

Lucie BERTON

**L'espace-lieu
L'homme et la ville dans l'œuvre romanesque
de Jean-Marie Gustave Le Clézio**

Les personnages le cléziens, dans leur ensemble, ont une constance : ils sont des errants. Comme un qui cherche, déraisonnablement, où poser ses pas, où fixer son regard, où s'immobiliser, ils franchissent les espaces à la recherche d'un monde qui leur échappe, à la recherche d'eux-mêmes. La quête - puisque c'en est une - est toujours individuelle. On ne peut être plusieurs lorsqu'on cherche à comprendre ce qui est autour de soi.

Sans cesse, ils se posent la même et lancinante question : que suis-je au monde ? Vivre, alors, n'est plus qu'une douleur, une douleur qu'ils ne peuvent apaiser qu'en devenant, pour reprendre le titre d'une nouvelle de Le Clézio, „un homme qui marche”. Le Clézio affirmait lui-même en 1978 à propos de ses années de jeunesse :

„J'étais atteint d'une maladie infantile ou d'adolescent qui s'appelait 'trouver le monde' ou le 'retrouver'.¹

Cette „maladie”, cette douleur, peut-être révèle-t-elle un fait : aucun des personnages le cléziens n'est véritablement un adulte. Ils ont une structure mentale sensiblement identique, proche de celle de l'enfant ou de l'adolescent. Et pourtant, le monde extérieur, c'est-à-dire les autres, attendent d'eux qu'ils se comportent en „personne responsable” ; premier décalage avec le „dehors”.

Qu'il est difficile de saisir le monde, quand sa propre existence est une énigme ! Qu'il est plus malais, encore de se placer.... Alors, sans répit, ils arpentent les routes, les sentiers ou les chemins de leur solitude.

Parce qu'il leur faut „Trouver. Chercher sans cesse à trouver. Trouver”²
Trouver. C'est ce simple mot qui motive toute leur vie.

Les personnages de Le Clézio ne sont pas des êtres raisonnables ; doués de raison, cela ne fait pas de doutes, mais déraisonnables. Hors de la raison comme ils sont exclus du monde qui les entoure, parce qu'ils sont exclus par refus des certitudes. Ce sont des hommes du doute.

Rien ne peut alors les détourner de leur recherche. Ils sont des hommes et des femmes qui, sans relâche, agacent les limites. Ils vont plus loin, parce que la réponse à leurs aspirations est ancrée toujours plus profondément en eux. Ils veulent voir, pour comprendre la raison de leur exclusion de la ronde.

¹ BONCENNE, Pierre, „J. M. G. Le Clézio s'explique”, in *Lire*, avril 1978.

² *L'Extase matérielle*, Paris, Folio Essais, 1992, p. 187.

„Je veux voir les signes de la folie, les couleurs, les mouvements dangereux. Je veux comprendre pourquoi tout le monde danse.”³

Ce personnage, aspirant à embrasser l'univers, est avant tout un citoyen de la ville, pour le moins dans les premiers ouvrages de Le Clézio. Or la ville, par son fourmillement et ses mouvements perpétuels échappe au sens. Le héros vit dans un lieu qui alimente sans cesse son incompréhension.

S'installe alors, insidieusement, la peur. La peur presque légitime de ce qu'il ne saisit pas, dans les différents sens du terme : ce qui est incompréhensible, mais aussi, et inexorablement, ce qui n'est jamais immobile.

Etre dans la ville, c'est l'unique moyen de matérialiser cette angoisse, de la toucher du regard, de la sentir pénétrer en soi par tous les pores de la peau. Un état qui est subi, mais avec toute la force de la volonté de celui qui est tourné vers un but : comprendre, et trouver.

„Il avait peur. Il aurait voulu ne pas voir cela, ne pas être là, ne rien savoir. Mais un homme ne choisit pas les lieux où il marche. Il y est, un jour, sans l'avoir voulu, et il ne peut plus l'oublier.”⁴

Lorsque le personnage aura pris conscience que cette errance dans la ville ne la mènera nulle part, en tout cas pas là où il espérait rejoindre l'absolu, et se rejoindre, il se tournera vers son antithèse : la mer. La mer est omniprésente dans l'œuvre, y compris dans les premiers ouvrages consacrés à la ville où le personnage ne fait que la regarder. Ce ne sera que plus tard que le héros le clézien s'engouffrera dans une quête toujours identique mais tournée vers un ailleurs. Partir sur la mer, c'est une autre façon de se retirer du monde des hommes. Il en est de même pour le départ qui le conduit dans le désert : il se cherche, court sans cesse après ses angoisses. Il explore les limites du monde et les siennes en propre. Le Clézio nous est revenu, plus apaisé, dans l'écriture ; ses personnages s'y sont parfois égarés.

L'errance le clézienne est constituée de deux entités, qui se complètent : la quête et la fuite. Chercher en fuyant sans cesse les pièges du monde moderne ; chercher en se fuyant.

„Dévorer les paysages, c'est donc cela qu'il me faut. Comme un qui ne serait jamais rassasié, de terre, ou de femmes, à qui il en faudrait toujours davantage. (...) Il s'agit de se faire moteur, monstre de métal chaud qui tire son poids vers ce qu'il ne sait pas.”⁵

Une errance physique, mais aussi une errance morale. Lorsque l'angoisse est trop forte, seule la marche peut apaiser un instant la douleur de l'absence.

