



HAL
open science

Le regard et le fantasme: L'attrait des objets dans les premiers récits de Le Clézio

Mohammed Benjelloun

► **To cite this version:**

Mohammed Benjelloun. Le regard et le fantasme: L'attrait des objets dans les premiers récits de Le Clézio. Faculté Libre des Lettres. J.M.G. Le Clézio. Ailleurs et origines : parcours poétiques, Editions Universitaires du Sud, pp.75-83, 2006, 9782722701137. hal-02888346

HAL Id: hal-02888346

<https://hal.science/hal-02888346>

Submitted on 3 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le regard et le fantasme : L'attrait des objets dans les premiers récits de Le Clézio *

MOHAMMED BENJELLOUN

Faculté des Lettres
Université Chouaïb Doukkali
El Jadida
Maroc

Une réflexion sur le statut de l'objet dans l'œuvre de Le Clézio pourrait aisément déboucher sur une réflexion plus générale sur la conception du romanesque, ainsi que sur les enjeux du genre narratif comme support d'une vision du monde. Dans *Le Livre des fuites*, par exemple, Le Clézio écrit :

J'aurais pu ne rien faire, et rester silencieux. J'aurais pu contempler un haricot en train de pousser dans une boîte remplie de terre. J'aurais pu me brosser les dents et cracher. C'aurait été la même chose. N'est-ce pas extraordinaire, cela ? Puisque dans la brosse à dents odorante il y a le roman, le poème, la phrase déjà prête, tremblante, oscillant au bord de la raison, prête à déboucher à chaque seconde ; puisque dans le crayon à bille qui écrit il y a le roman : pourquoi pas dans le livre, alors ? Et pourquoi dans le livre n'y aurait-il pas aussi le verre d'eau, la brosse à dents, le timbre poste et le crayon à bille ?¹

Du coup, voici renversées, et pour une bonne partie de l'histoire du roman français moderne, les données du problème : d'un roman écrit pour donner vie à certains objets, nous passons à un roman vivant de l'existence de ces objets. La différence est de taille pour quelqu'un qui avait, dès le départ, un objectif ambitieux à atteindre : « dépourssiérer le roman. »².

¹ *Le Livre des fuites*, Gallimard, 1969, p.42.

² Faut-il rappeler que l'une des premières préoccupations de l'auteur fut de rompre avec le roman traditionnel, de « rendre un peu plus de vivacité au dialogue , d'éviter descriptions poussiéreuses et psychologie rancie » ? *Le Procès-verbal*, Gallimard, 1963, p.10.

Comme le soulignait Roland Barthes, il y a plus de trente ans, l'objet détermine dans le roman contemporain, celui d'un Robbe-Grillet par exemple, une série de prises de positions ontologiques et idéologiques de nature à bousculer l'égoïsme caractéristique de la pensée occidentale moderne³. Mais il y a chez Le Clézio une attitude beaucoup plus authentique vis-à-vis du « mobilier du monde » et qui se laisse identifier comme une entreprise de réhabilitation qui s'appuie sur les procédures de l'écriture poétique, notamment en ce qui concerne la mise en récit de la métaphore.

Le discours que Le Clézio tient sur le monde comprend ainsi une rêverie liée à l'objet, en passe de définir une poétique au sens bachelardien du terme. La description chez lui est l'expression de rapports ambigus, contradictoires, à la fois répulsifs et attractifs. Romancier du réel lui aussi, mais à sa manière, Le Clézio choisit ses héros parmi les objets qui meublent notre modernité. Il leur attribue paroles et gestes, les fait aimer ou détester et prend ainsi ses distances vis-à-vis d'une littérature à vocation objective. Coupés de leurs contextes, c'est-à-dire existant en eux-mêmes, pour eux-mêmes, les objets sont sympathiques, drôles, neufs. Ils sont également inoffensifs, portant en eux l'inscription d'une paix, désormais encore possible, avec le monde redevenu lieu de spectacle. Le Clézio souligne :

