

Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet
et Marina Salles (dir.), *Le Clézio, passeur des arts
et des cultures*

Rennes, Presses universitaires de Rennes,
coll. « Interférences », 2010, 291 p.

Denis Bachand
Université d'Ottawa

Le nombre croissant d'articles, de colloques et de monographies consacrés à Le Clézio ces dernières années témoigne éloquemment de l'importance qu'il occupe dans le paysage littéraire mondial. Si rien ne vaut la lecture de ses livres, souvent attendus avec impatience, ses lecteurs peuvent heureusement enrichir leur passion en parcourant les ouvrages consacrés à son œuvre. Certains offrent une riche moisson

susceptible de satisfaire des intérêts variés par la diversité et la qualité des perspectives abordées. C'est le cas de *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, qui rassemble une collection de textes répartis selon quatre sections thématiques complémentaires : Le Clézio et les cultures, Le Clézio critique d'art, les arts dans l'œuvre et « la saisie » de l'œuvre par d'autres formes d'expression. La variété des approches offre un riche tableau des multiples intertextualités et intermédialités qui façonnent à la fois la production et la réception de l'écriture leclézienne. En fin de volume, une bibliographie substantielle rassemblée par Thierry Léger illustre et balise clairement l'ampleur du corpus d'études consacrées au Prix Nobel 2008.

D'entrée de jeu, les cosignataires de la présentation du collectif, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles, évoquent la conception antiaristocratique et antibourgeoise de la culture selon l'auteur de *L'extase matérielle* pour qui les arts « populaires », au sens ethnologique du terme et non pas, précisons-le, au sens dévoyé qu'on lui prête à l'ère des industries culturelles, importent autant que les arts dits « nobles ». Le Clézio « affirme [selon elles] le primat de la vie sur la culture savante » (p. 7) et « montre la voie dans ce rôle de "passeur" de frontières entre les arts et les cultures en leur extrême diversité et gardien de "ce bien commun" à toute l'humanité, dont le socle universel est l'utilisation du langage » (p. 9).

La première partie de l'ouvrage regroupe des textes qui font état des explorations géographiques et humaines qui structurent la dynamique de l'écriture leclézienne. De l'Île Maurice au Mexique, à l'Océanie et au Maroc découvert en compagnie de Jémia son épouse, qui en est originaire, nous

sommes conviés à une anthropologie dynamique. Michèle Gazier nous rappelle que l’imaginaire leclézien s’enracine, depuis son Nice natal, dans les paysages de l’Île Maurice. Par la suite, l’Amérique latine et le Maghreb lui offriront, affirme-t-elle, tour à tour des « lointains de substitution, des ailleurs à explorer comme *des aubes du monde* » (p. 22, *nos italiques*). Cette heureuse expression cerne avec précision l’une des motivations premières de *Le Clézio*, atteindre l’origine des choses et des êtres, soulever les scories déposées par l’histoire sur les civilisations primitives pour restaurer leur lustre au regard contemporain; ce faisant, suivre le parcours des êtres qui portent toujours en eux comme les stigmates des origines en constante réincarnation : le primitif à révéler et à réveiller au cœur du civilisé. Aussi n’est-il pas surprenant de constater que l’écrivain, nourri de la symbolique bachelardienne, du bouddhisme et de la sagesse de Lanza del Vasto, se livre à l’exploration de la spiritualité soufie dans ce que Bernadette Rey Mimosa-Ruiz qualifie de cycle marocain. Pour cette dernière, *Désert*, *Gens des nuages* et *Poisson d’or* représentent trois étapes d’un cheminement « inspiré de la *tarîqa* soufie, la Voie étroite, le parcours initiatique qui relie [selon Éric Geoffroy, note 9] l’extérieur à l’intérieur, l’apparence à l’essence, l’écorce au noyau » (p. 66, en italiques dans le texte).

Cette trajectoire ne surprend guère lorsqu’on la situe dans le prolongement de l’intérêt que l’auteur du *Procès-verbal* porte très tôt au recueillement poétique, comme l’illustre le mémoire qu’il consacra à la solitude dans l’œuvre d’Henri Michaux. Selon Jean-Michel Maulpoix, l’étudiant *Le Clézio* « ne propose aucun commentaire sur la forme de ces poèmes [mais] donne à entendre un écho singulier, une simple expérience de lecture devenue travail d’écriture » (p. 95). Bien qu’interpelé

