de dévoiler le mystère de la mort aboutit à l'idée obsessionnelle du néant.

### 3) L'être ou le néant

Peut-être est-il naturel que l'idée révélatrice de l'absurdité de la condition humaine, c'est-à-dire l'idée que rien ne restera, après la mort, de cette vie qui est l'« immense, infinie plénitude », appelle, parallèlement à l'attachement, le sentiment négatif envers la vie. Devant la certitude de la mortalité, on éprouve l'inutilité de vivre qui empêcherait de goûter pleinement le présent, la vie. Bien que l'écrivain se considère comme « heureux, bien fixé dans la réalité, inséré », l'idée de la mort, c'est-à-dire du néant, « vient brutalement, sans prévenir, et [le] remplit entièrement, [lui] offrant son absolu sans joie » (EM, 56). D'où le doute : la vie a-t-elle un sens, si l'on se réduit à rien, quoi qu'on fasse, pense ou sente durant la vie, avec la mort qui vous attrape, tôt ou tard, infailliblement? Joseph, héros de la nouvelle que nous venons de citer, baigne déjà dans ce nihilisme :

Pour lui [=Joseph], la vie devait être encore longue ; un fardeau sans avenir et sans joie, qu'il allait traîner probablement une bonne cinquantaine d'années. Le moment d'infini n'était pas encore dû ; le temps allait être long, le corps allait être avide de nourriture et de mouvement. Les choses futiles attendaient, les métiers d'homme, les échanges de paroles vaines, l'argent, les femmes, tout cela, tout cela, toute cette hideuse fatigue qui s'accumulait devant lui. (F, 220)

Assurément, ce sentiment négatif envers la vie est en un certain

sens assez banal. La vanité de la vie a été dite et redite depuis toujours. De Pascal à Camus, on entend partout l'écho de l'ancienne parole de l'Ecclésiaste : « vanité des vanités, tout est vanité / Quel avantage revient-il à l'homme de toute la peine qu'il se donne sous le soleil? ». Mais à examiner de près le nihilisme de Le Clézio, on pourrait constater qu'il s'enracine non seulement dans l'identification de la mort avec le néant que nous avons esquissée, mais aussi dans l'identification du *non-être* avec le *n'être plus*, entre lesquels il y a « toute la distance infinie de l'*avoir-été*<sup>85</sup> ». Pour l'écrivain, ce qui est mort, ce qui n'existe plus est identique à ce qui n'est pas né, ce qui n'existe pas. Tout ce qui est à présent « a pu et pourra ne pas être » (EM, 161) : « Je sais que j'étais mort, un jour, enfin que je n'étais pas né<sup>86</sup> ».

Pourquoi cette identification pour ainsi dire naïve? L'un des facteurs en serait imputable à la jeunesse de l'écrivain. A partager le point de vue de Jankélévitch, qui nous invite à distinguer la mort en *troisième, deuxième et première personne* : la mort anonyme de tout et de n'importe qui, la mort de l'être cher et la mort de soi<sup>87</sup>, on pourrait dire que tout ce dont il s'agit pour le jeune Le Clézio n'est rien d'autre que sa propre mort, c'est-à-dire la mort *en première personne* qui est aussi abstraite et aussi cérébrale que celle *en troisième personne* puisqu'on ne peut jamais avoir l'expérience de *sa* mort. Comme le montre le fait que le regard de Joseph observant la mort d'une vieille femme n'a pas de différence essentielle avec celui des autres héros qui observent l'animal ou l'insecte en train de mourir, il manque dans les premières œuvres la mort *en deuxième personne* que l'on vivrait « *comme [sa] mort-propre*<sup>88</sup> », qui est la seule véritable expérience que l'on puisse faire de la mort. En effet, ce que l'on trouve dans le désespoir profond de la perte des personnes aimées, c'est tout de même une révélation que celui qui a été ne peut plus désormais ne pas

<sup>85</sup> Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974, p. 257.

<sup>86</sup> François Bott et Alain Jouffroy, « Godard - Le Clézio face à face », *L'Express*, 9-15 mai 1966, p. 138.

<sup>87</sup> Cf. Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, p. 24-35.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 30.



avoir été ; tel est le thème de l'œuvre de deuil, comme « *Pauca meae* » dans *Les Contemplations* d'Hugo, *Albertine disparue* de Proust ou *Nous deux encore* de Michaux. Pour ce dernier, par exemple, le *n'être plus* de sa femme, ne signifie jamais son *non-être* : « Tu ne vas pas être comme les autres qui jamais plus ne font signe, englouties dans le silence<sup>89</sup> ». Mais, faute de l'expérience de la mort, Le Clézio ne tient pas compte, semble-t-il, de la distance essentielle entre le *non-être* et le *n'être plus* ; devant la mort d'une vieille femme, écrit l'auteur d'« Un jour de vieillesse » : « Toute une vie, soixante-quinze ans de fatigue et de jouissance, de paix et de malheur, s'en iraient en fumée, inutiles, abandonnés » (F, 229). -

Par ailleurs, où amène-t-elle, cette conscience de la futilité et de l'inutilité de la vie, qui n'est qu'un petit instant par rapport au néant infini d'avant la naissance et d'après la mort? Sans doute est-ce au regret, regret d'être né : « j'aurais préféré ne jamais être né. — écrit Le Clézio dans la lettre-préface de *La Fièvre* — La vie, je trouve ça bien fatigant. [...] il y aura toujours au fond de moi ce regret, que je n'arriverai pas à chasser complètement, et qui gâchera tout » (F, 7). Ce qui fait surgir encore le doute : pourquoi doit-on continuer la vie fatigante, écrasé par la solitude et angoissé par la mort? Chez Le Clézio, ce doute s'incarnerait d'une part dans la haine secrète pour la mère qui l'a marqué, en l'arrachant de l'éternité du néant, de la finitude et qui l'a précipité dans un itinéraire vers la mort : « Celle qui m'a mis au monde, aussi m'a tué » (EM, 22). Comme le témoignent l'indifférence d'Adam envers une lettre affectueuse de sa mère, et la présence d'un « fusil imaginaire » avec lequel Besson « se mit à jouer la vendetta » (DE, 71), à travers la porte, contre sa mère qui était sortie de sa chambre, la haine qu'éprouvent les premiers héros pour la mère est, paraît-il, plus invétérée que la révolte explicite des adolescents contre l'autorité parentale : c'est la révolte ontologique reposant sur la contestation de la naissance.