Toutes les choses vivantes, je veux dire même les cailloux sont vivants ce qui vit sans être agressif d'une vie qui se suffit à elle même toutes les choses qui vous émeuvent par l'aspect innocent et qui vous laissent penser que l'origine de la vie c'est le bonheur l'innocence et non pas le triomphe sur les autres, un caillou ne cherche pas à triompher des autres cailloux Il est là dans son coin et il ne cherche rien de mal et rien de bien non plus.⁴

C'est donc seulement lorsque la main de l'homme donne aux choses une signification malsaine d'instruments de domination qu'ils deviennent hideux et effrayants.

Les personnages, quant à eux, sont foncièrement naïfs et souvent d'une curiosité insatiable. Ils ont des attitudes et des comportements d'enfants⁵. Ainsi, les rapports qui les unissent aux objets dont ils font la rencontre méritent d'être analysés dans le sens d'une compréhension du jeu et des enjeux de l'écriture du roman. Est particulièrement digne d'intérêt le descriptif en tant que lieu textuel où se cristallisent des motifs susceptibles d'explicitement cette vision du monde.

Cette étude vise à éclairer certains aspects de l'esthétique romanesque propre à Le Clézio en matière de traitement des objets. Nous

³ Voir Roland BARTHES, « Littérature objective », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, coll. "Points", rééd. 1971, pp. 29 – 40.

⁴ Pierre LHOSTE, *Conversations avec J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 77. Bien évidemment, nous reproduisons fidèlement le texte de Lhoste.

⁵ L'auteur confie à Pierre BONCENNE (« J.-M.G. Le Clézio s'explique », *Lire*, n° 32, 1978, p. 36) : « On ne peut pas ignorer le monde 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 fait peur peut finalement être dompté ou maîtrisé assez facilement par le regard. J'ai souvent l'impression que les enfants regardent les choses, les arrêtent, les clarifient ou les simplifient. Les enfants sont rarement mal à l'aise dans les villes, ils circulent assez facilement, ils montent les escaliers roulants, ils prennent les ascenseurs et ils n'en sont pas énormément affectés : c'est qu'ils utilisent ces choses-là comme elles devraient être utilisées, pour s'amuser. »

chercherons surtout à dégager quelques-unes des modalités d'appréhension du monde à travers les rapports que les personnages instaurent avec les choses. En ce qui concerne la description, expression privilégiée de cette logique d'attraction, nous insisterons essentiellement sur les articulations narratives et stylistiques de ce qui se laisse décrire, dans certains passages, comme une sorte de « voyage des sens ». L'analyse oeuvrera aussi à dégager un certain nombre d'interprétations relativement à cette vision qui valorise la vie secrète, les métamorphoses et les vertus hypnotiques des objets, vision qui, nous semble-t-il, se laisse aussi formuler dans les termes d'un mysticisme matérialiste.

Se définir dans l'être de la matière

Mais d'abord pourquoi les objets ?

Parce que Le Clézio les aime, d'une certaine manière. Parce que ces objets sont sacrés, et que les évoquer, les chanter, les décrire en y ranimant les ombres latentes qu'ils ont secrètement fixées, c'est échapper aux entreprises dissolvantes et destructrices du temps. Par le Verbe, le poète travaille à éterniser le fugitif, et, bien après Proust, Le Clézio découvre le pouvoir des choses sur l'être à travers l'écriture, qui retrouve et traduit les résonances des éléments dont est fait le tissu moral de la vie

Il n'est donc sans doute pas nécessaire de rappeler que la description est au centre de l'œuvre de Le Clézio, où elle participe d'une stratégie de mise en scène de l'objet comme élément fondamental de la vision animiste. Tournée vers l'expression d'une relation au monde, elle fait éclater les notions de *romanesque* et de *fiction*. Le roman leclézien, du moins jusqu'aux années 1980, apparaît comme un récit d'objets beaucoup plus qu'un récit d'événements. La mécanique narrative est ainsi régulièrement enclenchée en vue de mettre le monde en spectacle⁶.