par les questions de forme qui caractérisent en particulier les romans de la première période jusqu'au *Livre des fuites*, l'approche critique de Le Clézio s'éloigne des problématiques formelles et structuralistes pour s'apparenter à celle pratiquée par Baudelaire et par Proust, qualifiée de critique d'identification par George Poulet¹. L'écrivain lecteur accroche les bribes d'une parole naissante à celle d'un maître spirituel qui ouvre la voie (et la voix) à l'exploration de territoires inconnus mais pressentis comme porteurs de « délivrance du langage » (p. 97). Aussi, en réponse à l'intitulé interrogatif de la deuxième partie de l'ouvrage, *Le Clézio critique d'art : analyse ou recreation?*, sommes-nous conduits à privilégier le second élément de l'alternative. D'autant que les trois textes suivants confirment cette prédilection pour l'immersion dans l'œuvre d'autrui afin d'en puiser matière à expression originale d'un soi en émergence. Livres, tableaux, films constituent des réservoirs inépuisables d'accompagnement dans les territoires imaginaires de l'art, qui donne forme et sens à la vie. Alphone Cugier, dans un texte fort éclairant, retrace la relation particulière que Le Clézio entretient avec le cinéma depuis sa tendre enfance, où il découvrit les bonheurs du septième art dans le couloir de l'appartement de sa grand-mère à Nice. Comme pour l'approche littéraire, la critique cinématographique de Le Clézio emprunte la voie de l'identification. Les textes de *Ballaciner* et des *Années Cannes* ne sont pas à proprement parler des analyses mais plutôt « une sorte d'errance poétique » (p. 118). Tout comme Proust, l'art de Le Clézio s'efforce de restituer le contact originel avec « [l]es films [qui] ne sont pas simplement remémorés ou analysés à

¹ George Poulet, *La conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971, p. 10.

distance mais ressentis comme lors de leur surgissement initial » (p. 119). Marina Salles détecte, quant à elle, cette même sensibilité empathique dans le regard que Le Clézio pose sur les tableaux de peintres avec lesquels il partage une conception de l'art fondée sur ce que Kandinsky appelle « la nécessité intérieure » (p. 146). Pour restreint qu'il soit, le corpus de textes critiques consacrés à l'art pictural demeure une source incontournable et pourtant rarement explorée. L'analyse de Marina Salles a le mérite de révéler des parentés entre les œuvres de Georges de La Tour, Matisse, Modigliani, Diego Rivera et Frida Kahlo. Autant d'artistes qui retiennent l'attention critique de Le Clézio, pour qui les figures du musée imaginaire se définissent dans un aller-retour intertextuel pollinisateur entre ces œuvres de maîtres et son travail de romancier. L'auteur de *L'extase matérielle* partage plusieurs traits communs avec ces artistes, à savoir l'entre-deux, l'interface ou le dialogue entre des esthétiques contiguës et conflictuelles, une prédilection pour la figure humaine et une quête spirituelle de type gnostique qu'accompagne une interrogation sur la mort. Aller au-delà, percer l'insondable avancée des représentations et de leur mise en scène, telle se définit l'éthique de l'écriture leclézienne, qu'elle s'affirme dans ses romans ou dans ses textes critiques qui leur répondent comme en écho. Comme quoi « Le Clézio appartient à cette catégorie d'artistes qui conduisent une même recherche tout au long de leur vie de création » (p. 161).

Le texte d'ouverture de la troisième partie de l'ouvrage, consacrée aux arts dans l'œuvre, illustre avec force le paradoxe fondateur de la dynamique de l'écriture leclézienne, soit la quête du silence, l'effacement de l'œuvre achevée au profit du geste créatif, l'art en action contre la fixité et la cristallisation de