Cependant, bien que l'on désire renier sa naissance, on n'est pas capable de changer le fait d'être né. Si ce n'est que par hasard qu'on

---

<sup>89</sup> Michaux, *Nous deux encore*, Pl. II, p. 152.

est précipité dans la vie, « ce genre de hasard devient vite une destinée » (EM, 43). Face à l'impossibilité de renier sa naissance, le doute de la raison de vivre, déduit par la double identification de la mort avec le néant et du *non-être* avec le *n'être plus*, s'incarnerait d'autre part dans l'idée que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue.

Ton [=la mort] vide est si grand, et ce temps si petit! Comment se pourrait-il que ce fût ici la vérité, ici où rien ne persévère, ici où rien ne s'étend, ici où rien ne plane, quand là-bas, en toi, s'ouvre le suaire si vaste et si puissant? (EM, 160)

En parvenant à ce point, Le Clézio entend « la lointaine rumeur d'une tentation profonde en tout homme, la tentation du suicide » (EM, 37). Pourquoi a-t-on besoin de s'accrocher à la vie, en hésitant à se précipiter dans le sein de l'éternité du néant? Chose paradoxale, parallèlement au fait que la vie à laquelle l'écrivain tenait fortement est considérée comme sans importance, la mort qui était la source de l'angoisse se présente maintenant comme le seul espoir qui « lance l'appel suprême, le soulagement, la drôle de joie » (EM, 135). Toutefois, il ne se livre pas à cette joie. De même que la joie de vivre était concomitante au sentiment négatif envers la vie, le désir de la mort rappellerait le refus de la mort. Cet embrouillement, cette confusion entre ce vers quoi il aspire et ce dont il a peur serait sans doute l'un des éléments constituant la richesse et la complexité des premières œuvres de Le Clézio : « Chaque fois que je me tourne vers la joie, l'horreur apparaît. Et toujours les deux se mêlent, surgissent ensemble, résonnent en moi comme une seule et même émotion » (EM, 86).

D'où vient alors cette ambivalence du sentiment envers la vie et la mort? Peut-être est-ce de l'alternative que donne inévitablement la conscience du temps linéaire : il faut choisir, comme le fait remarquer Jankélévitch, entre « la plénitude dans la finitude ou l'éternité dans l'inexistence<sup>90</sup> ». Si l'on opte pour la plénitude de la vie, on doit

---

<sup>90</sup> Jankélévitch, *La Mort*, op. cit., p. 449-450.

accepter que cette plénitude ait une fin ; pour obtenir l'éternité, le seul moyen est d'abandonner cette existence caractérisée par la plénitude. Néanmoins, ni l'une ni l'autre de ces assertions ne sont satisfaisantes pour notre écrivain. Il ne se contente ni de « la plénitude dans la finitude » ni de « l'éternité dans l'inexistence ». Si la mort « annonce — comme le dit Levinas — un événement dont le sujet n'est pas le maître, un événement par rapport auquel le sujet n'est plus sujet<sup>91</sup> », Le Clézio ne peut supporter que le sujet qu'il est soit destiné à disparaître un jour. « Pourquoi y a-t-il une fin? / Pourquoi y a-t-il l'usure? / Pourquoi est-ce qu'on meurt? / Pourquoi est-ce qu'on est oublié? » (TA, 125) : ses questions-fondamentales nous révéleront que le désir de l'écrivain consiste dans le souhait original de l'être humain qui est, selon Eliade, « la paradoxale nostalgie de l'homme : être pleinement immergé dans la vie et, concurremment, tenir de l'immortalité<sup>92</sup> ». Ce qui est, à reprendre l'expression de Jankélévitch en la modifiant, le désir d'obtenir « la plénitude dans l'infinitude » ou « l'éternité dans l'existence ». En tant qu'il tient à la plénitude de la vie, la mort se présente nécessairement sous une figure horrible ; l'aspiration vers l'éternité lui oblige de contester la finitude de la vie. Étreint par la conception moderne du temps dans le cadre de laquelle la conscience de soi est essentiellement liée avec celle du caractère éphémère de son existence, le premier Le Clézio parvient à se trouver dans un dilemme ontologique : l'être éphémère ou le non-être éternel.

### III. Le Cercle infernal de la conscience

#### 1) Le déluge linguistique

Nous avons tenté d'illustrer, jusqu'ici, le « drame de la conscience » chez le premier Le Clézio sur le plan de la solitude et de l'obsession de la mort. L'excès de conscience de soi aiguise d'une part

---

<sup>91</sup> Levinas, *Le Temps et l'autre*, PUF, coll. « Quadrige », 1983, p. 57.