Un paradis pour les sens

L'évocation des objets se trouve souvent reliée à l'expression d'un émerveillement. C'est une sorte d'éblouissement des sens causé par la présence des miracles de la modernité⁷.

Dans *Le Déluge*, Besson se rend compte de sa captivité et se sent pris dans un piège de « mort et de beauté ». Lui, si « avide de silence et d'immobilité », ne voilà-t-il pas qu'on lui donne à vivre l'existence d'un simple objet « qui ne voyait pas, qui n'écorchait pas, qui ne voulait pas parler ? »⁸ Mais la fascination trouve aussi son expression dans une

⁶ Avec *L'Extase matérielle*, note DI SCANNO, « Le Clézio s'achemine vers la « connaissance de l'homme plongé dans l'univers » (Teresa Di Scanno, *La Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'oeuvre*, Napoli/Paris, Liguori/Nizet, 1983, p. 12)

⁷ Il y a aussi la fascination qu'exerce la ville moderne, mais elle est négatrice, très proche de la répulsion : « Je suis fasciné par la ville par les agressions de la ville, c'est un amoncellement d'êtres humains qui se battent les uns les autres, qui cherchent à se dominer les uns les autres et mon regard s'accroche à tous les détails de cette domination. Domination par le mépris, domination par la violence, domination simplement par les rites : le rite de l'automobile, le rite de la promenade ; de l'achat dans les magasins. Ces choses-là me troublent m'exaspèrent et cela crée cet état d'anxiété dont j'ai besoin aussi » (Lhoste, *Op. cit.*, p. 54).

⁸ *Le Déluge*, Gallimard, 1966, p.83.

valorisation souvent exclusive de l'objet. Les personnages ont presque tous tendance à juger unique en son genre l'être contemplé. Bea B. déclare :

Je ne sais pas si tu as déjà regardé une ampoule électrique, Monsieur X. Peut-être pas ? C'est vraiment extraordinaire [...] Rien que ça est déjà extraordinaire [...] On n'imagine rien de plus beau, de plus parfait [...] Je n'ai jamais rien vu d'aussi beau que cette ampoule électrique ⁹.

Dans le même roman, la vue de la roue d'un camion inspire au personnage ce sentiment de beauté extrême des choses. Rien donc d'étonnant à ce que le langage devienne impossible, ou du moins difficile. Le Clézio érige ainsi le regard en contemplation et parle des objets comme on prierait. L'évocation s'imprègne chez lui assez rapidement des couleurs de l'invocation. Le personnage s'avoue désarmé, subjugué par la plénitude de l'objet devenu sujet :

[...] le verre était là, il échappait au temps et au souvenir. Il était action, action propre de voir, action multiple et simultanée qui entraînait en soi, sans jamais en sortir. Triomphe. Triomphe ¹⁰

Cette métamorphose est spectaculaire et l'abdication qui l'accompagne est de nature à bouleverser l'ordre simpliste du regardant/sujet — regardé/objet. L'« action propre de voir », Tranquillité¹¹ la subit de façon plus intense. Dans ce nouvel ordre, la soumission est le début d'un apprentissage. La description développe alors l'initiation en rassasiement.

Itinéraires superposés

Comme dans toute union mystique, l'action amoureuse et l'action de la pure adoration ont tendance à se confondre, le corps de l'amant s'égarant dans celui du Bien-Aimé. Comment aussi résister à la tentation de citer ces paroles d'un soufi arabe :

Vous vous êtes emparé de ma raison, de ma vue, de mon ouïe, de mon esprit, de mes entrailles, de tout moi-même.

Je me suis égaré dans votre extraordinaire beauté. Je ne sais plus où est ma place dans l'océan de la passion ¹².