„Ce que fuis, je le sais bien, maintenant : c'est le vide. Je passe de terre en terre, je vais de ville en ville, et je ne rencontre rien.”⁶

³ *La guerre*, Paris, Gallimard l'Imaginaire, 1992, p. 60.

⁴ *Les Géants*, Paris, Gallimard Le Chemin, 1973, p. 212.

⁵ *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard L'Imaginaire, 1990, p. 212.

⁶ *Ibid.* p. 207.

Ce vide, c'est celui de l'homme qui vit déraciné dans le monde, ce domaine qu'on dit être le sien parce qu'il y est né. C'est l'absence de réponse à une seule question : comment fonctionne ce monde qui l'entoure.

C'est ce vide qui est le fondement de l'état d'esprit de l'errant.

Enfin, l'espace est arpenté par le regard ; il faut regarder, jusqu'au plus petit détail, pour comprendre. Faire de la ville un paysage, un tableau, et y pénétrer. Regarder ainsi n'est pas chose aisée, on le devine, car il faut rester intact, pur. Mais cela est nécessaire :

„On ne peut pas ignorer l'univers citadin. Je crois seulement qu'il serait utile de regarder avec un maximum d'innocence toutes les choses de la vie urbaine. Car tout ce qui m'a fasciné ou m'a fait peur peut finalement être dompté ou maîtrisé assez facilement par le regard”⁷

Ce regard, c'est ce qui maintient en vie ; c'est l'unique fil reliant le personnage au monde. Celui qui regarde ainsi ne peut donc pas toucher au visage des choses. Toucher pourrait être briser.

„Ce lieu, je ne le toucherai pas. Je ne veux pas le toucher. Je veux le voir, simplement, comme un regard port, en arrière, car ce regard est le seul lien entre ma fuite et la réalité.”⁸

Cette quête originelle est une course ; une fuite, surtout : comme poursuivi, le personnage tourne les yeux derrière lui pour s'assurer qu'il existe encore un peu au monde. En effet, on ne regarde pas impunément le monde dans les yeux sans qu'il se venge. Sa vengeance, c'est l'absorption : faire que l'homme devienne une machine, incluse dans un univers de métal. Préférant subir la douleur de l'exclusion, le personnage le clézien reste volontairement à côté du monde, afin de mieux l'observer, mais aussi pour se protéger de son appel.

„Il existe chez les animaux quelque chose qu'on appelle le réflexe de fuite. Il s'agit de maintenir en permanence entre le monde et soi la distance nécessaire pour pouvoir s'échapper.”⁹

Maintenir un espace, mais plus encore : se libérer de cet univers fascinant qu'est la société urbaine. Un leitmotiv, obsédant dans *La Guerre*. Se défaire, en arpentant la ville, comme on écrit :

„Dans tous les livres que j'ai écrits, jusqu'à *La Guerre* et *Les Géants* j'ai ressenti comme une nécessité d'écrire sur le monde de la ville, le monde mécanique, l'agression du langage et celle des formes. C'était une nécessité pour m'en débarrasser.”¹⁰

Nous le verrons au fur et à mesure de cette étude, les contradictions dans l'œuvre de Le Clézio ne manquent pas. Tel le personnage de l'errant qui peuple ses livres, cet

⁷ Lire, avr. 1978

⁸ *Le livre des fuites*, p. 87.

⁹ *Ibid.* p. 206.

¹⁰ Lire, avr. 1987

écrivain qui se veut - qui se voulait - hors normes n'est pas un homme des certitudes. En écrivant ces livres de jeunesse, lui aussi était en quête d'une réponse. Celui qui cherche et qui doute ne peut que se contredire. C'est cela aussi, l'errance.

La ville

La ville est le premier lieu qui s'offre chronologiquement au regard du lecteur ; comme il refuse de s'offrir à la compréhension du personnage. La ville, entité qui hante violemment le premier cycle des romans de Le Clézio.

Nous pouvons y intégrer, dans un ordre chronologique :

- *Le Procès-Verbal*, dans lequel Adam Pollo fait celui de la ville dans laquelle il erre.

- *La Fièvre*, un recueil de nouvelles, dénonçant les petits travers de notre vie quotidienne de citadins.

- *Le Déluge*, ou les treize jours de Besson précédant la „catastrophe”.

- *Terra Amata*, ou la vie de Chancelade dans un monde bientôt disparu.

- *Le Livre des fuites*, et la longue errance de J. H. Hogan à travers les villes du monde, à la recherche d'un instant immobile improbable.

- *La Guerre*, ou la violence de la ville, sa force, sa puissance. L'un des romans les plus violents de Le Clézio.

- *Les Géants*, c'est-à-dire les Maîtres, ceux qui participent à l'élaboration de la puissance destructrice.

S'ajoutent à ces six romans et au recueil, un essai et deux recueils de nouvelles, qui abordent le thème de manière apaisée, plus sereine :

- *L'Extase matérielle*

- *Mondo et autres histoires*

- *La Ronde, et autres faits divers*

Ces trois recueils ne s'inscrivent pas véritablement dans ce cycle, étant différents dans leur style, comme nous l'avons dit, et dans le rôle que tient la ville, plus décor que sujet véritable. Tous les romans cités antérieurement précèdent la publication de *Désert*, qui marque la rupture stylistique et thématique de l'œuvre.

