



LE DESIR POÉTIQUE DE LA NATURE CHEZ LE CLÉZIO

Jean Florent Romaric GNAYORO
UNIVERSITÉ PELEFORO GON COULIBALY
gjfromaric@yahoo.fr

RESUMÉ :

La nature occupe une place primordiale chez Le Clézio qui en viendrait à la rendre poétique. En effet, il étend son désir vers celui d'une nature qui se trouverait ainsi poétisée. Si l'accent avec lui est mis sur la volonté de certains de ses personnages à s'inscrire dans une vie en harmonie avec la nature, il n'en demeure pas moins que l'expression qu'ils en donnent se trouve rattachée au lyrisme qui les anime. C'est ainsi que la tentation poétique chez Le Clézio s'inscrit dans son désir d'une nature qui se revêtira des émotions des personnages. Justement, pour Le Clézio, la nature existe mais dépendamment de celui qui la perçoit, qui est en quelque sorte à la source de sa connaissance. Voilà pourquoi, on retrouve chez lui des personnages qui l'exposent tout en y ajoutant quelque poésie, sinon un lyrisme assez prononcé. Cependant, avec Le Clézio, la tendance à une quelconque poésie est subtile, car si elle existe, elle découle d'une « musique » qui s'évertuerait à suivre un modèle qu'on pourrait aisément retrouver dans la nature réelle. Toutefois, la petite note qui ferait la différence, en ce qui concerne l'auteur, toucherait à l'expression d'une nature empreinte du lyrisme des personnages qui s'y aventurent. En parlant du désir poétique de la nature chez Le Clézio, nous entendons, de ce fait, une esthétique qu'il développe de manière à asseoir un idéal de vie, tout au moins, sa vision personnelle des choses au monde naturel. En effet, Le Clézio arrive bien souvent à disposer une aventure où sont mis en scène des personnages désireux d'entrer en contact avec une nature originelle. Mais, lorsqu'il entreprend cet exercice de représentation du réel naturel, Le Clézio n'hésite pas à accorder une certaine volonté intrinsèque à ce dernier qui « parlerait » à ses personnages. Peut-être, la poésie qui semble ici se dessiner consiste, progressivement, chez l'auteur à combler le désir des personnages avides d'une nature originelle qui, pour ainsi dire, en vient à apparaître comme l'élaboration d'une personnification, en fait, comme « un personnage atypique », à son tour.

MOTS-CLÉS : Le Clézio, nature, lyrisme, désir, personnage, représentation, poésie romanesque.

CLASSIFICATION DU SUJET : Critique littéraire, sociologie, linguistique.

MÉTHODE / APPROCHE : Analyse littéraire, psychanalyse, sémiotique.

La nature est un sujet récurrent qu'aborde Le Clézio dans la plupart de ses récits. Cela étant, nous avons avec lui la présence d'une certaine poésie qui semble également s'intégrer dans ses œuvres romanesques. Pour Tadié, notamment, « *le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets* ». Effectivement, va se dessiner chez Le Clézio une note qui traduirait un désir poétique de la nature. C'est ce que semble remarquer Cavallero lorsqu'il nous dit encore, à propos de l'auteur, que « *Cette étiquette d'écrivain-voyageur est souvent associée à celle du romantique défenseur de la nature, lequel s'emploierait à faire revivre par la musique des mots une beauté originelle aujourd'hui disparue* ». À partir de là, on retrouve le désir poétique de la nature chez Le Clézio, du fait même qu'il paraît improbable qu'il ait réellement visité tous les paysages qu'il décrit dans ses œuvres. Tout au moins, on estime que l'auteur ait pu faire certaines adaptations à partir de paysages réels. Ainsi, on ne peut attribuer à la nature que l'écrivain évoque de la sorte le caractère de vérité par excellence. Même si ses romans s'inspirent d'une certaine réalité, la nature poétique qu'il présente n'en demeure pas moins fictionnelle. C'est ainsi que Alain Chareyre-Mejan parle d'une illusion visant à créer un effet de réel. Pour ce critique il s'agit de

(...) l'illusion du déjà vu. Mais justement. Il n'y a pas d'illusion. Seulement du déjà vu. En fait, cela même que l'on a bien déjà vu c'est le fait que ce que l'on a vu alors était réel. L'illusion porte sur *l'impression de réel* (c'est le critique qui souligne). Dans certaines circonstances, sans doute contingentes nous sentons que ce que nous voyons « existe ». Aussitôt, cela nous rappelle quelque chose : très exactement la même chose, avant et ailleurs.³

En fait, Le Clézio use d'une référence subjective à la vie réelle dans la plupart de ses romans et si l'on recourt à Irène Tamba-Mecz, « *une certaine logique culturelle implique en effet qu'on repère ce qu'est ou devient quelque chose par rapport à la chose déterminée et non l'inverse* ». On comprend ici que l'on part d'une réalité pour aboutir chez Le Clézio à une représentation poétique de la nature qui en serait faite et qui trouverait en elle son sens. A l'inverse, le fait de partir de la représentation subjective de la nature par l'auteur, pour en venir à la réalité semble, selon l'impression que la critique nous donne, une logique qui n'est pas appliquée en général, donc qui n'est pas ancrée dans sa culture littéraire. En outre, il est loisible de concevoir que la représentation poétique de la nature, fruit de prime abord, d'une perception de Le Clézio, est liée intimement aux catégories que sont l'espace et le temps et ce, selon l'entendement suivant d'Emmanuel Kant :

¹Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, P.U.F., Écriture, 1978, p. 7.

²Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, Op. cit., p. 335.

³Alain Chareyre-Mejan, *Le réel et le fantastique*, Paris, Montréal, L'Harmattan, Ouverture philosophique, 1998, p. 44.

⁴Irène Tamba-Mecz, *Le sens figuré*, Paris, P.U.F., 1981, p. 126.



En conséquence, toute synthèse par laquelle la perception elle-même devient possible est soumise aux catégories ; et dans la mesure où l'expérience est une connaissance s'accomplissant par l'intermédiaire de perceptions liées entre elles, les catégories sont les conditions de la possibilité de l'expérience et elles valent donc aussi a priori pour tous les objets de l'expérience.⁵

Pour Kant, comme pour Le Clézio, il ne peut y avoir de perception quelle qu'elle soit, de la nature, sans la considération du facteur spatio-temporel. En effet, on convient que si le temps est pris seul sans l'espace, on aboutit à une perception fugitive où les éléments en perpétuelle évolution ne permettent pas la capture d'un instant.