Chez Le Clézio, cette neutralisation des sens préfigure une sorte d'expérience spirituelle simplifiée, vécue au quotidien. L'égarement des sens et la transfiguration du contemplateur sont les deux jalons de l'itinéraire dont il s'agit maintenant de connaître les étapes..

⁹ In *La Guerre*, Gallimard, 1973, pp.79-80. Le Clézio affirme aimer la lumière électrique : « J'aime beaucoup aussi la lumière électrique dans les villes, surtout le spectacle extraordinaire quand vous êtes en avion la nuit et que vous voyez toutes les lumières des villes. L'électricité m'a souvent fait peur parce qu'elle me fascinait trop, mais il y a quand même quelque chose de bien dans l'électricité...c'est la fée-électricité » (BONCENNE, *Op. cit.*, p.37) .

¹⁰ *Le Déluge*, op. cit.p.84.

¹¹ C'est l'orthographe choisie par Le Clézio.

¹² Sidi Abû Madyan : *Divan*, cité par Eva de VITRAY-MEYEROVITCH, *Anthologie du soufisme*, Paris, Albin Michel, « Spiritualités vivantes », 1995, p. 113.

L'être-là des objets

Il faut souligner que l'objet est d'abord présence en soi, dans le temps et dans l'espace. Il est aussi présence au sein d'un ensemble de présences. C'est pour cette raison que l'étude de l'objet commence d'abord par le situer par rapport à des ensembles compliqués qui tendent à le camoufler. La force des choses est leur aptitude à perdurer dans l'espace, à résister tranquillement et avec toute la puissance de leur passivité et de leur immobilité à l'assaut du temps et à l'usure qu'il occasionne. Le paquet de cigarettes, un simple paquet de cigarettes que quelqu'un aurait jeté sur le trottoir, n'est maintenant qu'une « tache bleu vif, enfoncée, sans bavures, au milieu de l'immense étendue de brun »¹³, mais en lui, déjà, se joue un air d'éternité.

La méthode de Le Clézio nous apprend que le dénombrement est un artifice, un moyen superficiel et abusif d'appréhender le monde¹⁴. Aussi les descriptions vont-elles multiplier les renvois à une prise de conscience de l'être-là des petites choses. Dans *La Fièvre* on peut lire :

Ils étaient là, étalés dans la paume de sa main, les bouts de papier crasseux et odorants, avec un homme en perruque en train d'écrire devant un décor représentant une bâtisse et une rivière ;¹⁵

Il y a aussi cet autre exemple :

c'était un objet, rien qu'un objet, un pur et superbe objet qui était là [...] Car le verre était là, il échappait au temps et au souvenir.¹⁶

La connaissance objective de l'objet suppose donc la reconnaissance de son existence autonome et exclusive. La formulation d'un « être-là » est à même de définir ce que Sartre, à propos de Ponge, identifiait comme un acte d'« approbation totale »¹⁷. De ce point de vue, le personnage observe souvent l'immobilité de l'objet et sa stabilité exemplaire par rapport aux furtifs mouvements des hommes. Il note que c'est la marque de sa force terrifiante et de son pouvoir illimité.

¹³ *Le Déluge*, op. cit. p.16.

¹⁴ *Haï*, Genève/Paris, Skira/Flammarion, 1971, p.11.

¹⁵ *La Fièvre*, op. cit. p.39.

¹⁶ *Le Déluge*, op. cit. p.83.

¹⁷ Il s'agirait, pour l'auteur du *Parti pris des choses*, « moins d'observer le galet que de s'installer en son cœur et de voir le monde avec ses yeux, comme fait le romancier qui, pour peindre ses héros, se coule dans la conscience de ceux-ci et décrit choses et gens tels qu'ils leur apparaissent », Jean-Paul SARTRE, « L'homme et les choses », *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1947, p. 320.