Les titres même de ces romans de jeunesse justifient à eux seuls le sentiment de rejet que devine le lecteur. Car c'est bien d'une condamnation qu'il s'agit, d'une crise violente :

„Quand j'ai écrit *Le Procès-Verbal*, j'étais en période de crise, j'avais besoin de jeter l'anathème contre la société industrielle. Et puis, un jour, j'ai ressenti le danger de continuer dans cette voie, qui ne m'apportait aucun réconfort et dans laquelle je me complaisais.”¹¹

¹¹ „Entretien avec J. M. G. Le Clézio” in *Paris-Match*, 1992

La ville monstre.

La véritable habitante de la ville, celle qui s'est infiltrée partout, c'est la guerre. Elle „à choisi les lieux qu'habitent les hommes”¹² pour se répandre. Il émane d'elle une violence presque palpable, physique. Plus encore qu'un décor à la guerre, qui ferait entendre qu'elle n'est que passive, la ville EST la guerre. Ce postulat est essentiel à la lecture des romans de ce premier cycle.

Cette „guerre”, Le Clézio la définit, dans l'éponyme :

„La guerre, c'est quand tout le monde est pris par la violence. C'est quand il n'y a plus de silence, ni de sommeil.”¹³

Le silence, qui n'existe que dans les villes mortes.

Pour le personnage, le monde se divise en deux : le „dedans”, c'est-à-dire la chambre ; et le „dehors”, la ville, perçue comme le champ de bataille.

Ce rassemblement de gens, de bruits, de mouvements, ne peut être un lieu de paix. Il provoque chez le personnage une sensation de vertige, une impression de longue chute en avant : il a pris conscience qu'il est plongé dans un univers en conflit avec lui-même, ouvert sur un temps non défini, c'est-à-dire infini.

Ce danger que le personnage, comme l'écrivain, ressent si fortement, cette guerre qui, selon lui, a envahi la ville, est le reflet de sa propre déstructuration mentale. Une sorte d'aboutissement, une projection de ses angoisses sur le monde qui l'entoure.

Prenons le cas d'Adam Pollo dans *Le Procès-Verbal*. Adam est probablement le personnage le plus profondément inscrit dans cette thématique. Il a déclaré la guerre au monde, parce qu'elle l'habite totalement. Adam a vécu la guerre, et s'est installé en elle. Ce conflit intérieur suit un processus logique de déstructuration, conséquence d'une première guerre, celle dite „d'Algérie”, durant laquelle il était soldat. Un conflit dont le monde refusait le nom, et qualifiée pudiquement d'„événements”. Une guerre qui était bien réelle pour Adam, mais que les autres feignaient d'ignorer.

De cette guerre, sanglante est née la guerre psychique : la décomposition de l'univers mental d'Adam Pollo. Un conflit intérieur, destructeur, qui fait de lui un exclu volontaire, en butte au monde qui l'entoure.

Il ouvre ainsi les hostilités avec la ville qui l'entoure, cette ville qui ne le reconnaît pas en tant qu'individu, ni en tant que victime. Même s'il s'isole de la ville en vivant dans une maison abandonnée, en haut d'une colline, Adam ne part pas, voulant affronter, encore. Il est fasciné - il se fascine lui-même - par toute cette violence qui semble le poursuivre, et qui l'habite. Fasciné aussi par les affres de son incompréhension qui n'en finit pas de grandir.

Ainsi, lorsqu'il demande à un soldat rencontré dans un bar : „Vous êtes en guerre, vous ?”¹⁴ - ce n'est plus une simple question anodine...

¹² *La Guerre*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 239.

¹⁴ *Le Procès-Verbal*, Paris, Gallimard Le Chemin, 1986, p. 40.

Si Adam Pollo est l'acmé de cette guerre mentale, tous les personnages appartenant à ce cycle s'inscrivent dans ce schéma de pensée. Ils sont tous en conflit avec eux-mêmes, et avec la ville. Un état qui prend tout son sens en devenant la définition de ce qu'est pour eux la ville : une guerre.

Une guerre intrinsèque donc, mais nourrie en permanence par „les batailles qui se font pour la vie”¹⁵, cette violence qui habite les hommes et les éléments quand ils sont réunis. Vivre dans la ville, c'est ne jamais être en paix. Le champ sémantique de la guerre est récurrent, obsédant parfois, comme dans *La Guerre*, dont le titre ne laisse aucune part au doute (nous pouvons nous référer par exemple aux pages 7 et 63, qui répètent d'une même voix que „la guerre a commencé”).

La ville n'est pas une masse inerte dans l'esprit le clézien. Il émane une telle violence de ses rues, de ses places, de tout ce qui vit dans son antre grouillant qu'elle devient un personnage à part entière, une personnification de la peur. Un personnage-monstre „La ville se tord sur elle-même ; la ville mange, boit, fume, fornique, meurt.”¹⁶

Un être fabuleux, dégageant une „fade odeur de souffrance.”¹⁷ Cette page de *La Fièvre* dont est extraite cette citation (remarquable) est révélatrice de cette violence physique, de cette vie torturante qui est celle de la ville. Les mots de l'écrivain sont ceux de la souffrance, de ceux qui jaillissent comme un cri, lorsque la ville-monstre aux mille tentacules lui enserre la gorge. Le personnage ne vit pas, il survit :

„Il y a partout des mains aux ongles durs qui étranglent et qui mutilent.”¹⁸

Sordide violence, de laquelle ne peut surgir qu'une pénible impression de pourriture en train de se répandre. La ville est peuplée de morts en sursis. Tous ces éléments de matière qui font la ville, les immeubles, les rues, les cours, etc., révèlent lorsqu'on les regarde vraiment „leur pourrissement interne”¹⁹.