<sup>92</sup> Eliade, « Introduction aux mythologies de la mort », dans *Occultisme, sorcellerie et mode culturelles*, op. cit., 1978, p. 61.

le sentiment d'isolement reposant sur la division entre le sujet pensant et l'Autre, c'est-à-dire l'objet de son observation : ce qui pousse l'écrivain à une tentative en vue de vaincre les remparts de sa solitude, tentative qui finit par un solipsisme où il n'y aurait aucune place pour l'Autre. Mais ce qui surgit avec la conscience n'est pas seulement le sentiment d'isolement. C'est aussi le concept du temps linéaire concomitant à l'idée du moment où son existence sera réduite à rien ; et l'obsession de la mort déchire l'écrivain entre l'alternative embarrassante : la plénitude dans la finitude ou l'éternité dans l'inexistence. Toutefois, l'aventure spirituelle et littéraire du premier Le Clézio ne se limite pas à la mise en lumière de cette condition tragique de l'homme. Pour en finir avec ces tragédies, la lucidité de l'écrivain poursuivrait la conscience au point d'atteindre au domaine où la conscience se désagrège. Cette démarche paraît se traduire clairement par l'attitude de l'écrivain envers le langage.

Compte tenu du climat des années 50-60 où presque tous les domaines intellectuels furent plus ou moins influencés par la sémiologie de Saussure, la position de l'écrivain vis-à-vis du langage paraît, au premier abord, assez naïve. L'écart ou l'insouciance envers les théories d'écriture fait contraste avec la plupart d'écrivains contemporains, comme des Tel-Quellistes, s'attachant à l'analyse linguistique.

Une des erreurs de l'analyse est de distinguer forme et fond. Il est bien évident que forme et fond ne sont qu'une seule et même chose, et qu'il est tout à fait impossible de les dissocier. Parler de telle ou telle façon, employer tel ou tel mot sont des modalités qui engagent tout l'être. Le langage n'est pas une « expression », ni même un choix ; c'est être soi. (EM, 36)

Gerda Zeltner avait raison de qualifier les éléments linguistiques chez Le Clézio de « magiques et affectifs<sup>93</sup> ». Chez le jeune écrivain

---

<sup>93</sup> Gerda Zeltner, « Jean-Marie Gustave Le Clézio : Le Roman antiformaliste », *Position et opposition sur le roman contemporain*, Actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg (avril 1970), textes recueillis et présentés par Michel Mansuy, Klincksieck, 1971, p. 217.

qui tient la conscience pour seule valeur, il y a certainement une tendance du fétichisme à l'égard du langage, véhicule unique de la conscience : « Rien d'autre, rien d'autre pour moi que le langage. C'est le seul problème, ou plutôt, la seule réalité. Tout s'y retrouve, tout y est accordé. Je vis dans ma langue, c'est elle qui me construit » (EM, 25). Sans doute, on pourrait dire que l'attitude « magique et affective » du premier Le Clézio réside dans l'équivalence triangulaire entre le langage, la conscience et la vie.

Assurément, la critique un peu rabattue contre le langage n'échappe pas à l'écrivain. Le Clézio est bien conscient que le langage n'est qu'un pauvre instrument « pour approcher [s]a vérité », à l'instar de Nietzsche ou de Bergson, qui montrèrent que le langage, système sémantique dont la validité repose sur un commun accord, n'est capable de saisir, à cause de son abstraction et de sa généralité, ni la diversité du monde ni ce que les sentiments et les pensées ont d'individuel, de singulier, d'incommunicable. Cependant, tout en reconnaissant la pauvreté des mots qui sont « tirés du dictionnaire, petits excréments noirs et desséchés qui n'ont pas d'importance », le jeune écrivain déclare son attachement aux mots : « Ces mots que j'aime ainsi : quand, dépouillés de toute fantaisie, ils n'ont de signification que dans le système lexical, par rapport à d'autres mots » (EM, 30). Par ailleurs, puisqu'« il n'y a rien à communiquer hormis par les mots » (EM, 124) quoique cette communication langagière soit loin de la communication immédiate et absolue avec autrui, le langage est le seul moyen grâce auquel l'écrivain puisse « reste[r] en adhésion avec l'extérieur » (EM, 25), vaincre les remparts de sa solitude. S'il est vrai, comme le fait remarquer Xavier Ridon, que « la problématique de la représentation qui crée un écart entre [...] le signifié et le signifiant<sup>94</sup> » est mise en scène dans les textes de notre écrivain, ce serait plutôt les textes postérieurs au *Livre des fuites* (1969). Les premiers livres de Le Clézio, c'est-à-dire ceux qui vont jusqu'à *Terra amata*, s'intéresse moins, paraît-il, à la méfiance envers le langage qu'à la quête de la possibilité de son écriture et son art dans

---

<sup>94</sup> Xavier Ridon, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio, l'Exil des mots*, Kimé, 1995, p. 28-29.

ce « pauvre instrument ». En témoigneraient les propos de l'écrivain à l'occasion d'une interview après la publication de *L'Extase matérielle* :

L'idéal serait de pouvoir ouvrir un livre et de voir les choses surgir, comme dans ces contes de fées où les objets jaillissent littéralement, chaque mot ayant la forme, la profondeur, la substance même de ce qu'il veut exprimer. Le langage occidental se prête mal à cela parce que c'est un langage d'évocation et non un langage de livraison immédiate, mais je pense qu'on doit pouvoir y arriver et que c'est un des intérêts de la littérature actuelle<sup>95</sup>.

Mais ce désir pour un « langage de livraison immédiate », qui sous-tend une conviction que « Les mots sont faits de la même substance que la réalité » (EM, 37), provient-il simplement de la nostalgie d'un langage avant les temps modernes, langage qui n'a pas encore « romp[ui] sa vieille parenté avec les choses<sup>96</sup> »? Compte tenu de l'identification chez Le Clézio de « décrire » et de « faire apparaître »<sup>97</sup>, n'est-ce pas plutôt une manifestation de son orgueil : de ne considérer comme la réalité, ou *sa* réalité, que ce qui est mis en ordre du langage, voire de la conscience? D'une certaine manière, l'égoïsme du premier Le Clézio le conduirait à croire que « [s]on raisonnement avait raison contre la réalité » (EM, 60) : pour lui, ce n'est pas la « réalité brute » existant a priori mais la « réalité pure » s'incarnant dans le langage qui compte (EM, 122). Le fétichisme à l'égard du langage prend racine donc, pourrait-on dire, dans une idée que « paraître, c'est être » (EM, 36) qui va de pair avec une obsession : ce qui ne paraît pas sous la forme de mots n'existe pas.