En revanche, avec la prise en compte de l'espace seul sans le temps, on obtient une perception figée où tout reste en l'état sans aucune possibilité d'évolution. L'association du temps et de l'espace devient, de ce fait, indispensable dans l'élaboration d'une représentation poétique de la nature, en conformité avec l'expérience réelle, comme aime à le faire Le Clézio. C'est ainsi qu'avec Kant, « *Nous avons a priori, dans les représentations de l'espace et du temps, des formes de l'intuition sensible, aussi bien externe qu'interne, et la synthèse de l'appréhension du divers phénoménal doit toujours s'y conformer, puisqu'elle ne peut elle-même s'opérer que suivant cette condition formelle* ». ⁶ Dès lors, on comprend le critère d'une représentation poétique de la nature, où s'évanouit plus ou moins la subjectivité de Le Clézio, même s'il adopte bien souvent, une tout autre démarche que la démarche scientifique. En fait, avec Emile Chartier on sait que « *la perception droite, ou, si l'on veut, la science, consiste à se faire une idée exacte de la chose, d'après laquelle idée on pourra expliquer toutes les apparences* ». ⁷ Cependant, l'artiste qu'est Le Clézio, qui entreprend cet exercice de représentation poétique du réel naturel, n'hésite pas à accorder une certaine volonté intrinsèque à ce dernier qui lui « parle ». D'ailleurs pour Arthur Schopenhauer, « *tout ce que le monde renferme ou peut renfermer est dans cette dépendance nécessaire vis-à-vis du sujet et n'existe que pour le sujet. Le monde est donc représentation* ». ⁸ A cet effet, se pose, en ce qui concerne la perception de la nature, la question du sujet qui se résumera ici à l'auteur. En fait, pour Lacan, « (...) *le sujet, c'est tout le système, et peut-être quelque chose qui s'achève dans ce système. L'Autre est pareil, il est construit de la même façon, et c'est bien pour cela qu'il peut prendre le relais de mon discours* ». ⁹ On comprend par-là que le sujet qui s'apparente à l'auteur, laisse voir ou entrevoir la place qu'occupe l'autre ou l'Autre au sens lacanien du terme. Il est même vrai selon Julia Kristeva que « *la psychanalyse a tendance à considérer l'espace psychique comme une intériorité dans laquelle, par un mouvement involutif se recueillent les expériences du sujet* ». ¹⁰

On voit alors avec elle que le sujet, en d'autres termes, l'écrivain, se différencie et est dirigé par une vie intérieure qui oriente ses actions en tant qu'elle est également le lieu où s'accumulent ses expériences. Le sujet ou si l'on veut, Le Clézio, à bien l'observer est en rapport avec l'objet naturel qu'il découvre à l'aide de ses sens. De ce fait, il paraît alors adéquat de voir en quoi cet objet naturel joue un rôle dans sa relation poétique avec lui. L'objet naturel, ici, où il est plus question d'une représentation textuelle et poétique de la nature que d'autre chose, dans un dédoublement, s'assimilera aux livres qui sont du ressort de l'écrivain. Dans le même élan, Sartre projette, pour ainsi dire, la liberté d'appréciation du lecteur devenu ici sujet second et de son intériorité à qui est destinée l'œuvre - en ce qui nous concerne - l'objet naturel médiat ou poétisé. En fait, ce n'est qu'à partir du texte que le lecteur parvient à pénétrer l'intérieur des œuvres le cléziennes, qui est alors considéré comme l'objet naturel poétisé, à travers lequel s'est transcrite la perception de la nature de l'auteur. Jean-Paul Sartre évoque même une certaine liberté dans l'appréhension du livre : « *Par conséquent, vous le voyez, un livre conçu sur le plan esthétique, c'est vraiment un appel d'une liberté à une liberté, et le plaisir esthétique c'est la prise de conscience de la liberté devant l'objet* ». ¹¹

Néanmoins, chez Le Clézio, on a la perception d'une nature qu'on pourrait qualifier d'authentique, par le fait que l'auteur tend à la mettre en scène sans que le lecteur ne fasse de différence avec son modèle réel. Toutefois, dans la mesure où cette nature n'est pas disposée de n'importe quelle façon, elle relève également chez lui de l'art. En effet, pour Jean Bazin, l'authenticité est subtile car « (...) *il ne s'agit pas d'imiter le monde, mais d'y faire exister une chose nouvelle, chose qui cependant se manifeste et exerce déjà sa puissance dans son apparence plutôt que son apparition* ». ¹² On retiendra encore que la question du sens poétique ne va sans cette disposition d'esprit, d'une part de l'écrivain, notamment Le Clézio, et d'autre part de ses lecteurs qui prolongent sa représentation subjective de la nature par la médiation de ses livres et par leur propre activité cérébrale. C'est donc dans le cerveau à la fois de l'auteur et de ses lecteurs, que l'effet de sens s'opère afin de produire la représentation poétique de la nature qui en découle. L'approche reste toutefois référentielle à la perception de l'auteur, dans la mesure où « (...) *l'imagination n'est pas pour le romancier le moteur essentiel de l'expression textuelle. Il s'agit plutôt pour lui d'observer, de décrypter le monde à partir d'une approche d'essence plus intuitive et sensorielle, un état perceptif irréductible à l'activité imaginative* ». ¹³ Ainsi, pour nous, Le Clézio qui arrive à sentir ce qu'il dit, s'aventure au cœur de cette conception de Henri Lefebvre selon laquelle « *plus on*

⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Aubier, Bibliothèque Philosophique, traduit par Alain Renaut, 1997, p. 215.

⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Op. cit., p. 215.

⁷ Emile Chartier dit Alain, *Propos sur la nature*, Paris, Gallimard, Folio / Essais, 2003, p.83.

⁸ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F., traduit par A. Burdeau, 1^è édition 1966, 2^è édition Collection « Quadrige » 2006, pp. 25, 26.

⁹ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Editions du Seuil, Champ freudien, 1998, p. 122.

¹⁰ Julia Kristeva, *Les Nouvelles Maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, p.214.

¹¹ Jean-Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Editions Verdier, Philosophie, 1998, p.27.

¹² Jean Bazin, « Des clous dans la Joconde », *Détours de l'objet*, Franck Chaumon (dir), Paris, Montréal, L'Harmattan, Collection Pratique de la folie, 1996, p. 120.

¹³ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, Op. cit., p. 275.



examine l'espace et mieux on le considère, pas seulement avec les yeux et l'intellect, mais avec tous les sens et le corps total ».¹⁴

A ce titre, il se dégage une technique d'approche poétique de l'espace en général et de la nature en particulier. Se dessine alors le sensualisme, une notion qui prend en ligne de compte le plaisir des sens. C'est à ce niveau que se déploiera la sensibilité qui animera le contemplateur de la nature paysagère. Partant de là, Le Clézio, « (...) de la même façon [que] les sensualistes se (...) [donnait] pour fin, non d'isoler le sentiment de soi en lui-même, mais au contraire de le confondre avec les sensations provenant du monde externe ».¹⁵ La perception à partir des cinq organes de sens, imprègne donc sa transcription poétique d'une observation de la nature. Ainsi, l'auteur ne manque pas d'y ajouter sa touche personnelle où le chemin pour une approche poétique du monde va ainsi de concert avec sa représentation subjective de la nature. Sous la plume le clézienne comme l'indique d'ailleurs Miriam Stendal Boulos : « Le vagabondage favorise ce développement chez les personnages le cléziens. L'absence des contraintes extérieures leur permet d'étudier l'univers avec plus de minutie et d'être à l'écoute d'un monde qui leur parle ».¹⁶

Egalement, Maurice Blanchot dans son livre intitulé *L'espace littéraire* rattache la représentation poétique à la sensibilité où à l'activité des sensations corporelles d'un sujet face à un objet qui se rapporterait aisément à l'entour ou à la nature. Blanchot percevra alors, la sensibilité comme un élément indispensable dans la saisie de la nature. Avec Le Clézio, les organes de sens, notamment, se retrouvent et s'assimilent aisément au corps total qui participe, de ce fait, à la découverte de la nature : « La nature ne se présente pas à nous comme un spectacle : elle est d'abord la réalité où nous vivons et agissons. C'est à travers notre corps et notre sensibilité organique qu'elle atteint notre regard : la perception conserve toujours l'empreinte de cette origine ».¹⁷