Les hommes portent la marque de leur déchéance et de leur mort. Mais ils sont dans l'ignorance, et ne voient pas qu'ils sont atteints par la maladie de la violence et de la décomposition. En revanche, le héros le clézien voit tous ces signes ; c'est pourquoi sa vie est abominable, insupportable, et qu'il fuit sans cesse. Lui seul semble savoir que ceux qui peuplent la ville ne sont déjà plus vivants, dévorés par le monstre.

„Les gens se promenaient tranquillement dans les rues, au soleil ; ils déambulaient dans leurs peaux de vieillards, ils portaient haut leurs têtes de mort (...)”²⁰

„Ces visages de femme, si nets en apparence (...), ils n'existaient pas au fond ; ils n'étaient que gélatine, glissade de vase, pourriture, abcès, gangrène.”²¹

Cette ville qui dévore les enfants qu'elle a dans son sein rappelle au lecteur le clézien attentif le titre d'une nouvelle de *La Ronde et autres faits divers : Moloch*. Ce

¹⁵ *La Guerre*, p. 11.

¹⁶ *Le Livre des fuites*, p. 63.

¹⁷ „La Fièvre” in *La Fièvre*, Paris, Gallimard, Le Chemin, 1986. p. 40.

¹⁸ *Terra Amata*, Paris, Gallimard, 1989. p. 12.

¹⁹ *Le Déluge*, Paris, Gallimard, 1989, p. 12.

²⁰ *La Fièvre*, p. 24.

²¹ „Un jour de vieillesse” in *La Fièvre*, p. 226.

monstre divin qui peuplait la mythologie ammonite était connu pour sa cruauté terrible ; dans la légende, il était connu pour avoir dévoré ses propres enfants... Nous ne pouvons que songer à ce dieu en lisant combien la ville dévore, combien elle est cruelle avec celui qu'elle a engendré, et combien elle semble ignorer la bonté. Elle dévore, et ceux qui se sont abrités en elle sont vidés de leur substance : la pensée n'existe plus, le regard est vide, l'enveloppe de chair n'est plus qu'une flétrissure.

Dans *La Guerre*, Bea B. voit tout cela du haut de sa chambre (le héros le clézien, ce visionnaire, est un homme ou une femme qui n'a pas encore tout à fait disparu, nous le verrons). Elle regarde, hypnotisée, „(...) le corridor de la rue qui dissout sans arrêt les victimes”²²

Ville en guerre, ville-monstre... le corollaire de cet état de violence ne peut être que le rejet. Et la peur.

Pour se protéger, le personnage doit s'extraire du monde en furie : parce qu'il refuse de devenir comme les autres hommes, un esclave du labyrinthe de la violence. Il ne veut pas se perdre dans le dédale que représente la ville à ses yeux ; ni même dans le dédale monstrueux de ses appréhensions et de ses doutes. Il lui faut se tenir „hors du monde”, au-dessus de lui, pour espérer devenir aussi puissant que la ville. Tâche difficile et présomptueuse... Si ses personnages n'en sont pas parfaitement conscients, Le Clézio, lui, est lucide : dans *Le Livre des fuites*, il revient sans cesse sur lui-même, auteur, dans les chapitres *Autocritique*. Interrompant le temps de la narration, l'écrivain se livre à une introspection toujours plus lucide (parfois cynique), donnant un sens au comportement de ses personnages. C'est l'écrivain Le Clézio qui nourrit le personnage, et c'est lui qui écrit : „Puisque tu n'as pas su conquérir le monde, tu le rejettes”²³.

Propos que l'on peut attribuer à tous les héros le cléziens...

S'extraire du monde et le regarder s'anéantir dans la douleur serait donc vouloir soumettre. Un rapport qui, en effet, est inhérent à cette quête utopique dans laquelle se lancent ces hommes et ces femmes hors du commun.

Cependant, ce personnage le clézien est trop profondément ancré dans la terreur pour mener à bout ce besoin de domination. Il rejette le monde le plus souvent par peur, de cette peur insidieuse qui fait courir le monde, et qui dissimule sans cesse ses motivations. La peur est poléiforme : il est difficile de la cerner.

Néanmoins, ce qui alimente cet état de psychose apparaît de façon relativement évidente : Le Clézio jette l'anathème contre la ville, parce que le monde moderne est le lieu privilégié de la violence. Violence que les hommes entretiennent entre eux aussi. Ses personnages sont terrorisés par cette course folle que ceux qui peuplent la ville ont entamé avec la matière, dans le dessein de la soumettre. Dans leur esprit, cela ne peut aboutir qu'à un „cataclysme”.

Enfin, comme ils se considèrent toujours dans leur individualité, ces visionnaires hors normes sont hantés par leur disparition probable s'ils ne prennent pas garde aux pièges de la cité moderne. Il leur faut veiller à demeurer un individu, et à ne pas être

²² *La Guerre*, p. 77.