Puis commence l'aventure ambiguë mais salutaire du troisième œil¹⁸. Éprouvé comme vivant parmi les vivants, l'objet va maintenant travailler à inverser l'ordre du regard.

Plonger / jaillir (le regard inversé)

Tous les critiques de Le Clézio s'accordent à reconnaître dans *L'Extase matérielle*, essai publié en 1967, ce qui peut être considéré comme son « art poétique ». L'ouvrage s'organise en effet autour de certains thèmes fédérateurs qui décrivent sa vision du monde, développant des prises de position vis-à-vis du réel et oeuvrant à clarifier le rapport à l'écriture. Philosophiquement parlant, l'auteur reprend ici quelques sujets bien connus : l'infini de la matière et son aptitude à renfermer la totalité de la création, de l'incarner même, les questionnements de l'être devant le mystère de cette création, l'abdication de la raison devant l'insondable et l'inintelligible, la tragédie de la mort, la fragilité de la vie et du bonheur de vivre et de sentir...

Ces thèmes s'ordonnent autour d'une conception qui se trouve à mi-chemin entre le mysticisme pascalien et le matérialisme scientifique des temps modernes. Di Scanno résume ces deux repères de la manière suivante :

On pourrait dire (...) que Le Clézio est à la fois "essentialiste" — puisque nous sommes l'essence de la matière — et "existentialiste" — puisque le moi n'est qu'un présent actualisé¹⁹.

En fait, l'auteur trace les grandes lignes d'une gnose basée sur une sorte d'approche matérialiste du monde. Il pose, par exemple, que pour être vivant, pour se reconnaître vivant, il y a un ensemble de dispositions particulières à faire prendre à son esprit et à ses sens : se forcer à un contact permanent avec l'élémentaire à travers l'activation incessante et répétitive de ses connexions physiologiques, s'imprégner pleinement de l'être du monde jusqu'à la perte de sa propre identité, faire corps avec « l'infiniment moyen » afin de regarder par l'œil de la matière et se laisser emporter par son rythme profond. Et puis, vivre cette connaissance jusqu'à l'extase.

Et en effet, il est tout à fait intéressant de constater que tous les récits de la première époque mettent en application ses principes sous forme de descriptions hallucinées où la contemplation prolongée débouche sur une fusion presque totale avec l'objet. Souvent, après avoir « regardé » longuement, « intensément », les personnages se sentent happés, « plongent », « pénètrent », « se glissent » dans le nouvel univers ouvert à leurs sens et « jaillissent » transfigurés, comme parfaitement renouvelés, ayant pu « voir » de l'intérieur.

¹⁸ Chez les Tibétains, le « troisième œil » symbolise des pouvoirs de divination chez certains initiés. Voir Lobsang RAMPA, *Le Troisième Œil*, trad. française, Paris, Albin Michel, 1957. Le Clézio écrit justement : « Non pas le regard du contemplateur qui n'est qu'un miroir. Mais le regard actif, qui va vers l'autre, qui va vers la matière et s'y unit. Le regard de tous les sens, aigu, énigmatique (...) qui dirige l'être vers les régions extérieures qui sont déjà en lui, et le recompose, le recrée dans le mystère devenu demeure » (*L'Extase matérielle*, p. 174).

¹⁹ *Op. cit.*, p. 14.

Dans *La Guerre*, Bea B est à la recherche d'un asile parce qu'elle se sent sérieusement menacée. Elle se laisse ainsi bercer par l'espoir de trouver dans une ampoule électrique un abri salubre.

D'ailleurs, l'appel de détresse ne restera pas sans écho. Il aura suffi que l'index de la main de la jeune fille rabatte le bouton de l'interrupteur pour que se produise le miracle²⁰

Ce moment est décisif et se trouve souvent décrit dans les termes d'une irruption inédite dans un monde inexploré et entièrement euphorisant. On est enfin débarrassé de ses scrupules d'être humain vivant et puissant. Le regard est autre car la vision est action de l'objet²¹

Cette puissance assimilatrice des objets est parfois également évoquée comme une invasion incontrôlée, travaillant à dissoudre l'être.