Cela étant, on verra avec Le Clézio, la situation d'une narration où la perception visuelle relève d'un moyen pour exprimer les projections d'un imaginaire justement fictif. A ce titre, le désir poétique de la nature trouvera ancrage dans l'œuvre le clézienne. Mais, quant à la signification de voir, Elisabeth Pacherie attire l'attention sur le fait que la perception en elle-même est sélective. Voilà pourquoi elle affirme « [qu'] on doit toutefois distinguer deux formes de sélection attentionnelle : la sélection attentionnelle activement dirigée vers un aspect donné d'une scène visuelle et la sélection attentionnelle passive où l'attention est attirée par un aspect saillant de la scène visuelle ».¹⁸ Si l'on comprend bien les choses, soit l'attention est motivée par la conscience, donc voulue, soit de manière inconsciente elle est sollicitée au regard d'une saillance qui trouve sa manifestation à l'entour ; ce qui suscitera alors l'intérêt qui lui sera accordé. Au reste, la nature poétisée prend, notamment, ancrage chez Le Clézio, de sorte que

(...) les descriptions de la perception sont accentuées donnant la sensation que le regard est partout à la fois et est totalement intégré dans le paysage. On peut relever de nombreux exemples, d'une forte tendance du regard à se déplacer minutieusement, délimitant les paysages, recueillant des images dans une sorte de tableau. C'est l'écriture de l'observation.¹⁹

On se rendra ainsi compte de la fonction primordiale du regard dans *La Quarantaine*, où Léon joue le rôle d'un narrateur qui présente l'impression de ce qu'il voit : « Maintenant, entre les blocs de lave, je voyais bouger des silhouettes furtives, des hommes occupés à épierrer, à sarcler, des femmes enveloppées dans leur goni couleur de terre ».²⁰ Pour Jean-Jacques Rosat, effectivement, on a la possibilité de voir une réalité en une approche qui peut s'avérer à une seconde, divergente de la première. Voici ainsi présenté à la suite ce qu'il en dit :

Dans ce cas, ce que je vois, en un sens, ne change pas ; mais il me faut cependant décrire le changement qui, en un autre sens, a bien lieu dans ce que je vois ; et je n'ai pour faire cela pas de manière plus directe, ou plus immédiate, qu'une manière indirecte : je le décris comme un changement dans mon interprétation de ce que je vois (ce que je voyais comme un canard, je le vois désormais comme un lapin) et donc comme un changement dans la signification de ce que je vois.²¹

On le perçoit bien ; il convient donc de rattacher le fait de voir à sa signification c'est-à-dire à l'interprétation qu'on en fait. Avec Sandra Laugier une clarification s'impose, même si elle abonde dans le sens de Jean-Jacques Rosat qui rattache la vision à une interprétation. Voilà pourquoi elle estime qu'au reste, les erreurs, du moins, les illusions qu'on perçoit ne peuvent en aucun cas s'assimiler à une représentation ne serait-ce poétique de la nature. En effet, pour elle « les faits

¹⁴Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1986, p. 450.

¹⁵Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979, p. 174.

¹⁶Miriam Stendal Boulos, *Chemin pour une approche poétique du monde. Le Roman selon J.-M.G. Le Clézio*, Op. cit., p. 126.

¹⁷Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Op. cit., p. 163.

¹⁸Elisabeth Pacherie, « Mode de structuration des contenus perceptifs visuels », *Philosophie de la perception, Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Jacques Bouveresse, Jean-Jacques Rosat (dir), Paris, Odile Jacob, 2003, p. 268.

¹⁹Ruth Amar, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Op. cit., p. 93.

²⁰Jean-Marie Gustave Le Clézio, *La Quarantaine*, Op. cit., p. 229.

²¹Jean-Jacques Rosat, « Comment décrire ce que nous nommons « voir » ? », *Philosophie de la perception, Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Jacques Bouveresse, Jean-Jacques Rosat (dir), Paris, Odile Jacob, 2003, p. 225.



peuvent nous induire en erreur. Cela ne signifie pas qu'ils représentent. Ils peuvent, éventuellement, signifier ou indiquer quelque chose ».²²

Par ailleurs, avec les sensations corporelles qui sont exposées dans *La Quarantaine*, on appréhende le lyrisme d'une description où entre en ligne de compte la vue, comme le support de l'étalage perceptif de Léon qui présente les événements qui s'offrent à lui. Le lyrisme de la perception pourra également, s'appréhender devant un désir poétique de la nature chez Le Clézio, aussi bien qu'à l'écoute de certains personnages qu'il met en scène. De prime abord, ce que l'on peut appeler désir, dans le sens le plus commun du terme, donnera à élucider la tendance d'un personnage à être poussé vers un objet auquel il aspire ou vers lequel il part en quête. En fait, avec le désir lyrique, nous avons un sujet dans un état de manque. Le désir poétique de la nature intervient, justement, pour susciter chez le personnage le besoin de combler ce manque. Mais sachons également que le sujet ou personnage qui se présente dans cet état peut ne pas poursuivre la quête. Si par aventure il se donne les moyens pour satisfaire son désir, il en éprouvera du plaisir.

En revanche, le désir inassouvi est source, bien entendu, de déplaisir. Bref, ce que l'on retient c'est que le désir à la fois poétique et lyrique, pousse le sujet à l'action tout en lui faisant vouloir la quête de l'objet désiré, la nature en l'occurrence. On retrouve cette quête, ce désir poétique de la nature chez Le Clézio, notamment, dans *Le Chercheur d'or* et dans *Voyage à Rodrigues*. En effet, il est question ici d'une quête de l'or qui débouchera vers un attachement envers la nature. C'est comme cela que le désir poétique trouvera ancrage dans la volonté du grand-père de Le Clézio d'aller à l'aventure en traversant la mer : « C'est cette mer-là que mon grand-père a dû rêver, une mer qui est elle-même la substance du rêve : infinie, inconnaissable, monde où l'on se perd soi-même, où l'on devient autre ».²³ C'est ainsi que Le Clézio dévoilera également ses motivations en ce qui concerne *Voyage à Rodrigues* : « En écrivant cette aventure, en mettant mes mots là où il a mis ses pas, il me semble que je ne fais qu'achever ce qu'il a commencé, boucler une ronde, c'est-à-dire recommencer la possibilité du secret, du mystère ».²⁴

En outre, ce journal de voyage montre bien que c'est à partir de la vie de son grand-père que s'est inspiré Le Clézio pour écrire *Le Chercheur d'or*. A ce propos il expose les raisons qui l'ont poussé à produire cette œuvre : « C'est ce rêve que j'ai voulu revivre, jour après jour, mais je rêvais déjà d'un autre chercheur d'or ».²⁵ À partir de là, dans ce roman ici suggéré²⁶, on a le désir d'Alexis de découvrir l'or du Corsaire inconnu. Ainsi, « l'embarquement d'Alexis constitue donc l'aboutissement d'un désir : un désir en lui si fort et si constant que son expression semble occulter la description même de la mer »²⁷ qui aurait fasciné le grand-père de Le Clézio, dans *Voyage à Rodrigues*. Mais au fil de l'aventure du personnage, ses vœux se métamorphosent dans la mesure où sa vie toute simple sur l'île Rodrigues où est censé se trouver le trésor sera plus préférable que l'or recherché, jusqu'alors introuvable. En fait, il sera question sur l'île Rodrigues d'une vie idyllique, agréable et en harmonie avec la nature, à laquelle Alexis prendra plaisir en compagnie d'Ouma. Cette quête de la nature qu'on retrouve dans *Le Chercheur d'or*, de même que dans *Voyage à Rodrigues* traduit bien ce désir lyrique d'un retour aux sources comme l'indique d'ailleurs Cavallero pour qui « Comme on le voit, l'itinéraire du voyage narré épouse la géographie d'un retour intentionnel au passé familial : la fiction se nourrit désormais de cette quête incessante de soi-même que l'auteur poursuit à travers la recherche fantasmée de son origine ».²⁸