²³ *Le Livre des fuites*, p. 264.

avalés par Moloch qui les confondra dans la masse. Et dans l'absolu, c'est leur mort qu'ils cherchent à fuir. Ils tentent sans cesse d'échapper à leur destin d'humain. Le visionnaire, par définition, sait ce que tous les autres ignorent ou feignent d'ignorer. Et ce savoir les lamine, car ils ont découvert, en regardant ce qui les entoure, que ce qui est à venir ne peut relever que de l'Apocalypse.

A ce stade de connaissance, leur vie se résume à une lente attente angoissée. Un effroi qui arrête le départ, qui vide le corps et l'âme, qui fige :

„Attendre. Attendre. Mais la peur est si grande, parfois, qu'elle vide tout l'intérieur du corps et ne laisse que la croûte mince de la peau. La peur assèche la bouche, il n'y a plus de mots. La peur a construit des remparts si hauts autour de la nuque, que c'est comme s'il n'y avait plus de tête.”²⁴

La peur dévore elle aussi ; il faut donc fuir, mais en essayant dans le même temps de traquer cette bête immonde qui veut tout engloutir. Le personnage se fait violence, pour la regarder dans les yeux. C'est cela qui fait qu'il voit le monde avec le regard de la peur ; il n'est pas intact.

Et ce qu'il voit, c'est le chaos.

Ce mot revient si souvent dans ce cycle consacré à la ville qu'il en devient obsédant. Répété sept fois dans *Le Déluge*, neuf fois dans *La Fièvre*, apparaissant dans tous les romans et recueils, et dans l'essai *L'Extase matérielle*, il est révélateur de la structure mentale (fragile) du héros le clézien, qui se sent „jeté dans le chaos brutal de l'existence”²⁵ par une fatalité qu'il ne peut combattre.

Son abîme moral est tel que ce qu'il voit ne peut être qu'une image reflétante de lui-même.

Dans l'essai *Symbolisme de la mythologie grecque*, Paul Diel définit le chaos ainsi :

„Le 'Chaos' du mythe n'est pas le monde préexistant en état chaotique. (...) Il n'est pas une réalité ; il n'est qu'une démonstration symbolique. Il est le chaos que l'esprit humain rencontre lorsqu'il cherche à expliquer l'origine du monde. Le 'Chaos' symbolise la déroute de l'esprit humain devant le mystère de l'existence (symboliquement parlant, devant la 'Création').”²⁶

Le protagoniste le clézien est tourné en effet vers un seul dessein : regarder vraiment le monde, pour en découvrir le centre, le noyau. La parcelle originelle. Cette citation, extraite de *La Guerre*, est elle aussi récurrente, et révèle le sens de la démarche du visionnaire : „Il y a un centre, sûrement, quelque part, c'est lui qu'il faut trouver.”²⁷

Or, le monde qui défile sans cesse devant ses yeux n'est pas un univers d'idéal et d'ordonnement : le visionnaire met toute son attention dans cette action de voir,

²⁴ *Les Géants*, p. 98.

²⁵ *L'Extase matérielle*, p. 38.

²⁶ DIEL, Paul, *Symbolisme dans la mythologie grecque*, p. 110.

²⁷ *La guerre*, p. 144.

mais ne parvient pas, par manque de recul, à élaborer une réflexion pure, dénuée de tout sentiment. Au contraire, „tout vient en désordre, avec folie, sans compréhension, sans analyse”²⁸ buter son regard.

Dans son „délire”, le visionnaire faisait de la ville un être monstrueux ; elle devient peu à peu le support déformé de sa peur. Il projette sa psychose sur ce qu’il voit, et la ville devient la représentation de lui-même. Elle est telle qu’il se voit.

Voir la ville

Le personnage dans la ville tel que nous le décrit Le Clézio évoque immédiatement ce poète en révolte et déraciné qu’est Rimbaud. Comment en effet ne pas songer à cette phrase, extraite de la lettre du voyant :

„Je dis qu’il faut être *voyant*, se faire voyant.”²⁹

Regarder au-delà des choses, de l’autre côté ; mais aussi savoir poser le regard, fixer le monde dans sa rétine : „(...) ce qui comble, ce qui culmine sur la joie et peut-être sur une manière d’extase incompréhensible, c’est le REGARD.”³⁰

C’est une joie, certes, mais une de ces joies indispensables, vitales. C’est le lien, l’unique lien qui relie au monde celui qui n’y appartient pas. Le regard chez Le Clézio n’est pas une simple faculté : voir, c’est comprendre et être en vie.

Adam Pollo dans *Le Procès-Verbal*, répète et écrit plusieurs fois cette phrase : „Le plus important, c’était : si possible voir un peu.”³¹

Ce désir de se „faire voyant” est inhérent à la survie d’Adam au point qu’il éprouve le besoin de l’écrire sur son carnet, ou de l’inscrire parmi sa liste de courses à faire „en bas”, en ville.

Cette nécessité de voir s’inscrit dans la ligne de conduite des personnages, mais également dans l’écriture de Le Clézio ; ainsi, dans *Les Géants*, reviennent ces quelques mots en incipit :

„Que voyez-vous ?” „Que voyez-vous maintenant ?” „Que voyez-vous encore ?” „Que voyez-vous maintenant ? Que voyez-vous ?”³²

En lisant cette œuvre, une évidence nous apparaît encore : regarder, ici, c’est franchir un espace. Rien n’est jamais immobile ; et marcher, pour le personnage, devient un moyen de faire se joindre la question et la réponse.