Investi de ce nouveau pouvoir, l'objet est libéré des contraintes du temps et de l'espace. Le personnage qui peut s'y installer se reconnaît différent et goûte au bonheur du triomphe. C'est par exemple ce qu'éprouve Besson devant un verre de bière devenu « action, action propre de voir, action multiple et simultanée qui entrait en soi, sans jamais en sortir. »²² Cette « force tranquille »²³, « cette violence calme »²⁴, le personnage la désire, veut l'apprivoiser, la faire sienne.

Tailladé par la faim, Besson s'approche d'une boulangerie « Devant une boulangerie, l'odeur du pain chaud et de la brioche arrêta Besson; elle entra en lui pendant qu'il respirait et souleva dans son corps une véritable marée de salive et de sucs. »²⁵

Il regarda, sentit, se laissa envahir par le parfum, et alors « Besson resta longtemps en contemplation devant le pain: puis il ne sentit plus la faim, ni la soif. »²⁶

Entre ces deux moments, il y a eu un regard, instrument d'étude et moyen de pénétration, acte d'adoration quasiment mystique et qui tient toutes ses promesses.

L'itinéraire du voyageur est, quant à lui, ponctué de repères. Le premier contact avec l'objet convoité est d'abord indirect, extérieur : « l'odeur du pain et de la brioche ». La sous-séquence est ainsi dominée par la narration supportée par des verbes au passé simple : « arrêta », « entra », « souleva », « devint », « bougea », « se répandit », « se raidit », « fit la croix » ...

Intériorisée, l'odeur devient ensuite ce lien qui guide le personnage, l'introduit et l'installe au cœur de l'objet. Nous sommes autorisés à suggérer ici la formule de « vie réflexive », comme expression d'une étape fondamentale du voyage extatique.

Le miracle de la fusion est total. Le personnage est maintenant prêt à vivre pleinement l'aventure de l'union. Il est comblé de sensations et éprouve le pain sacré à la manière d'un envahissement spectaculaire, puisque démesuré. Puis, l'espace est entièrement meublé par les images

²⁰ C'est moi qui souligne.

²¹ C'est moi qui souligne

²² *Le Déluge*, op. cit. p.84

²³ *La Fièvre*, op. cit. p.39

²⁴ *La Guerre*, op. cit. p.191.

²⁵ *Le Déluge*, op. cit. p 197.

²⁶ *Ibid.* p ;198.

apaisantes, le pain se présente à la manière d'une offrande propre à un acte adorateur particulièrement fervent.

Ainsi s'installe la vision d'un être suprême et complexe. Souvent, les mots vont manquer pour dire cette expérience unique. Et le personnage aura à vivre la tragédie de cette existence qu'il sera incapable d'expliquer.

Impossible, le langage

Il faut reconnaître, avec Le Clézio, que « la beauté de la vie, l'énergie de la vie ne sont pas de l'esprit, mais de la matière »²⁷. Toute l'harmonie de l'existence en dépend, puisque le langage ne devrait être qu'une simple extériorisation de cette énergie. Etant donné que « c'est le réel qui donne naissance à l'idée », et non pas l'inverse, prétendre retrouver ce réel dans les mots, qui sont des projets d'idées, des idées à l'état embryonnaire, est une erreur de l'homme rationnel. La vérité, « toujours au-delà de l'intelligible », toujours « plus loin que le temps, plus loin que la connaissance »²⁸, n'a pas besoin des mots de la raison. Elle est à vivre, à reconnaître dans ses manifestations matérielles. D'où un paradoxe et une tragédie : la pensée embrasse le réel et se retourne sur elle-même pour se reconnaître, et en même temps elle veut rompre ce lien et prendre corps dans le langage. La parole organisée, que nous opposerons désormais à la parole organique, ne peut que se mouvoir dans ce cercle vicieux, fermé : elle n'avance pas. L'analyse, les découpages, les structures raisonnées, les systèmes donnent l'impression d'un progrès, mais celui-ci est inaccessible, du moins tant qu'il s'appuie sur les mots, ces bruits futiles²⁹.