La *Quarantaine* expose, à son tour, le désir lyrique de Léon de vivre sur l'île Maurice. Mais, ce personnage n'aura pas la satisfaction de voir son désir réalisé. En effet, le bateau qui devait l'y conduire sera obligé de faire une escale prolongée sur l'île Plate à cause d'une épidémie de variole. C'est ainsi que les habitants influents de l'île Maurice pour éviter la propagation de la contagion de la variole décideront de fermer l'entrée au navire sur leur terre pendant un certain temps, à savoir celui de la quarantaine. Cela étant, ce sera sur l'île Plate que Léon apprendra en compagnie de Surya à aimer la nature à tel point que son désir de parvenir à l'île Maurice s'estompera pour de bon. Partant de là, en dépit du bateau venu chercher les mis en quarantaine pour la destination finale de l'île Maurice, il en fera fi et préférera rester avec Surya sur l'île Plate. On perçoit alors qu'un autre désir lyrique, celui de la nature aura pris naissance chez lui, au point de s'affirmer dans sa décision de ne plus quitter l'île où il aura trouvé refuge. On a également dans *La Quarantaine*, l'exposition des activités du narrateur qui en vient à dévoiler explicitement son désir de la nature. On se rend alors compte que dans son désir lyrique de la nature, la pensée acquiert une place importante telle qu'il nous l'indique : « Je pense à la mer à Aden ».²⁹

On perçoit dans le même élan, son affection pour la mer : « C'est ici que j'aime m'asseoir, chaque matin, à l'aube pour regarder la mer ».³⁰ Et au-delà de la mer, l'affection du narrateur va également vers les oiseaux : « J'aime le moment où les oiseaux s'élancent vers la mer, leurs longues banderoles de feu ondoyant dans le vent, leur corps brillant comme la nacre ».³¹ C'est ainsi que bien souvent conjugués les syntagmes verbaux « penser », « aimer » contribuent à affirmer la prégnance du désir lyrique de la nature chez Léon. En outre, la pensée et l'amour s'imbriquent chez ce dernier au point d'étendre son désir poétique de la nature vers Surya. Dans la mesure où elle l'initie à l'amour de la nature et, à

²²Sandra Laugier, « La perception est-elle une représentation ? », *Philosophie de la perception, Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Jacques Bouveresse, Jean-Jacques Rosat (dir), Paris, Odile Jacob, 2003, p. 310.

²³Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, Folio, 1986, p. 55.

²⁴*Idem*, p. 142.

²⁵Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, *Op. cit.*, p. 145.

²⁶Il est question du *Chercheur d'or*.

²⁷Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, *Op. cit.*, p. 217.

²⁸*Idem*, p. 259.

²⁹Jean-Marie Gustave Le Clézio, *La Quarantaine*, *Op. cit.*, p. 33.

³⁰*Idem*, p. 65.

³¹*Ibidem*, p. 349.



prendre plaisir à s'y aventurer, elle deviendra, en quelque sorte pour lui, une représentante de l'objet de son désir. Partant de là, le désir poétique de la nature s'incrusterait inconsciemment dans la pulsion sexuelle du narrateur qui éprouverait, de ce fait, une certaine fascination à l'égard de Surya. Voilà pourquoi, « fasciné par elle, [il] ne fait que la sentir, la désirer »³². Ainsi, tout en pensant à Surya, Léon transporté par la pulsion de son désir poétique, en pleine nature, en viendra à s'attoucher sexuellement comme pour accomplir « symboliquement tous les exploits de la balistique amoureuse ».³³

En effet, Léon confirmera au lecteur, que traversé par une force mystérieuse qui le fit frissonner des pieds à la tête, sa « semence s'était répandue sur la roche noire et s'était mélangé à l'écume ».³⁴ C'est ainsi que le désir inconscient et poétique de la nature, sous-tendu par sa pulsion sexuelle satisfaite, à travers son plaisir solitaire, « le personnage (...) [acquerra] une liberté engendrée par l'union avec le monde naturel ».³⁵ Le désir poétique sinon lyrique de la nature est également de mise avec *Le Livre des fuites* où il est exprimé chez Jeune Homme Hogan, à travers sa volonté de s'évader de la ville. Ce désir poétique d'un Ailleurs est une nécessité qui s'impose pour lui, car sans cette action de fuite, son équilibre s'en trouve menacé. Il le dévoile, notamment, dans ses paroles qui présentent son état d'âme qui dévoile son agacement pour la ville : « J'y ai assez vécu »³⁶ comme il le dit si bien. Il veut alors voir du nouveau puisqu'il est las de la ville, las de ce perpétuel quotidien, qui l'ennuie au point que la ville lui semble toujours égale à elle-même, « éternelle »³⁷ selon son dire. Le langage de Hogan qui présente un tel rejet de la modernité, permet donc de déceler son désir le plus profond de la nature : « C'était des questions, des tremblements du langage, des imperfections, l'exposition des désirs inassouvis, exprimée par du désirable. Je ne pouvais pas y répondre parce que, comme les autres, je n'en avais pas les moyens réels ».³⁸ En se donnant les moyens pour effectuer sa quête d'un Ailleurs, pour satisfaire son désir le plus profond de la nature, finalement, le voyage du personnage débouchera sur un espace naturel à savoir la baie de Nakhodka où

Le soleil étincelle à l'ouest, mais il n'a pas de chaleur. Ici, c'est le bout du monde, comme on dit, une des fins possibles du voyage. La baie de Nakhodka est ouverte sur la mer bleue, avec des îles en forme de volcan, ses terres rougeâtres pareilles à des crocs. On nage dans un paysage dessiné à la plume, aux traits fins, au silence immense.³⁹

On a également dans *Désert*, le désir lyrique de Lalla en France de retrouver son pays d'enfance. Voilà pourquoi, elle abandonnera sa célébrité de même que sa richesse acquise pour retourner dans le désert de son enfance, où elle vivait heureuse et en contact avec la nature. C'est ainsi, « [qu'] à la fin de *Désert*, le retour de Lalla vers le village natal n'a pas d'autre motivation qu'un renouement avec sa culture, matérialisée par l'appartenance à la chériffa légendaire des Hommes Bleus : la naissance de son enfant est la plus belle des reconnaissances ».⁴⁰ En effet, arrivée au désert, de même que sa mère avant elle, Lalla, agrippée à un figuier, donnera naissance toute seule à son enfant comme pour l'inscrire dans une vie au naturel. On perçoit alors avec Ruth Amar ce désir poétique d'un enracinement dans la nature où « (...) se rapprocher, s'accrocher à l'arbre sera la façon dont le personnage le clézien pourra « s'enraciner ». Ce processus d'écartement de l'être humain afin de se rapprocher du végétal, loin d'être négatif, est un pas vers la nature qui permet au personnage d'être en harmonie avec ses éléments ».⁴¹ Au reste, Le Clézio, « en collaboration avec son épouse Jémia »⁴² tentera dans *Gens des nuages* d'expliquer ce désir poétique de la nature qui le conduisit à la publication de *Désert*. Notamment pour Claude Cavallero,⁴³ « Si l'écrivain participe à une action de témoignage, c'est simplement que son activité est « plutôt d'être une sorte de membrane sensible et de rendre les sentiments, les pulsions, les désirs qu'il peut percevoir ».⁴⁴ Ce faisant, *Désert* en tant qu'œuvre imaginaire devait lui donner « une plus grande réalité à ce rêve de retour »⁴⁵ au pays d'enfance de Jémia. Ce n'est qu'une fois arrivé au pays des Hommes Bleus que Jémia, en compagnie de Jean-Marie Le Clézio, pourra se retrouver dans l'ambiance de ces Hommes du désert pour qui le « (...) regard a développé une acuité qui leur permet de discerner le moindre changement des pierres ou du sable, et de découvrir de la diversité et de la beauté là où les autres hommes ne ressentiraient que de l'ennui ou de la crainte ».⁴⁶

Pawana suivra quelque peu la même logique. Dans ce petit ouvrage il est question d'un amour controversé pour la nature. C'est ainsi qu'on verra l'enfant Charles Melville Scammon, passionné par les baleines et bercé dans son enfance par la légende sur un lieu secret où elles ont leur refuge. On le perçoit bien ici, cet attachement de l'enfant pour

³²Ruth Amar, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004, p. 169.