Pour mieux comprendre cette prise de position, rappelons l'épisode de Martin. Assis sur le rebord du terre-plein au centre d'une cour d'H.L.M., le garçon est entouré par l'« éternelle nuit de l'innommable » où « tout échapp[e] à l'étreinte, aux ordres, à la connaissance », c'est-à-dire par le chaos proche du néant. Ce qu'il faut

---

<sup>95</sup> Borderie, art. cit., p. 12.

<sup>96</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, coll. « Tel », 1999, p. 62.

<sup>97</sup> Borderie, art. cit., p. 12.

faire est alors de donner à chacun de grains de sable un nom « qui l'aurait assis dans l'existence » pour « les rappeler à la vie, les faire objet » en « les arrach[ant] [...] au trouble ignoble de l'indétermination » (F, 166). Peut-être n'est-ce pas pour rien que le premier héros de *Le Clézio* s'appelle Adam : comme Adam, premier homme, l'écrivain nomme tous les éléments afin de les maîtriser ; ce qui est aussi l'imitation de la Création qui fait émerger des êtres du chaos à la force du Verbe. L'orgueil de l'écrivain le conduirait à croire « pouvoir faire ce qu'[il] voulait des mots, de [s]es mots » (EM, 60).

C'est ainsi que naissent les énumérations interminables, souvent ennuyeuses, se trouvant dans certaines pages des premiers livres de *Le Clézio*. Poussé par l'idée que « rien ne doit être négligé, ou passé sous silence » (EM, 143), l'écrivain mitraille des mots coup sur coup pour établir la « réalité inépuisable » qui apparaît « partout où [il] porte les yeux, partout où [il] pense » (EM, 148). Pour *Le Clézio*, la réalité concerne donc moins le « réel » tel que le « réalisme » traditionnel essaya de le représenter dans l'écriture, que l'image ou l'impression conçues par l'écrivain : c'est la raison pour laquelle la réalité que *Le Clézio* filme avec son « stylo-caméra »<sup>98</sup> se présente parfois sous une figure fantasmagorique ou visionnaire.

D'ailleurs l'ambition de « dessiner tout ce qu'on voit » (EM, 164) avec des mots ne vise pas simplement à dresser l'inventaire de la réalité de l'écrivain ; ce qui lance l'écrivain dans l'acte d'écrire, dans la tentative de saisir par les mots le présent total de son existence, c'est certainement le désir vital pour « témoigner » et « laisser ses souvenirs inscrits » (EM, 73) contre le cours du temps qui l'emportera inévitablement vers la mort et l'oubli. Pourquoi l'auteur du « Monde est vivant » dans *La Fièvre*, après avoir regardé le paysage autour de lui, doit-il « faire la carte de ce morceau du monde, [...] écrire tout, dessiner tout » ?

Sur la feuille, là, dans ce rectangle de papier de 21 × 27, on a gribouillé une parcelle de la terre. [...] On les a aplatis comme sur une carte

---

<sup>98</sup> Alain Jouffroy, « *Le Clézio : l'absurdité est mort* », *L'Express*, 21 mars 1965, p. 71.

postale, ainsi, très facilement. Et maintenant, ils sont à vous, ces kilomètres, ils ne pourront plus dans l'oubli. (F, 174)

L'écriture est pour Le Clézio le moyen à la fois de posséder la réalité en rendant l'intouchable tangible et l'incontrôlable contrôlable, et d'inscrire dans l'éternité le présent fugitif du « caractère unique de [s]on expérience » (EM, 25). A travers l'écriture seule, l'écrivain est susceptible de faire surgir sa réalité, embrassant toutes les dimensions de son existence, qui résisterait aux usures infligées par le cours du temps. Dans les mots écrits, « la pensée brute et fluctuant [...] s'[est] immobilisée » (EM, 199).

Assurément, comme le dit Bergson, on n'arrivera jamais à exprimer le caractère unique de son expérience au moyen du langage bien qu'on multiplie les mots dont la nature est l'abstraction et la généralisation, de même qu'on ne pourra jamais combler, en intercalant indéfiniment des points entre deux positions d'un mobile, l'espace parcouru<sup>99</sup>. Comment faire alors pour dire l'indicible? Certains écrivains s'engageront à transgresser la règle grammaticale afin d'éviter l'entrave qu'inflige l'ordre langagier déjà établi. Cependant, la destruction du langage attire peu Le Clézio : car, puisque le langage est dans une certaine mesure le synonyme de la conscience équivalente à la vie, « Détruire le langage, c'est détruire la vie » (EM, 140). Si quelques premiers héros arrivent parfois à recourir à un autre système sémantique, tel que « l'Elmen », langage inventé par Martin lui permettant d'exprimer la diversité du monde avec les mots qui « n'étaient jamais deux fois les mêmes » (F, 144), ou le morse, le langage des sourds-muets et « les mots incompréhensibles » (TA, 119) dont Chancelade se sert, ils n'en restent pas moins dans le domaine du langage. Les collages, les calligrammes, les citations d'articles de journaux ou de prospectus etc., tous ces procédés « avant-gardistes » un peu banals ne sont rien d'autre que, selon l'expression de Jean Onimus, l'« audacieux, voire téméraire effort

---

<sup>99</sup> Cf. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, coll. « Quadrige », 2001, p. 124.



pour surmonter les barrières du langage [...] tout en se servant encore de mots<sup>100</sup> ». Eu égard à cela, l'aventure littéraire du premier Le Clézio consiste, semble-t-il, dans l'ambition pour ainsi dire donquichottesque de retirer ce qui a échappé aux mots, ce qui n'a pas trouvé position dans le système du langage, tout en restant dans le langage, accumulant sans trêve les mots après les mots. D'où la volubilité, le déluge linguistique caractérisant les premiers livres de l'écrivain.