Ces errances permanentes dans les rues des villes, c’est la matérialisation de l’angoisse qui enserme la gorge, et retient les mots. Suivre les pas de l’errant, suivre le regard du „voyant” (lorsque c’est possible), c’est esquisser un pas de deux dans les méandres de la „folie”.

²⁸ *Les Géants*, p. 64.

²⁹ RIMBAUD, Arthur, Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, in *Correspondance*, Paris, Classique Garnier, 1987, p. 549.

³⁰ *L’Extase matérielle*, p. 176.

³¹ *Le Procès-Verbal*, p. 164.

³² *Les Géants*, p. 35, 45, 253, 301.

André Clavel tenait ces propos au sujet de Le Clézio : „Le Clézio est un marcheur (...). C'est pourquoi l'aventure intérieure chez lui doit se lire comme un itinéraire géographique - un atlas spirituel.”³³

Regarder le monde en voyant tient du don, mais un de ceux qu'on élabore et qu'on s'applique à développer.

„Chez Le Clézio (...), la contemplation passe par une intime participation.” écrit Jean Onimus³⁴. Rien n'est plus juste. Et c'est en regardant de cette façon que le personnage tient l'illusion d'être, enfin, dans le monde. Illusion : bien que voir le fasse participer, la distance qu'il établit sans cesse entre l'extérieur et lui-même l'empêche d'y pénétrer vraiment.

Lorsque le lecteur connaît le sens du mot „marcher” dans l'esprit le clézien, les quelques phrases extraites d'une nouvelle de *La Fièvre* prennent alors toute leur signification :

„On peut perdre l'essentiel d'une vie à marcher sans être pour autant un homme qui marche. C'est évident. Et inversement, on peut n'avoir que peu marché en somme, avoir eu peu de goût pour la marche, et être cependant un *homme qui marche*.”³⁵

Comme on peut perdre l'essentiel de sa vie à regarder le monde sans le voir.

Ce souci - cette faculté - de saisir toujours la réalité dans ce qu'elle a de plus inaccessible, c'est ce qui fait du héros le clézien un individu différent des autres hommes. S'il est un sentiment qu'il ignore, c'est bien l'indifférence. Etre indifférent, ce serait nier l'existence de la ville, et accepter sa condition d'exclu. Fermer les yeux, c'est se retirer, et c'est refuser que ce qui se trouve derrière le mur des paupières ait une existence en propre.

Or les autres hommes, les „habitants” ne regardent pas le monde ; seul celui qui se sent exclu ose considérer le monde qui l'entoure :

„Il y tant de choses à apprendre à voir. Personne ne s'émerveille de rien. Les gens vivent au milieu de miracles et ils n'y prennent pas garde. Il y a tant d'objets extraordinaires et beaux, avec des chromes, avec des fils, avec des moteurs et des lumières !”³⁶

Plusieurs choses sont à noter dans cette citation. Tout d'abord l'expression „apprendre à voir”, qui démontre qu'être voyant n'est pas seulement un état : cela s'acquiert. Et ce mot : „miracle” ; c'est bien la révélation que le personnage a devant les yeux quelque chose qu'il ne comprend pas. Ce qui l'émerveille, c'est cette vie qui anime les objets sans qu'on en connaisse les rouages. „Le miracle de la technique” dit l'expression populaire, qui fait que l'on respecte ce qu'on ne comprend pas. Ces objets, qualifiés ici d'„extraordinaires et beaux” sont ceux qui, pris dans leur ensemble, provoqueront la peur. Mais cette contradiction n'est finalement qu'apparente : les personnages de Le Clézio sont toujours fascinés par la puissance.

³³ CLAVEL, André, *L'Événement*, 21 mai 1985.

³⁴ ONIMUS, Jean, „Angoisse et extase chez J. M. G. Le Clézio”, in *Études*, 1983.

³⁵ „L'Homme qui marche” in *La Fièvre*, p. 107.

³⁶ *La Guerre*, p. 82.

Fascination et répulsion vont de pair. Ils sont fascinés comme l'est la proie acculée à une démonstration majestueuse de l'assaillant : dans l'impossibilité de se défendre. C'est cela qui fait que partir leur est impossible.

Rien ne peut arrêter cette „folie du regard”, ni leur soif d'images réelles. Ils affrontent la réalité du regard, au risque de s'y briser, ils dissèquent le monde, pour ne pas lui permettre de se répandre dans sa paisible violence.

Rien ne peut plus arrêter leur désir de voir encore plus loin, au-delà de la matière. Ces personnages ont établi leur refus des limites en système. Confrontés à une impossibilité physique (un angle de vision déterminé), leur regard va chercher à être différent : il s'agit maintenant de voir autrement.