³³*Idem*, p. 96.

³⁴Jean-Marie Gustave Le Clézio, *La Quarantaine*, *Op. cit.*, p. 375.

³⁵*Idem*, p. 111.

³⁶Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1969, p. 63.

³⁷Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Livre des fuites*, *Op. cit.*, p. 63.

³⁸*Idem*, p. 151.

³⁹*Ibidem*, p. 190.

⁴⁰Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, *Op. cit.*, p. 113.

⁴¹Ruth Amar, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004, p. 127.

⁴²Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, *Op. cit.*, p. 26.

⁴³*Idem*, p. 349.

⁴⁴Citation extraite du film *J.-M.G. Le Clézio entre les mondes*, de François Caillat et Antoine de Gaudemar diffusé sur France 5, le 11 avril 2008. Production France 5, The Factory, INA, 2008. Cités par Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, *Op. cit.*, p. 349.

⁴⁵Jémia et J.-M.G. Le Clézio, *Gens des Nuages*, Paris, Gallimard, Folio, 1999, p. 17.

⁴⁶*Idem*, p. 148.



les baleines. Au fait, tout comme le présente Ruth Amar, l'enfance s'associe à un désir poétique pour les éléments de la nature. Plus précisément, « *Les enfants possèdent une lumière provenant de leur regard qui leur permet de transformer l'atmosphère : tout devient plus pur, plus transparent. Ce processus d'observation les mène directement à communiquer avec la nature, car à l'opposé des adultes, ils n'ont pas pris de distances avec elle* ». ⁴⁷ Voilà pourquoi Charles Melville Scammon depuis l'enfance en fera une obsession de la nature, son désir le plus cher, voulant à tout prix découvrir la cachette des baleines. Devenu adulte et exerçant en tant que commandant du *Léonore* de la compagnie Nantucket, il arrivera à ses fins, mais ce sera le début d'un drame, car les baleines découvertes seront l'objet d'un carnage, du fait de la soif de richesse des hommes qui en tirent profit. En effet, il aura à faire cette révélation qui exprime si bien son implication dans l'effondrement du monde secret des baleines : « *Mais moi, Charles Melville Scammon, commandant Le Léonore de la compagnie Nantucket, j'ai découvert ce passage, et plus rien ne sera jamais comme avant. Mon regard s'est posé sur le secret, j'ai lancé mes chasseurs assoiffés de sang et la vie a cessé de naître* ». ⁴⁸

On aura plus tard avec lui cette question cruciale qui traduira avec force son remord et son attachement aux baleines déjà massacrées : « Comment peut-on tuer ce qu'on aime ? » ⁴⁹ Il y aura également que l'affection pour les baleines chez ce personnage, le conduira à abandonner son métier de chasseur, et même à éprouver un certain malaise devant leur extermination par les autres. On verra encore chez lui, le désir lyrique de venir en aide aux baleines, de même que chez Le Clézio, dans la vie réelle, en particulier, lorsqu'il dénoncera, dans *Le Monde*, ⁵⁰ « (...) la menace qui pèse en 1995 sur les baleines grises de Californie, une espèce en voie de disparition en raison des tueries perpétrées au long du vingtième siècle par les chasseurs américains ». ⁵¹ Claude Cavallero, devant ce désir lyrique de Le Clézio de préserver une certaine harmonie dans la nature rappelle également que cette « *question des baleines [était] (...) l'objet du texte si émouvant de Pawana, lequel fut adapté au théâtre en 1992 par Georges Lavaudan dans le cadre du festival d'Avignon* ». ⁵² Comme on le constate, Le Clézio expose, d'une certaine manière, une nature qui finalement englobera des personnages qui viendront à la comprendre, de même que certains qui arriveront à y vivre en osmose. Même si au départ une certaine tension s'installe, il n'en demeure pas moins qu'il arrive à asseoir cette conviction d'un amour de la nature, encore en état de latence.

Voilà pourquoi la nature devient avec cet auteur, un désir lyrique et la destination finale où le personnage réussira à vivre en harmonie avec lui-même. Pour Le Clézio, il est alors manifeste que l'homme ne pourra vivre heureux qu'en trouvant ses repères dans la nature. À ce titre, l'homme ne devra plus s'opposer à la nature mais plutôt s'y intégrer. Ainsi l'engagement des personnages pour la nature originelle, leur fera concevoir le projet d'être dans un monde idéalisé à l'image de leur saisie du réel fortement marqué par cet état d'esprit qui les anime. À partir de là, dans *L'Extase matérielle*, Le Clézio de dire que « *l'engagement n'est pas une affaire de degré. C'est un état* ». ⁵³ Notamment pour lui à qui le prix Nobel de littérature pour l'année 2008 est attribué, son état d'auteur l'amène à user d'une écriture à tendance poétique, qui se met en marge de la modernité. Par ailleurs, ce prix qui chaque année récompense le talent dans le domaine littéraire trouve par là, en ce qui le concerne, une tendance idéaliste qui sous-tend la raison évoquée par l'Académie suédoise. Devant la totalité de ses œuvres, le comité de la Fondation Nobel explique les raisons apparentes de son choix pour un « *écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante* ». ⁵⁴

À ce titre, Le Clézio vient à parler de la nature, de manière à la rendre poétique et si possible semblable au réel. Mais cette tâche relève d'une certaine illusion même si la nature qu'il présente arrive à être authentifiée par le lecteur. Si l'on recourt à Maurice Blanchot, cette nature décrite aurait

(...) ce pouvoir, nous communiquant l'illusion de l'immédiat, alors qu'elle nous donne seulement l'habituel, de nous donner à croire que l'immédiat nous est familier, de sorte que l'essence de celui-ci nous apparaît, non pas comme le plus terrible, ce qui devrait nous bouleverser, l'erreur de la solitude essentielle, mais comme le bonheur rassurant des harmonies naturelles ou la familiarité du lieu natal. ⁵⁵

Comment Le Clézio arrive-t-il encore à exposer une nature transréaliste ⁵⁶ qu'est celle qu'il nous donne à voir dans ses œuvres ? En fait, ce qu'on découvre chez cet auteur est une certaine subtilité à exposer une nature poétique qui s'ouvre sur le monde réel. En effet, par le biais du personnage-narrateur, l'auteur joue sur la qualité d'être impersonnel de ce dernier, afin de créer un effet de réel. En fait, pour Jean-Yves Tadié, « *ce qui compte, c'est la solitude d'un héros dont la masse, sous la forme d'une répétition pronomiale obsessionnelle [...] a pour caractéristique essentielle d'être une forme vide* ». ⁵⁷ En effet, Maurice Blanchot rappelle que « *L'idée de personnage, comme la forme traditionnelle du roman, n'est qu'un des compromis par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver*

⁴⁷ Ruth Amar, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Op. cit., p. 155.