Apparemment, cette ambition de tout saisir par les mots est destinée à entrer rapidement dans une impasse. Si le langage permet à l'écrivain d'atteindre « la jouissance de l'autonomie » (EM, 25), au fur et à mesure qu'il est confronté à ce qui menace son autonomie, à ce qui « ne vien[t] pas des régions raisonnables », comme l'altérité absolue des autres ou les souffrances existentielles devant la mort, l'écrivain est obligé de rendre compte du fait que « le langage n'a jamais su [l']exprimer » (EM, 93). Nous avons remarqué plus haut qu'il y a chez le premier Le Clézio une tendance à établir une équivalence entre le langage et la conscience ; la limite du langage signifie-t-elle donc la limite de la conscience de l'auteur ? Il est impossible de répondre à cette question par l'affirmative.

La difficulté de mettre en lumière la conscience leclézienne, que l'écrivain prend pour seule valeur, provient, paraît-il, du fait qu'il entend par la « conscience » les deux modalités de connaissance : d'une part la connaissance acquise par le procédé rationnel et analytique qui pourrait s'incarner dans le langage, de l'autre le « savoir à l'état pur, irréductible aux analyses et aux divisions de l'esprit » (EM, 122) constituant « la vérité unique de l'existence » (EM, 56). Cette discordance signifierait moins la volte-face de la notion de la conscience chez Le Clézio que le développement nécessaire pour se rendre compte de son existence dans sa totalité. « La conscience isole, morcelle. Elle obstrue la route vers la synthèse » (EM, 82) ; certes, en disant ceci, l'écrivain semble mettre l'accent sur le côté analytique de la conscience. De plus, avide de la

---

<sup>100</sup> Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, PUF, coll. « écrivain », 1994, p. 157.

lucidité, il attribue souvent une grande importance à cette conscience habituelle, qui entraînerait inévitablement la tragédie telle que la solitude ou l'obsession de la mort comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents. Cependant, tôt ou tard, son « orgueil d'homme qui pense » (EM, 58), son désir de lucidité, de vérité, d'exactitude, réclament la conscience totale qui permet de tout saisir, même l'altérité absolue du non-moi et l'inconnu s'ouvrant avec la mort qui ne se révélaient pas dans les régions raisonnables. Certes, son « aventure de la conscience [serait] incarnée » (EM, 199) parfaitement dans l'écriture, dans la mesure où l'écrivain identifie la conscience avec le langage, en ne voyant dans la première que la fonction analytique. Pourtant, la conscience totale que Le Clézio désire afin d'atteindre à la vérité dépasse toujours le langage/conscience qui est purement rationnel : pour l'exprimer, on ne peut rien faire que de recourir au non-langage, c'est-à-dire au silence. En ce sens, « Comme la mort est le parachèvement de la vie, [...] de même le silence est l'aboutissement suprême du langage et de la conscience » (EM, 192). Ce qui se manifeste d'ailleurs dans les clauses de quelques-uns des premiers romans de Le Clézio : la volubilité d'Adam Pollo, héros du *Procès-verbal*, finit par l'« aphasie » (PV, 246), et Besson dans *Le Déluge* décide, compris que « tout était inutile » (DE, 249) après ses treize jours de l'errance, d'anéantir le regard, synonyme de la conscience<sup>101</sup>, en se laissant brûler les yeux au soleil.

Dans cette aspiration au domaine où ne règnent plus le langage, voire la conscience, on pourrait voir certainement une affinité avec certains écrivains contemporains, comme Samuel Beckett ou Louis-René des Forêts. Mais si ces deux écrivains, reposant sur l'opposition du langage et du silence, évoluent d'un côté vers une réduction et une épuration du langage, de l'autre vers de vaines paroles introduites pour meubler le vide du silence, le premier Le Clézio paraît rendre compte plus de la continuité que de la rupture entre le langage et le silence<sup>102</sup> : « le langage est un mouvement qui

---

<sup>101</sup> Concernant la relation entre le regard et la conscience, voir le chapitre I de cet article.

<sup>102</sup> Sur l'affinité et la différence entre Le Clézio et Beckett, voir par exemple Ruth Holzberg,

tend à son propre anéantissement » (EM, 203-204). Pour lui, le silence ne signifie pas « se taire », car accepter de se taire, c'est accepter de tomber dans le néant, l'oubli, la solitude. Déchiré entre le désir de rendre parfaitement compte de « la vérité unique de son existence » et du refus de se rendre à rien, l'écrivain opte donc pour le paradoxe : décrire, faire apparaître le silence avec des mots, c'est-à-dire dénier le langage, voire la conscience qui s'y incarne, à travers le langage. Le déluge linguistique chez Le Clézio parvient à engloutir le silence.

## 2) L'extase matérielle : l'aboutissement de la conscience?

Ces considérations sur l'attitude de Le Clézio envers le langage nous paraissent mettre en relief sa quête de la conscience qui aboutit nécessairement à l'anéantissement de la conscience. Poussé par le désir de tout saisir par la conscience, l'écrivain, qui ne se contente pas d'une conscience ne saisissant que ce qui appartient à des domaines raisonnables, donne à la notion de la « conscience » une portée plus étendue, de sorte qu'elle englobe même ce qui ne se réduit pas à l'idée claire et distincte. Cette extension de la notion de la « conscience » l'amène inévitablement à se rendre compte de la pauvreté de ce à quoi il s'attachait jusqu'alors, c'est-à-dire de la conscience et du langage qui ne dépassent jamais l'horizon rationnel ; il lui faut les dénier, pour atteindre à la conscience supérieure, à la connaissance totale, et prendre une autre voie que celle qu'indiquent ces outils défectueux : d'où la tentative d'éliminer une certaine forme de la conscience, l'« extase matérielle », dont l'un des aspects se manifeste comme le silence.