„Le regard voudrait connaître d'une manière que par les yeux et leurs rétines. Le regard voudrait rejoindre le paysage réel, d'un bond, aussi vite que la lumière.”³⁷

Le regard éclate, explose ses propres limites. Nous devinons encore Rimbaud derrière cette volonté farouche ; le jeune Rimbaud qui écrivait dans cette même lettre citée précédemment :

„Le Poète se fait voyant par un long, immense et déraisonné dérèglement de tous les sens. (...) Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues.”³⁸

C'est Adam, dans *Le Procès-Verbal*, qui s'enfoncé le plus profondément dans cet inconnu. Il visite les régions les plus reculées de lui-même, jusqu'à se perdre. Adam n'est plus un ; des milliers d'adams peuplent les rues de la ville :

„Adam était partout ... la fois dans les rues de la ville. (...) Etant partout, il lui arrivait de se croiser dans la rue, au détour d'une maison.”³⁹

Quant à Besson, Chancelade, J.H. Hogan, Bea B. et Tranquilité, ils posent un œil trop lucide sur les choses pour pouvoir s'en extraire totalement. Ce qu'ils veulent, c'est dévisager la réalité, et être de l'autre côté. Simplement, ils déplacent leur regard, faisant de tout leur corps une vaste rétine sensible. Un œil qui ressent et qui respire : „Je frissonne de tout mon corps et je regarde le silence (...)”⁴⁰

Mais le monde reste spectacle, même si tous les sens participent à son élaboration.

„Voici ce qu'il aurait fallu faire, pour bien comprendre où on était : rester debout, au milieu de cette rue sans bouger, et regarder, écouter, sentir, comme ça, avidement, le spectacle en train de déferler.”⁴¹

„Ce qu'il aurait fallu faire”- donc ce que ne fait pas J. H. Hogan, toujours porté plus loin par ses pas. Il est incapable de s'immobiliser, d'être fixe. Sans cesse, il court

³⁷ *Le Livre des fuites*, p. 247.

³⁸ RIMBAUD, *op. cit.*

³⁹ *Le Procès-Verbal*, p. 144.

⁴⁰ *Les Géants*, p. 186.

⁴¹ *Le Livre des fuites*, p. 28.

de ville en ville. Or il faut du temps pour appréhender le monde ; prendre le temps, pour espérer en déceler le sens. Cette notion de spectacle est importante : le personnage regarde avec les sens, certes, mais il regarde encore, même s'il a l'illusion d'être parfois dans le spectacle, comme dans *L'Extase matérielle* (le roman du „je”, rare chez cet écrivain qui avoue éprouver une certaine gêne à employer la première personne du singulier) :

„Les bruits, les odeurs, les sensations de distance ou de dureté, la présence, tout cela s'était mêlé à la vision. Tout était devenu spectacle étalé, spectacle que je faisais plus que voir, que j'étais, que j'étais...”⁴²

Etre dans le spectacle, ce n'est certes pas être dans la réalité. C'est avoir gardé un recul suffisant pour se voir être dans la représentation. Chez Le Clézio, le personnage se regarde vivre en permanence, et il entretient ce „réflexe de fuite” évoqué antérieurement.

Dans *Les Géants*, Machines parvient également au regard des sens. Mais là encore, subsiste un ultime sursaut qui le ramène à la position de fracture initiale. Après l'émerveillement, revient la peur :

„C'était merveilleux de n'avoir plus besoin d'yeux pour voir. Machines resta debout au bord de la route, voyant, sentant avec ses organes en mouvement. Mais c'était dangereux aussi, parce qu'on pouvait perdre son corps, perdre son être, sa vie, son langage, tous les boulons et toutes les vis qui maintiennent les tôles ensemble.”⁴³

Toujours, il y a ce doute : celui que la lucidité est une illusion, et un danger ; le pire des dangers : celui de se perdre.

„Mais le danger de se perdre est constant. A tout instant, la lucidité peut mener au mirage, à l'illusion, à l'opaque (...). Il ne faut jamais rien oublier. Il faut être totalement, continuellement présent.”⁴⁴

Se perdre, pour celui qui doute de sa propre existence, signifie disparaître, définitivement, dans le dédale de sa folie errante, et dans les profondeurs de son âme.

L'autre danger, c'est perdre la faculté de voir le monde, par contamination. A avoir trop vu, les yeux se sont „usés” et le personnage se retrouve alors au bord du monde sans pouvoir le considérer. Ses yeux sont atteint d'une sorte de mal, celui qui fait que l'homme ne voit plus la réalité ; il n'est plus un vivant.

„La jeune fille Tranquilité s'aperçut qu'elle allait perdre ses yeux, et elle eut peur. Car c'était alors comme si ses yeux n'avaient plus servi à voir. Ils étaient encore dans son visage, (...) mais ils ne regardaient plus vraiment. C'est ça qui est terrible. C'est pire que d'être aveugle, ou mort.”⁴⁵

⁴² *L'Extase matérielle*, p. 180.

⁴³ *Les Géants*, p. 186.

⁴⁴ *L'Extase matérielle*, p. 180.

⁴⁵ *Les Géants*, p. 117.

De plus, être un regardant sensitif rend plus visible encore la violence de la société urbaine. Multiplier ses facultés, c'est décupler les surfaces de pénétration. C'est-à-dire donner au monde davantage d'opportunités d'agression. Cette perception est une douleur, parce qu'elle ne relève pas de la protection. A toujours voir le monde plus profondément, plus „réellement”, le voyant s'offre en victime expiatoire. Et la ville dévore.

„Il y avait tellement de force, ici, dans cette ville, que jamais plus personne ne serait important. La beauté n'existe pas. Ce qui existe, c'est la force. Et on ne peut pas aimer cela.”⁴⁶

Cette acuité, aucun des personnages ne parvient à s'en défaire. Le voyant ne connaît pas le repos, ni la paix. Ces espaces qu'il franchit par la marche, il lui faut aussi les franchir avec tout sa pensée. Non sans une certaine crainte, car il devine - comme l'exprimait Machines dans *Les Géants* - qu'il joue un jeu dangereux. Le „jeu du regardant” n'est pas anodin, ni inoffensif. Il faut être attentif : les pièges de la ville se multiplient pour celui qui a appris à les voir. Et la force évoquée précédemment se révèle être aux yeux du personnage une apparence.