⁴⁸ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Pawana*, Paris, Gallimard, nrf, 1992, p. 53.

⁴⁹ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Pawana*, Op. cit., p. 51.

⁵⁰ Jean-Marie Gustave Le Clézio, « Sauver les baleines grises de Californie », *Le Monde*, n° 15614, 8 avril 1995, p. 15.

⁵¹ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, Op. cit., p. 339.

⁵² *Idem*, p. 340.

⁵³ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *L'Extase Matérielle*, Paris, Folio, Essais, n° 212, 1993, p. 65.

⁵⁴ Ce passage est extrait du Communiqué de presse du 9 octobre 2008 de l'Académie suédoise indiquant que « le prix Nobel de littérature pour l'année 2008 est attribué à l'écrivain français Jean-Marie Gustave Le Clézio ».

⁵⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Folio, essais, 1955, 2007, 376 p., p. 41

⁵⁶ Il y a transréalisme quand un élément de la fiction entretient un rapport de vraisemblance avec un élément de la réalité humaine.

⁵⁷ Jean-Yves, Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, P.U.F., Ecriture, 1978. p. 18.



ses rapports avec le monde et lui-même ». ⁵⁸ Étant donné que Le Clézio se dissimule derrière le personnage-narrateur qui expose ce qu'il perçoit, le lecteur arrive facilement à s'identifier à ce dernier surtout que sa description lyrique de la nature imite la réalité du monde réel. C'est ainsi, qu'on aura par le biais d'un lyrisme ancré dans le souvenir, le souci des intervenants à se conformer à une réalité possible, où selon Tadié, « *le vide sémantique du personnage fait le plein du texte* ». ⁵⁹ Ainsi, tout paraît prétexte avec Le Clézio pour que le désir poétique de la nature se manifeste par le souvenir, avec la mémoire qui intervient pour accentuer l'effet de réel qui en découle dans une narration à valeur abstraite, du fait d'un manque d'événements vécus séance tenante par les personnages.

Toutefois, la mémoire convoquée dans la narration lyrique à profusion, intègre certains éléments de la réalité. Ceux-ci, à leur tour, contribuent à la représentation poétique qui en est faite de la nature grâce au souvenir de l'écrivain qui les adapte selon son inspiration. En ce qui concerne Le Clézio, comme l'indique notamment Marina Salles, les personnages eux-mêmes se souviennent et participent ainsi à une narration lyrique lorsqu'ils exposent le contenu de leur mémoire. C'est ainsi que par le biais du souvenir la réalité poétique inhérente à la fiction trouve un ancrage. Salles indique alors que « *le plaisir s'accroît d'un environnement naturel et les éléments du paysage ou du décor contribuent à fixer de tel moment dans « la mémoire » poétique des héros* ». ⁶⁰ C'est ainsi que la narration expressive, pour ainsi dire, lyrique de la nature intègre la mémoire qui chez Le Clézio est évoquée par les personnages qui se souviennent. Cette mémoire des personnages leur permet de parler de la nature telle qu'ils l'ont connue à un certain moment de leur vie. La mémoire, ainsi, intervient chez Le Clézio qui en use de par ses personnages qui trouvent là, l'occasion de partager leur aventure dans une nature lyrique, émaillée de descriptions précises auxquelles ils s'adonnent. C'est le cas de Lalla dans *Désert* qui se rappelle l'odeur d'une plante de son enfance plusieurs années après : « (...) *il n'y a que le vieux figuier, debout contre la dune, avec ses larges branches rejetées en arrière par l'habitude du vent. Lalla reconnaît avec délices son odeur puissante et fade, elle regarde le mouvement de ses feuilles* ». ⁶¹

Le fait que Lalla reconnaisse l'odeur du figuier est tributaire de l'activité de sa mémoire. En effet, cette dernière est le lieu de stockage des informations qui sont ensuite portées à la connaissance du lecteur. Le souvenir, chez Lalla, occupe une place importante dans la mesure où c'est lui qui la détermine et la décide à retourner, et à se fixer dans son environnement d'enfance. Selon Jean-François Reverzy, « *l'île-objet de consommation, l'île paradis artificiel est d'abord un objet d'amour et de désir* ». ⁶² Partant de là, on a le timonier du *Chercheur d'or*, qui pour sa part, à propos de l'île Saint Brandon, fera appel encore à sa mémoire pour rendre compte de cette île qui aura marqué son existence, lorsqu'il l'évoque à travers cette tempête ayant cours à une période régulière. A cet effet, « *Il parle de la tempête qui vient chaque été, si terrible que la mer recouvre complètement les îles, balaie toute trace de vie terrestre. Chaque fois, la mer efface tout, et c'est pourquoi les îles sont toujours neuves* ». ⁶³ On voit alors que la mémoire permet au timonier de dire les raisons qui animent la nature lorsqu'elle se présente sous forme de tempêtes ayant cours à des moments bien précis. Ainsi, ce dernier affirme que la période des tempêtes en question, se situe chaque été. Qui plus est, il ajoute que cela permet aux îles de se renouveler et de conserver leur beauté. On le voit, ces informations qu'il apporte donnent aux hypothétiques visiteurs une indication sur un temps plus favorable que d'autres pour leur découverte. On retrouve, de ce fait, cette mémoire du timonier qui découle d'une observation lyrique et attentive de la nature. Ce faisant, il parvient ici à trouver un moyen d'expliquer et même de prévoir ce déchaînement d'une puissance de la nature à l'image de la tempête.

Alexis, de même, le personnage principal du *Chercheur d'or*, recourt au souvenir pour se remémorer son enfance idyllique au Boucan, riche en expériences de contact intense avec la nature. Adulte, il se rappelle son enfance où il avait le loisir de vivre heureux dans la nature de Mananava. Il en dira tant dans cette évocation qu'il en fait : « *Je pense au temps où je découvrais le monde, peu à peu, autour de l'Enfoncement du Boucan. Je pense au temps où je courais dans l'herbe, à la poursuite de ces oiseaux qui tournent éternellement au-dessus de Mananava* ». ⁶⁴ En fait, l'élément déclencheur des souvenirs qui l'animent est l'apparition des oiseaux qui les ravive. Alexis remarque, dès cet instant, comme si rien n'avait changé, les oiseaux qui continuent de voler dans le même lieu, plusieurs années après. C'est la raison pour laquelle il mentionne, en ce qui les concerne, qu'il s'agit d'un vol éternel. Ses souvenirs ainsi permettent de poursuivre une narration lyrique et abstraite qui prend comme repère le narrateur qu'il est, qui situe les actions dans le temps et notamment ici le passé mais, paradoxalement, comme s'il s'agissait encore du présent. Nous constatons alors que le désir poétique de la nature chez Le Clézio se manifeste par le souvenir avec la mémoire de personnages lyriques, qui intervient pour accentuer l'effet de réel qui en découle dans une narration à valeur abstraite, du fait d'un manque d'événements vécus séance tenante par les exposants.