Évidemment, comme on le sait, l'« extase matérielle » est avant tout le titre d'un essai de Le Clézio. Mais si les méditations de l'écrivain sur l'extase matérielle se sont déroulées principalement dans cet essai publié en 1967, le thème avait été bien présent, semble-t-il, dès son premier livre. Dans *Le Procès-verbal*, déjà

---

*L'Œil du serpent : dialectique du silence dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Québec, Éditions Naaman, 1981, p. 11 et p. 77.

apparaît l'expression « extase matérialiste » (PV, 160) lorsqu'il s'agissait de la vision du monde d'Adam Polo. En fait, à l'occasion de la réception du prix Renaudot 63, le jeune lauréat a exposé à un journaliste son intention d'écrire un essai sur « l'extase matérielle » en tant qu'« une espèce de compréhension dans la stupeur<sup>103</sup> » qui avait caractérisé son premier roman. Du reste, on pourrait constater dans la lettre-préface de *La Fièvre* que l'auteur a considéré comme « une sorte d'extase matérielle » un état d'esprit dans lequel l'homme succombe en perdant l'équilibre de la raison à cause des « passions » telles que « la fièvre, la douleur, la fatigue, le sommeil », ou de l'assaut des sensations (F, 7). Si l'on reprend le fil conducteur des premiers livres de Le Clézio concernant la quête de la conscience, l'« extase matérielle » est donc un moment privilégié, que l'écrivain cherche toujours à travers toutes ses écritures, où une conscience rationnelle se désagrège et que, par là, la conscience suprême se révèle : « lorsque je ne pourrai plus savoir, je baignerai dans l'immense, l'ineffable océan de la connaissance » (EM, 192).

Si cette extase matérielle conçue par le premier Le Clézio nous rappelle une affinité avec l'extase mystique consistant en un état d'esprit suprarationnel dans lequel se révèle la connaissance totale, l'épithète « matérielle » séparerait essentiellement l'une de l'autre : à la différence du mysticisme pour lequel il s'agit d'une communication possible avec Dieu, il s'agit d'une fusion dans la matière. Pour Le Clézio, le paysage qui se déroulerait après la désagrégation d'une certaine forme de la conscience, c'est-à-dire de la conscience habituelle et purement rationnelle, ce serait le règne de « la matière intemporelle » (PV, 144), de « la matière totale qui ne s'efface pas » (EM, 196) : « Au-delà du langage, au-delà de la conscience, [...] [est] l'étendue de la matière totale, de la matière brute, livrée sans but à elle-même. » (EM, 192). Influencé par la cosmologie de Parménide, Le Clézio présente une vision du monde où seule existe la matière, une et éternelle, enfermant le Tout. Dans cette entité informe en soi où

---

<sup>103</sup> Jean Chalon, « J.-M.-G. Le Clézio, philosophe de 23 ans, avoue : "Je suis paresseux" », *Le Figaro littéraire*, 21-27 novembre 1963, p. 3.

s'enchevêtrèrent tous les êtres de l'univers, dépourvus des éléments méta-physiques et réduits à la pure matérialité, rien ne s'y ajoute, rien n'en disparaît : tout ce qui prend forme est pétri de ce chaos fécond et y retourne sans plus. Dans cette vision, même l'existence propre de l'écrivain, dont il tenait l'essence pour le cogito, se réduit à la matérialité. Il s'agit alors du renversement radical de l'épistémologie cartésienne selon laquelle le « Moi » ne « dépend d'aucune chose matérielle<sup>104</sup> » ; Le Clézio, qui donnait une place excessive à l'esprit, parvient à considérer que « La matière est être, l'intellect néant » (EM, 37), et que le « Moi » n'est qu'une forme, parmi tant d'autres, qu'adopte la matière.

L'élimination de la conscience pourrait donc être, d'une certaine manière, l'élimination de la division entre l'esprit et la matière, c'est-à-dire entre le sujet pensant et l'Autre, objet de son observation. Celui qui se croyait absolument unique et le centre du tout, étant intégré dès lors dans le total empire de la matière qui en était « séparé [...] par le mince voile de [s]a conscience » (EM, 196), il n'y a plus rien de différent, plus rien de solitaire. En tant que matière, le « moi » n'a aucune différence essentielle avec le non-moi. Il est « vraiment relié aux choses » et fait « partie de ces choses, sans les sentir, sans les comprendre » (F, 130). Les murs installés par la conscience entre le moi et le non-moi s'écroulant, il n'y a plus lieu de s'enfermer dans la sphère d'isolement.

Au plus profond d'Adam, c'était l'agglomérat de cellules, de noyaux, de plasma, d'atomes aux combinaisons multiples ; plus rien n'était étanche. Les atomes d'Adam auraient pu se mêler aux atomes de la pierre, et lui, s'engloutir très doucement à travers terre et sable, eau et limon. (PV, 182)

D'ailleurs, dans la mesure où la conscience est censée être identique à la vie, cette fusion avec la matière ne se réaliserait que

---

<sup>104</sup> Descartes, *Discours de la méthode* suivi de *La Dioptrique*, éd. Frédéric de Buzon, Gallimard, coll. « folio/essais », 1991, p. 104.

dans une « variante de la mort<sup>105</sup> ». Assurément, dans la plupart des premiers livres, c'est à travers la décomposition imaginaire de soi ou la pseudo-mort offerte par le dérèglement physique, que les héros arrivent à s'engager dans le règne de la matière totale. Cependant, aussi proche de la mort que soit l'« extase matérielle », l'intention de Le Clézio ne consiste pas dans la célébration de la mort. Au contraire, c'est pour se révolter contre la mort que l'écrivain s'attache à décrire le règne de la matière totale. L'anticipation de la mort au niveau de l'écriture lui permet de refuser le fait qu'il « est en face d'elle absolument sans initiative<sup>106</sup> ». Si l'angoisse de la mort prend racine, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, dans l'identification de la mort et du néant, il s'agit maintenant d'attaquer la mort, non pas en la niant, mais en l'acceptant comme « quelque chose qui serait infiniment plein, infiniment réel » ; dès lors « mourir c'est simplement passer d'une forme de vie à une autre<sup>107</sup> ».