„Nous vivons dans un monde bien fragile. Il faut faire attention où nous posons notre regard, il faut se méfier de tout ce que nous entendons, de tout ce qui entoure.”⁴⁷

Est-ce par souci de ne pas briser le monde qu'il faut se méfier ? Ou cette fragilité n'est-elle qu'une antiphrase révélant la puissance de la „guerre” ?

Une nouvelle fois, nous serions tentés de dire que Roch, comme la plupart des personnages de *Le Clézio*, projette son angoisse et son sentiment de fragilité sur le monde. Le monde n'est fragile que pour celui qui se rassure de sa propre faiblesse.

C'est ainsi que la ville devient silhouette de la douleur. Elle prend la forme du cauchemar. „Je” devient un autre ; la ville est la représentation du chaos moral qui habite le héros. Un regard objectif - c'est-à-dire le moins subjectif possible -, qui n'est en fait qu'une interprétation de ses propres angoisses.

„Un peu partout, au hasard : les poteaux télégraphiques aux fils sans fin, les tours blanches des gratte-ciel, les tunnels où roulent des trains aveugles, les ruisseaux, fleuves, égouts, les chantiers des usines, les tourelles mécaniques avec leurs antennes, les terrains vagues, les citernes, les intersections des autoroutes, les jonctions ferroviaires, les feux, les grondements des moteurs, les nappes de gaz, les fenêtres : tout ça, toutes ces douleurs, toutes ces dents, toute cette peau.”⁴⁸

Jamais la ville n'est vue dans ce qu'elle a de beau. Il y a trop de force partout pour que la beauté puisse exister. Et le regard du visionnaire n'est attiré que par ce qui peut confirmer son état d'angoisse. Même lorsque le personnage regarde ainsi le monde, avec attention, avec toute la lucidité qui lui est permise, ce dernier ne se

⁴⁶ *La Guerre*, p. 172.

⁴⁷ *La Fièvre*, p. 7.

⁴⁸ *La Guerre*, p. 47.

révèle pas. La ville reste un mystère entier : il est impossible d'atteindre son noyau. Ses manifestations, nombreuses et permanentes, preuves de sa puissance, dissimulent sa parcelle originelle.

Et c'est alors une constatation amère, celle d'une sorte d'échec : „Partout où je tourne mes yeux, je ne vois que cela, l'incompréhensible, le tumulte, la profondeur.”⁴⁹

Mais c'est un combat titanesque auquel s'est livré le personnage. Est-il seulement possible de rejoindre la matière ? Rejoindre l'absolu, une utopie, dans laquelle il se fourvoie. Ce processus d'introspection du monde révèle d'autre part une angoisse : celle de la „catastrophe” à venir. La ville est en fin de règne selon Le Clézio : un monde nouveau est donc à naître. Une note presque optimiste, bien qu'atténuée par cette peur monstrueuse de sentir approcher une fin.

Lorsque le personnage s'arrête, et regarde, enfin calme, le lecteur savoure ce moment de sérénité : „Etre assis sur un banc, au soleil, face à la ville déployée et attendre.”⁵⁰ Mais c'est un leurre. C'est ce dernier mot qui installe le doute : attendre. Attendre le cataclysme. Ce n'est pas la sérénité qui immobilise le personnage, mais la peur. Parce que ce calme soudain est inquiétant, et que la ville va bientôt lancer de nouveau ses assauts meurtriers.

„Il n'osait pas trop bouger (...). Il savait pourquoi. Il se doutait de cela. On aurait pu l'accuser de ne pas savoir ce qu'il faisait ; parce qu'en restant ainsi immobile, il voyait mieux le monde se dévoiler, bribe par bribe, dans son déchaînement tranquille et burlesque, en pleine action, en formule de chimie agressive ; soudains aller-retour de pistons, déclenchement de mécanismes (...)”⁵¹

Celui qui vit dans la ville est prisonnier ; prisonnier de la force, prisonnier de la fascination qu'elle exerce sur les hommes, tous les hommes. Pour prendre pleinement conscience de cet état, „il suffit de s'arrêter un instant, et de regarder. Les forces féroces qui guettent, les forces dévorantes, auxquelles on n'échappe pas.”⁵²

Cette ville-champ de bataille, cette ville-miroir, les personnages de Le Clézio l'arpentent, indéfiniment. Errant dans les différents lieux de la ville, c'est dans leur incompréhension qu'ils évoluent. Chaque lieu tient un rôle précis dans „l'atlas spirituel” le clézien. Tous ces endroits, les détails de la ville, que les personnages parcourent sont des révélateurs.

Ce sont eux qui font que la ville est immense, infinie : un enfer.

„Ville, grande ville infinie, c'est peut-être simplement l'invention de la peur des hommes.”⁵³

⁴⁹ *Les Géants*, p. 63.

⁵⁰ *Le Livre des fuites*, p. 80.

⁵¹ *Le Procès-Verbal*, p. 24.

⁵² *Les Géants*, p. 28.

⁵³ *Le Livre des fuites*, p. 64.