C'est ainsi que *Le Chercheur d'or* expose une nature poétique à l'image du cyclone qui précipite la faillite du père d'Alexis. Le chantier d'électrification de ce dernier sera ainsi balayé par les bourrasques d'un ouragan déchaîné sur l'île Maurice. Mais, cette fois-ci dans sa description de la nature, Le Clézio n'hésite pas à user de figures stylistiques susceptibles de donner une image plus frappante de la réalité. Ainsi, le lyrisme aidant également, « (...) *écrire, pour Le Clézio, ce n'est pas chercher à transmettre une vérité unique et démontrée du monde, mais plutôt mettre en œuvre une*

⁵⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Op. cit., p. 21.

⁵⁹ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, P.U.F., Écriture, 1978, p. 45.

⁶⁰ Marina Salles, *Le Clézio : Peintre de la vie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 272.

⁶¹ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, Folio, 1980, pp. 415, 416.

⁶² Jean-François Reverzy, « Transfert insulaire, mythes et écriture », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud, Littératures insulaire du Sud*, n° 143, Paris, Editions du Baobab, janvier-mars 2001, p. 63.

⁶³ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, Folio, 1985, p. 137.

⁶⁴ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Op. cit., p. 333.



vérité du dévoilement où jamais la question posée ne se referme définitivement ». ⁶⁵ À partir de cette approche de la poéticité de la nature chez l'auteur, nous pouvons dire que même si Le Clézio s'inspire d'une réalité possible, ses œuvres romanesques portent néanmoins la marque d'une création artistique. A cet effet, Maurice Blanchot nous rappelle que

(...) l'artiste n'appartient pas à la vérité, parce que l'œuvre est elle-même ce qui échappe au mouvement du vrai, que toujours, par quelque côté, elle le révoque, se dérobe à la signification, désignant cette région où rien ne demeure, où ce qui a eu lieu n'a cependant pas eu lieu, où ce qui recommence n'a encore jamais commencé. ⁶⁶

Ainsi pour Blanchot, puisqu'on se trouve dans la fiction, rien ne doit être tenu pour vrai, parce que à bien observer, celle-ci ne dit des vérités que malgré elle. Voilà pourquoi, s'évoque également une relation avec l'aspect invisible des choses - en particulier chez Le Clézio - « celui de nous faire rêver à la splendeur des rivages mauriciens, à l'innocence d'une enfance et d'une terre que l'Histoire cruelle des Hommes ne saurait avilir » ⁶⁷. Dans la même veine et selon Jean-Marie Kouakou,

(...) dans tous les cas, sur le plan émotionnel au moins, la saisie des choses ressemble à un dialogue avec ces choses, un discours indicible et invisible avec justement l'invisible. En fait, ce sont les enjeux mêmes de la perception qui se trouvent surdéterminés. Il y a du subjectivisme et de la subjectivité en la description (...) et (l'écrivain) (...) tente de représenter ce qui est ressenti plus que ce qui est vu, ce qui est ressenti par la rétine et non pas ce que celle-ci lui indique. ⁶⁸

A l'instar de cette poésie qu'on découvre chez Le Clézio, on comprend encore mieux Edgar Morin quand il avance, à juste titre, l'idée selon laquelle « l'état poétique est l'état « second », qui existentiellement est toujours premier ». ⁶⁹

En d'autres termes, l'homme commence naturellement par se tromper, par poétiser avant toute chose. A cet effet, la littérature devient le prolongement d'une réalité parallèle, abstraite à l'origine comme elle s'exprime si bien chez l'auteur à travers son langage sous-tendu par l'inspiration qui l'anime. C'est ainsi que « suggérer, faire exister, rendre l'objet présent dans l'esprit du lecteur, telle est la fonction du « langage premier, du langage véridique » que recherche l'écrivain ». ⁷⁰ A ce sujet, « tout ce que le monde renferme ou peut renfermer est dans cette dépendance vis-à-vis du sujet et n'existe que pour le sujet ». ⁷¹ En fait, « c'est bien pour cela, pour éviter cette désagrégation de l'unité (de l'homme avec sa nature) que la conversion des extrêmes a lieu ». ⁷² Il s'agit de cette possibilité qu'aurait l'homme, en particulier l'écrivain, d'influencer sa description de la nature en y apportant ses émotions. A partir de son expérience personnelle, Michel Roux explique alors un tel phénomène : « Je projette mon âme malade et mon mal-être sur la nature, qui porte alors la marque de mes affections et m'impose les épreuves comme les siennes propres ; ma victoire est celle que je m'impose et que je communique aux éléments ». ⁷³ Pour Roux, l'homme exerce une action de transfiguration sur l'espace qui le transfigure en retour. Selon Freud, d'ailleurs, la personnification de la nature trouverait ici sa place et sa source dans l'enfance. Voici donc ce qu'il en pense :

Je croirai plutôt que l'homme, quand il personnifie les forces de la nature, suit une fois de plus un modèle infantile. Il a appris, des personnes qui constituaient son premier entourage, que, pour les influencer, il fallait établir avec elles une relation ; c'est pourquoi plus tard il agit de même, dans une même intention, avec tout ce qu'il rencontre sur son chemin. ⁷⁴

Pour ce psychanalyste, l'enfant qui entre en contact avec le monde naturel extérieur, l'assimile à sa personne. Ainsi, la personnification de la nature consisterait chez Le Clézio, à perpétuer ce jeu mené depuis l'enfance, en vue d'affecter certaines qualités d'une personne aux choses, de même qu'en vue d'attribuer les qualités d'un être animé à un autre non animé. L'avantage en un tel choix, vient du fait que *Le chercheur d'or*, à partir de l'évocation de la mer, s'apparente à la berceuse d'une mère qui prépare le sommeil de l'enfant pour ne s'achever que lorsqu'il dort. On peut même lire que la mer s'apparente à la mère aux soins de son enfant. On verra même qu'Alexis avouera ceci à son propos :

Je pense à elle comme à une personne humaine, et dans l'obscurité, tous mes sens sont en éveil pour mieux l'entendre arriver, pour mieux la recevoir. Les vagues géantes bondissent par-dessus les récifs, s'écroutent dans le lagon, et le bruit fait vibrer la terre et l'air comme une chaudière. Je l'entends, elle bouge, elle respire. ⁷⁵

Justement, pour Le Clézio, ce que la plupart des hommes oublie c'est qu'ils sont contenus dans la nature, et en même temps, leurs actions fastes ou néfastes sur cette dernière se répercutent également sur eux. Devant une telle situation, on découvre avec Michel Roux qu'« en effet, la nature fonctionne comme un miroir, celui de l'âme humaine. Et

⁶⁵ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, Op. cit., p. 348.

⁶⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Op. cit., p. 318.

⁶⁷ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, Op. cit., p. 335.

⁶⁸ Jean-Marie Kouakou, « Regain : Dialogue avec les choses », *Annales de la faculté des Lettres et Sciences Humaines* n° 32, Dakar, Les Presses Universitaires de Dakar, 2002, p. 258.

⁶⁹ Edgar Morin, *Pour une politique de civilisation*, Paris, Arléa, 2008, pp. 50, 51.

⁷⁰ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, Op. cit., p. 126.

⁷¹ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Op. cit., pp. 25, 26.

⁷² Jean-Marie Kouakou, « Regain : Dialogue avec les choses », *Loc. cit.*, p. 262.

⁷³ Michel Roux, *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*, Op. cit., p. 133.