Dans le règne de la matière totale, le temps ne s'écoule plus, puisque la matière contient tous les éléments constituant ce qui existait, ce qui existe et ce qui existera. Au point de vue matérialiste, la vie et la mort sont des modalités sans importance, comme le végétal ou le minéral : elles sont aussi « des formes qu'adopte la matière, parmi tant d'autres » (EM, 161). Maintenant l'écrivain rétracte la mise en opposition qu'il a faite entre la plénitude de la vie et l'idée du néant ; le néant n'existe pas. De même que l'état prénatal du moi n'était pas le néant, car tout ce qui construirait ce moi était toujours présent dans la matière totale, la mort n'est plus l'anéantissement de l'être, ni l'antithèse de la vie ; elle n'est qu'une transformation de la matière. « En allant vers le silence et la mort, je n'allais pas vers le néant. J'allais vers ce qui est plus plein que moi [...] vers ce qui est océan quand je n'étais que goutte » (EM, 206) ; cette idée de l'écrivain pourrait lui offrir une solution au dilemme ontologique « l'être éphémère / le non-être éternel » : dans la mesure où il

---

<sup>105</sup> Marguerite Le Clézio, « Langage ou réalité : la phénoménologie platonicienne de Le Clézio », *The French Review*, mars 1981, p. 537.

<sup>106</sup> Levinas, *Le Temps et l'autre*, op. cit., p. 73.

<sup>107</sup> Borderie, art. cit., p. 11-12.

s'assimile à la matière, il deviendrait l'« être éternel ». Dans cette perspective seulement, il pourrait déclarer : « Je ne mourrai pas! ».

Dans mille ans, [...] il ne restera rien de moi sur la terre. Rien, pas une pensée, pas un signe, pas même un ossement. Et pourtant, je serai encore vivant. J'habiterai encore les particules en action, je pourrai encore modifier des événements. (EM, 99)

Ces considérations sur l'« extase matérielle » peuvent faire comprendre que la tentative de l'écrivain consiste dans l'anéantissement des ruptures qui surgissent avec la conscience de soi : rupture entre le moi et le non-moi, qui est concomitante au sentiment de solitude, rupture entre l'être et le néant entraînant inévitablement l'obsession de la mort. En poursuivant la conscience au point d'atteindre au domaine extatique où la conscience se confond avec la matière totale, Le Clézio semble en apparence en finir enfin avec les tragédies de la conscience.

« Comment trouver l'union avec nous-même, avec notre prochain, avec la nature » ; à cette question, contre laquelle l'homme avec la conscience de soi se heurte inévitablement, Erich Fromm dit qu'il n'y a que deux réponses :

La première est le dépassement de la séparation et le retour à l'unité par la *régression* au stade d'une unité préexistante à l'apparition même de la conscience, c'est-à-dire avant la naissance de l'homme. L'autre réponse consiste à devenir *totalelement né*, à développer sa conscience, sa raison, sa capacité d'amour au point de parvenir à dépasser son propre conditionnement égocentrique, à accéder à une harmonie nouvelle, à une nouvelle unité avec le monde<sup>108</sup>.

Cependant ce pour quoi Le Clézio opte, ce ne serait ni pour l'une ni pour l'autre de ces voies : il s'agit pour lui de prendre une mesure conciliatoire. L'« extase matérielle » est une tentative paradoxale de

---

<sup>108</sup> Erich Fromm, « Psychanalyse et Bouddhisme Zen », D.T. Suzuki, Erich Fromm, Richard de Martino, *Bouddhisme Zen et Psychanalyse*, PUF, 1971, p. 98 ; traduit de l'anglais par Théo Léger.

se réduire à la matière en anéantissant la conscience à travers la conscience, ou, à reprendre l'expression de Fromm, de « développer sa conscience » pour atteindre « au stade d'une unité préexistante à l'apparition même de la conscience », afin de surmonter la limite spatio-temporelle de son existence. Par « la réflexion, la méditation lucide » (PV, 161) soutenant le verbe, Le Clézio essaye d'abandonner son point de vue d'individu et le point de vue même de l'homme afin de s'évader de l'ici caractérisé par l'isolement et du maintenant marqué par la mortalité.

### **3) L'oscillation sans trêve : en guise de conclusion**

Se peut-il alors que cette « extase matérielle » devienne un accomplissement définitif de la quête de la conscience? On n'aurait qu'à y répondre par la négative. Certes, dans cette extase d'une révélation de la matière totale, paraissent au premier abord se résoudre les contradictions de « moi / non-moi » et de « vie / mort », contradictions qui étaient la source des tragédies de la conscience. Toutefois, quelles que soient les apparences, les tragédies restent toujours irrésolues. Si la fusion avec la matière peut amener l'écrivain à trouver une union avec le non-moi, cette union n'apportera rien pour résoudre le problème de la solitude. « Lorsque je cesserai d'être un, je deviendrai un » (EM, 192) ; dans le monisme matériel proposé par l'écrivain à travers le déni de la conscience de soi, où en abandonnant sa singularité, le moi s'absorbe dans le non-moi, il n'y a aucune place pour l'altérité. En ce sens, le point d'arrivée de l'« extase matérielle » n'a pas de différence essentielle avec celui du monisme spirituel s'incarnant dans le solipsisme où tout le non-moi appartient au moi. Ce qui sous-tend la tentative de l'« extase matérielle », ce n'est pas l'humilité devant le non-moi : au contraire, c'est l'orgueil démesuré de l'écrivain qui souhaite « égaler Dieu », devenir un dieu « n'ayant ni à exister, ni à avoir été créé » (PV, 160) mais absolument solitaire.