Ainsi, cette énergie, cette joie ou cette angoisse que nous communiquent les objets ne parviennent-elles pas parfois à trouver les mots qui les expriment, d'où cet aveu d'impuissance : « Je n'ai, pour approcher ma vérité, que les pauvres instruments de l'intuition et du langage³⁰ ». Et cette impuissance est acceptée avec une lucidité héroïque : « [...] ces outils me suffisent. Leur pauvreté en certitude est richesse en hasard. »³¹. La raison cède la place à d'autres vérités, plus puissantes, plus désordonnées, plus riches, inconnues, à la conscience du corps, par exemple :

Si mes outils ne sont pas rationnels, du moins les émotions qu'ils me procurent me permettent de zigzaguer, mi-plaisir, mi-peine, dans le territoire inconnu de ma conscience.³²

Il y a donc une aliénation à subir, celle d'un langage qui tourne autour de lui-même, qui se mord la queue, qui s'auto-détruit, se désagrège, très naturellement, générant des paradoxes effrayants.³³

²⁷ *L'Extase matérielle*, p. 47.

²⁸ *Le Livre des fuites*, op. cit. p.148

²⁹ *Ibid.*, p. 101.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

³³ *Ibid.*, p. 201.

Besson comprendra maintenant que « voir n'était pas suffisant » et que, quoi qu'on fasse, « C'était cela, la réalité ; inépuisable. Aucun mot, aucune idée, ni même aucune sensation ne pouvaient en rendre compte »³⁴ (*Dél*, 84).

Dans *Les Géants*, l'aliénation est très forte. Tranquillité la découvre partout et se rend compte aussi de l'impuissance du langage de la raison :

« Que voyez-vous maintenant ? Que voyez-vous ? » (*Les G*, 319)

Quand elle découvre aussi que les objets sont les nouveaux « maîtres », c'est pour elle l'incompréhensible pur et simple et elle a l'impression d'être entrée dans la zone interdite, l'aire de tous les risques, mais « Comment le comprendre ? Mais il n'y a rien à comprendre. La beauté hypnotique retourne les chemins en arrière, ainsi, simplement dans le sommeil, et le commencement devient la fin .»³⁵

Les objets ont pour eux leur propre mystère et ce qu'on peut faire, quand il n'est pas possible de les pénétrer, c'est de les posséder simplement. C'est ce que décrète Le Clézio à la fin de *L'Inconnu sur la terre*, quand il écrit :

Si je devais collectionner quelque chose, ce seraient les légumes. j'aime les voir sur les étals des marchés, en vrac, ou bien rangés et calibrés dans des cagettes de bois blanc.³⁶

Dans les premiers romans de Le Clézio, les personnages éprouvent l'envie irrésistible d'aller vers les objets, de les étreindre. Ce besoin s'explique par le fait que ces êtres n'ont pas encore connu l'inscription blasphématoire définitive du langage. Ils ont parfois l'impression que les choses leur adressent des appels, leur ouvrent des refuges et leur offrent leur virginité. Leur innocence les fait alors obéir à ces ordres. Ils connaissent ainsi l'émotion des caresses inédites et l'urgence de les dire, le soulagement surtout, même provisoire, même inachevé, d'avoir réussi à se perdre de vue.

Mohammed Benjelloun

Faculté des Lettres

Université Chouaïb Doukkali

El Jadida, Maroc

³⁴ *Le Déluge*, op. cit. p.84

³⁵ *Les Géants*, op. cit. p.123.

³⁶ *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978, p. 266.