⁷⁴ Sigmund Freud, *L'avenir d'une illusion*, Paris, P.U.F., traduit par Marie Bonaparte, 1971, 4^e édition 1976, p. 31.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 11.



la confrontation avec les éléments est d'abord une lutte contre soi, en soi »⁷⁶. On retrouvera ce besoin fondamental d'une confrontation, « (...) à partir de *Désert et du Chercheur d'or* [où] les structures initiatiques sous-tendent naturellement la narration. Ainsi, la vie dans le désert du Sahara est en soi une initiation et une ascèse perpétuelle, pour les Hommes Bleus, comme pour leur descendante, Lalla ».⁷⁷ Cette lutte se perçoit avec Le Clézio pour qui le bonheur semble lié à la simplicité du désert où Hartani et Lalla se confrontent à la nature, précisément pour mettre à l'épreuve leurs capacités physiques et morales. C'est ainsi qu'avec Le Clézio, on avait retrouvé Lalla, accrochée au figuier et étendue à même le sol du désert, donner vie à son enfant. De ce fait, cet enfantement pourrait encore représenter la symbiose avec la nature qui serait à la source d'un bonheur retrouvé. A partir de ce moment « *l'homme sauvage ne saurait être malheureux : il est en accord avec son milieu et ne dépendant que de lui-même, il ignore les tensions et les besoins créés par la société* ».⁷⁸ Dans le cadre d'une analyse de Ruth Amar, le résultat devient encore plus saisissant : « *Quand Lalla à son tour, donne naissance à sa petite fille, c'est l'ombre du figuier qu'elle choisit pour assistance (...) L'arbre atteint un nouveau sommet : le figuier quitte sa fonction de matrice pour se personnifier : il se transforme en sage-femme qui assiste Lalla lors de son accouchement* ».⁷⁹ Lorsqu'elle présente ainsi cette faculté inhérente au lyrisme propre à l'homme et à sa capacité de métamorphoser la nature dans sa psyché, on tend à se retrouver dans un monde de l'inconscient, un monde poétique chez Le Clézio, où la nature acquiert, de ce fait, une volonté intrinsèque pour devenir à son tour un personnage atypique.

BIBLIOGRAPHIE

- I. AMAR, R., 2004, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, Paris, Publisud.
- II. BAZIN, J., 1996, « Des clous dans la Joconde », *Détours de l'objet*, Franck Chaumon (dir), Paris, Montréal, L'Harmattan, Collection Pratique de la folie, pp. 107-130.
- III. BLANCHOT, M., 1955, 2007, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Folio, essais.
- IV. BOULOS, M. S., 1999, *Chemin pour une approche poétique du monde. Le Roman selon J.-M.G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusulanum Press.
- V. CAVALLERO, Cl., 2009, *Le Clézio, témoin du monde*, Paris, Editions Calliopées, Essai.
- VI. CHAREYRE-MEJAN, A., 1998, *Le réel et le fantastique*, Paris, Montréal, L'Harmattan, Ouverture philosophique.
- VII. CHARTIER, E. dit ALAIN, 2003, *Propos sur la nature*, Paris, Gallimard, Folio / Essais.
- VIII. FREUD, S., 1971, 4^e édition 1976, *L'avenir d'une illusion*, Paris, P.U.F., traduit par Marie Bonaparte.
- IX. KANT, E., 1997, *Critique de la raison pure*, Aubier, Bibliothèque Philosophique, traduit par Alain Renaut.
- X. KOUAKOU, J.-M., 2002, « *Regain : Dialogue avec les choses* », *Annales de la faculté des Lettres et Sciences Humaines* n° 32, Dakar, Les Presses Universitaires de Dakar, pp. 255-266.
- XI. KRISTEVA, J., 1993, *Les Nouvelles Maladies de l'âme*, Paris, Fayard.
- XII. LACAN, J., 1998, *Le séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Editions du Seuil, Champ freudien.
- XIII. LAUGIER, S., 2003, « La perception est-elle une représentation ? », *Philosophie de la perception, Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Jacques Bouveresse, Jean-Jacques Rosat (dir), Paris, Odile Jacob, pp 291-313.
- XIV. LE CLÉZIO, J.-M. G., 1969, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, L'imaginaire.
- XV. LE CLÉZIO, J.-M. G., 1980, *Désert*, Paris, Gallimard, Folio.
- XVI. LE CLÉZIO, J.-M. G., 1985, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, Folio.
- XVII. LE CLÉZIO, J.-M. G., 1986, *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, Folio.
- XVIII. LE CLÉZIO, J.-M. G., 1992, *Pawana*, Paris, Gallimard, nrf.
- XIX. LE CLÉZIO, J.-M. G., 1993, *L'Extase Matérielle*, Paris, Folio, Essais, n° 212.
- XX. LE CLÉZIO, J.-M. G., 1995, *La Quarantaine*, Paris, Gallimard.
- XXI. LE CLÉZIO, J.-M. G., 8 avril 1995, « Sauver les baleines grises de Californie », *Le Monde*, n° 15614.
- XXII. LE CLÉZIO, J. et J.M.G., 1999, *Gens des Nuages*, Paris, Gallimard, Folio.
- XXIII. LEFEBVRE, H., 1986, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- XXIV. MORIN, E., 2008, *Pour une politique de civilisation*, Paris, Arléa.

⁷⁶ Michel Roux, *Op. cit.*, p. 132.

⁷⁷ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, *Op. cit.*, p. 284.

⁷⁸ Ruth Amar, *Op. cit.*, p. 147.

⁷⁹ Ruth Amar, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, *Op. cit.*, p. 130.



- XXV. PACHERIE, E., 2003, « Mode de structuration des contenus perceptifs visuels », *Philosophie de la perception, Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Jacques Bouveresse, Jean-Jacques Rosat (dir), Paris, Odile Jacob, pp 263-289.
- XXVI. POULET, G., 1979, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion.
- XXVII. REVERZY, J.-Fr., janvier-mars 2001, « Transfert insulaire, mythes et écriture », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud, Littératures insulaire du Sud*, n° 143, Paris, Editions du Baobab.
- XXVIII. ROSAT, J.-J., 2003, « Comment décrire ce que nous nommons « voir » ? », *Philosophie de la perception, Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Jacques Bouveresse, Jean-Jacques Rosat (dir), Paris, Odile Jacob, pp 219-240.
- XXIX. ROUX, M., 1999, *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*, Paris, Montréal, Edition L'Harmattan, Ouverture philosophique.
- XXX. SALLES, M., 2007, *Le Clézio : Peintre de la vie moderne*, Paris, L'Harmattan.
- XXXI. SARTRE, J.-P., 1998, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Editions Verdier, Philosophie.
- XXXII. SCHOPENHAUER, A., 2006, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F., traduit par A. Burdeau, 1^è édition 1966, 2^è édition Collection « Quadrige ».
- XXXIII. TAMBA-MECZ, I., 1981, *Le sens figuré*, Paris, P.U.F.
- XXXIV. TADIÉ, J.-Y., 1978, *Le Récit poétique*, Paris, P.U.F., Ecriture.

NOTICE BIOGRAPHIQUE :



Jean Florent Romaric GNAYORO est Enseignant-chercheur de Littérature française, à l'Université Peleforo Gon Coulibaly. En général, ses dernières réflexions s'orientent sur les questions contemporaines, entre autres, l'écologie et la science dans la littérature française. Il a soutenu sa thèse sur les auteurs que sont particulièrement Jean Giono et Jean-Marie Gustave Le Clézio. Sa thèse, *L'Expression de la Nature chez Jean Giono et chez Jean-Marie Gustave Le Clézio*, a été publiée aux Éditions Universitaires Européennes. Il est l'auteur de deux essais édités par les Éditions Édilivre, à savoir *Culte de la Nature rustique et exotique* et *La Nature comme un cadre matriciel*. Il a également écrit plusieurs articles parus dans des revues scientifiques importantes.