D'ailleurs, l'éternité que Le Clézio trouve en réduisant son existence à la pure matérialité, ne pourrait jamais répondre à son désir fondamental, désir d'« être pleinement dans la vie et, concurrentement,



tenir de l'immortalité ». Certes, dans la vision de l'« extase matérielle » se réaliserait l'éternité en tant que matière anonyme, mais cette éternité n'est-elle pas dépourvue de sens si elle exclut tous les autres éléments que la matérialité de l'existence unique de l'écrivain? Loin d'être une solution au dilemme ontologique de « la plénitude dans la finitude ou l'éternité dans l'inexistence », la fusion avec la matière ne fait rien d'autre que de changer le registre du dilemme : la plénitude éphémère de l'existence singulière dans sa totalité ou la plénitude éternelle de la matière anonyme. Si l'assimilation de son existence avec la matière est introduite du fait que Le Clézio s'est heurté à l'impossibilité de saisir ce qui dépasse son esprit par la voie de l'identification de son existence avec le cogito, ce nouveau chemin ne le conduit qu'à l'autre impossibilité de saisir ce qui dépasse de la matière. Même « la connaissance suprême enfin trouvée<sup>109</sup> » dans l'« extase matérielle » ne pourra permettre à l'écrivain de se rendre compte de son existence dans sa totalité, existence à la fois matérielle et spirituelle.

Or, quoique la vision révélée par l'« extase matérielle », en donnant la primauté de la matière sur l'esprit, paraisse reposer sur la mise en cause radicale de l'épistémologie cartésienne, il n'en reste pas moins que la pensée de Le Clézio demeure toujours dans le cadre dit cartésien de la division entre l'esprit et la matière. C'est ainsi que, l'écrivain voit son existence, faute de la comprendre dans sa totalité, tantôt sur le plan purement idéaliste en la considérant comme cogito, tantôt au point de vue exclusivement matérialiste en l'identifiant avec la matière. Son aventure littéraire et spirituelle n'est pas un mouvement linéaire qui, après avoir affronté la limite de la connaissance acquise par le procédé rationnel et analytique de la conscience, aboutit à la connaissance suprême trouvée dans l'« extase matérielle » au moyen de l'abandon de sa singularité ; ce qui paraît un aboutissement n'est pas un aboutissement. A peine arrivé à ce point, l'écrivain le quitte pour récupérer les éléments de son existence qui

---

<sup>109</sup> Teresa di Scanno, *La Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Napoli : Ligouri ; Paris : Nizet, 1983, p. 25.

n'ont pas trouvé place dans le règne de la matière totale.

Chez le premier Le Clézio, la quête de la conscience pour approcher sa vérité ne se présente donc que comme l'oscillation qui le fait passer sans cesse d'un extrême à l'autre : de l'identification de son existence avec le cogito éphémère, à la réduction de son existence à la matière immortelle, et *vice versa*. La fidélité à être soi ne lui permet pas de faire un choix. Dans ce cercle vicieux, la quête de la conscience de Le Clézio ne réussit jamais à trouver des points fixes auxquels s'accrocher, qui lui rappellent qui il est, et pourquoi. Ce qui l'attend au bout de cette quête, ce sera la folie, à moins qu'il ne fasse table rase de cette quête même en supprimant la conscience au moyen du suicide : « Être conscient est une lutte continue. Ce peut être aussi le chemin de la folie » (EM, 72). Tel est le « drame de la conscience » de notre écrivain qu'enregistre sa plume dans ses écritures à la manière d'un sismographe.

A définir l'Occident moderne non pas comme une entité géographique ou historique mais comme un système de pensée fondé sur la division catégorique entre le sujet pensant et l'objet de son observation, et fondé sur la primauté du premier par rapport au dernier, on pourrait dire que le « drame de la conscience » du premier Le Clézio prend racine dans le fait qu'il ne parvient pas à dépasser ce système. Certes, la primauté de l'un sur l'autre est souvent renversée, mais la pensée égocentrique du jeune écrivain, attachée excessivement à la conscience de soi, est enserrée constamment dans les couples créés par ses divisions binaires : « moi / non-moi », « intérieur / extérieur », « esprit / matière », « être / néant », « vie / mort », etc.

Si l'aventure spirituelle et littéraire se déroule, chez le premier Le Clézio, à l'intérieur de monde moderne de l'Occident et de son système de pensée, elle changera de registre après la rencontre du monde non occidental : le séjour de l'écrivain à Bangkok et à Mexico entre 1966 et 1968 dans le cadre de la coopération technique lui apportera un point de vue permettant de relativiser son héritage intellectuel et culturel, grâce auquel Le Clézio en arrivera à se rendre

compte du lien étroit entre le « drame de la conscience » qu'il a vécu et le système de pensée dans lequel il s'enfermait. Dès lors, commence l'évolution lente, mais sûre, de son œuvre : le cadre topographique du *Livre des fuites* (1969) connaîtra, à la différence de celui des ouvrages précédents qui se limitait toujours à la ville moderne, l'irruption du monde non occidental ; dès *La Guerre* (1970), dont la figure centrale est une jeune fille, le double de l'auteur, personnage-monstre de la conscience de soi, n'apparaîtra plus dans les ouvrages de Le Clézio. Ces changements de l'univers romanesque correspondent sans doute à la quête de l'écrivain après la première époque : la mise en cause de l'Occident qui repose sur le système de pensée caractérisé par l'égoïsme. Cette nouvelle aventure constituera le thème principal de nos études qui suivent.