l'expression dans des formes achevées et pérennes. Pour Évelyne Thoizet, « [i]l s'agit de définir le geste de création incarné dans le langage en mettant au jour ses paradoxes et en montrant que Le Clézio pose des problèmes esthétiques similaires à ceux des artistes de son temps » (p. 166). On voit bien l'ambiguïté fondamentale, l'impossibilité logique pour un écrivain de ne pas fixer son œuvre. Le Clézio, qui « remet en cause [...] dès la préface de *La Fièvre* en 1964 la primauté de l'œuvre achevée sur le geste du créateur cherchant à saisir le réel » (p. 167), doit avoir recours à plusieurs procédés pour mimer en quelque sorte ce qu'il ne peut s'autoriser pleinement. Aussi les personnages de ses romans lui serviront-ils de médiateurs complices. Les artistes de rues, les conteurs et les joueurs de flûtes du *Livre des fuites*, les musiciennes de *Poisson d'or*, les danseurs et, à un autre titre, le peintre de *La fièvre* dont les œuvres ne durent qu'un instant, Adam Polo qui rature son texte en le rédigeant, agissent comme autant d'indications qui associent la démarche à celle « des peintres qui, dès la fin du XIX^e siècle, ont cherché à rendre visible l'élaboration de leur œuvre » (p. 168). Proche des mouvements subséquents qui chercheront à ébranler l'édifice des certitudes et des conventions esthétiques, du Nouveau Roman au Nouveau Réalisme et à la Figuration narrative en passant par le Post-modernisme et autres courants déconstructivistes qui ont, nous dit Alain Leduc, « irrigué et nourri les premiers romans (allant du *Procès-verbal* aux *Géants*) » (p. 180), Le Clézio emprunte certains de leurs procédés en les adaptant à la matière propre de l'expression littéraire. À l'exemple des dessins-collages du peintre islandais Erró et de ceux du groupe des Malassis² issus du Mouvement de la jeune

² À qui l'on doit le détournement du *Radeau de la Méduse* sur les murs d'un hypermarché à Échirolles (Isère) : des êtres humains à la dérive sur des côtes de porc flottant sur une mer de frites (p. 186).

peinture, il multiplie « les énumérations, les accumulations d'épithètes et les placards culminent dans [*Les géants*], ainsi que d'innombrables listes, finissant par faire système, jusqu'à un certain écœurement » (p. 184). Cette troisième partie est complétée par des incursions dans les domaines du chant et de la danse, qui sont aussi abondamment convoqués dans les romans de Le Clézio.

Si l'imaginaire du romancier s'enrichit au contact d'autres formes d'expression, en retour, plusieurs créateurs se sont « saisis » et nourris de ses œuvres en les façonnant selon les contraintes spécifiques de leur médium : l'illustration et la bande dessinée pour *Le procès-verbal*, le cinéma pour *Mondo* et la scène pour *Pawana*. Dans la quatrième et dernière partie de l'ouvrage, Philippe Sohet s'affaire à détailler les procédés graphiques et de mise en pages utilisés par le dessinateur Edmond Baudoin pour relever le défi de rendre compte visuellement de la quête intérieure d'Adam Polo. Pour Sohet, l'illustrateur se fait herméneute et son travail « s'offre avant tout comme une précieuse leçon de lecture » (p. 230). Le texte de Mariane Poulanges nous incite à relire *Mondo* et à revoir le film que le cinéaste Tony Gatlif réalisa en 1995, dont certains procédés préfigurent l'aboutissement que représente *Liberté (Korkoro)* réalisé en 2009³. L'histoire de ce jeune garçon venu d'ailleurs, d'on ne sait où, errant dans le labyrinthe de la ville sans autre but que « de se faire adopter » ne pouvait manquer d'interpeler le cinéaste qui y trouvait des résonances de sa propre enfance. Les hésitations, les lenteurs et les imperfections d'une continuité narrative en porte-à-faux, si

³ Le film remporta plusieurs honneurs au Festival des films du monde de Montréal en 2009 : Grand Prix des Amériques, Prix du public, Mention spéciale du jury œcuménique.

elles ont pu irriter les attentes convenues de la réception, correspondent bien à la conception de la visée esthétique que « Le Clézio et Gatlif partagent [...], soit d'un *art sans art* » (p. 239, *en italiques dans le texte*). La captation des scènes de spectacle de rue sur lesquelles s'attarde avec insistance le cinéaste participe de cette volonté de donner priorité à l'instantanéité et à l'improvisation du geste créatif, en quelque sorte à l'éphémère de l'expression sur la pérennité de la représentation. C'est par une démarche similaire de dénuement que le dramaturge Georges Lavaudant s'approprie en le réinterprétant le récit de *Pawana*. L'oralité du conte y est privilégiée, et en quelque sorte dé-théâtralisée au profit d'une mise à distance de la représentation qui, selon Sabrinelle Bedrane et Catherine Douzou, consiste à affirmer clairement qu'ici, « on raconte et on raconte que l'on raconte sur scène [et] le spectateur est invité à la régression, à faire ce voyage vers l'enfance, à retourner vers l'innocence, vers le primitif et le mythe, vers la métaphore de l'origine pour s'y ressourcer et y renaître, "pour que le monde recommence" » (p. 257) On n'aurait pu trouver meilleure formule que cette dernière citation sur laquelle se conclut l'ensemble de l'ouvrage pour nourrir notre appétit de retour aux œuvres.