

Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*
Paris, Calliopées, 2009, 360 p.

Denis Bachand
Université d'Ottawa

Lire, c'est s'aventurer dans l'autre
J.-M.G. Le Clézio

Tel se présente, à l'exemple de l'anneau de Moebius déroulant simultanément sur ses faces concomitantes l'intérieur et l'extérieur confondus, l'essai de Claude Cavallero, qui relie et interprète les diverses étapes de l'écriture leclézienne à la lumière du parcours biographique de leur auteur. Romans, contes, essais, billets d'humeur, comptes rendus, traductions et interventions médiatiques font ainsi l'objet d'une mise en contexte révélatrice du parcours d'une vie consacrée à rendre

compte d'une lecture du monde par la littérature. « Écrire, pour Jean-Marie Le Clézio, représente d'abord un geste vital : briser le silence, oser dire, proférer, c'est vouloir aller au bout du bout, jusqu'au fond des choses, pour témoigner de l'existence humaine. » (p. 16)

Composé pour moitié d'articles et de communications publiés ou augmentés depuis sa thèse de doctorat (« *Le Clézio ou les marges du roman* », Université Rennes 2, 1992), l'ouvrage de Cavallero, président-fondateur de l'Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio et coordonateur du numéro spécial consacré en 2009 à l'écrivain par la revue *Europe*, aborde sous différents angles les textes lecléziens comme autant de manifestations d'un rapport à l'écriture déterminé par l'évolution du rapport à la vie et aux contextes historiques. Histoire personnelle et événements politiques se répondent et fournissent l'arrière-plan nourricier implicite ou explicite de l'imaginaire en quête de fiction pour raconter le monde tout en se mesurant au matériau de son expression. Enfant plutôt solitaire, ce qui expliquerait « l'océane immersion en littérature... » (p. 23), Le Clézio apprend à connaître le monde par l'intermédiaire des livres et des histoires que lui racontent sa mère et sa grand-mère. Il découvre en imagination l'univers familial de l'île Maurice. Univers qui nourrira plus tard son œuvre lorsque l'écrivain se sera pleinement réconcilié avec le matériau de son expression. À l'adolescence, l'écriture l'emporte définitivement sur le cinéma, qu'il a découvert grâce à un vieux projecteur dans le couloir de la résidence de Nice, et sur la bande dessinée, à laquelle il aurait d'abord souhaité consacrer son mémoire de maîtrise plutôt qu'à l'œuvre d'Henry Michaux.

C'est sur le front de mer au contact des galets, du vent et de la lumière méditerranéenne, dans ce rapport sensuel à la matière brute, vivante et palpitante, qu'il développera cette sensorialité si caractéristique de son écriture. Relatant les difficultés des années de lycée sur lesquelles Le Clézio est toujours demeuré discret, Cavallero fait remarquer que celles-ci correspondent au début des « événements d'Algérie » et du syndrome de la guerre nucléaire générée par le climat prévalant à l'époque de la Guerre froide. Autant d'événements dont on peut trouver traces dans *Le Procès-verbal*, les frustrations adolescentes de *Lullaby* ou l'espace carcéral de *Révolutions*. C'est durant cette période également que Le Clézio découvre les films du néoréalisme italien d'après-guerre. De cette véritable boulimie de cinéma, son écriture se ressentira, elle qui abonde, rappelle l'essayiste, « d'allusions à des scènes de films comme à des visuels publicitaires » (p. 31).

S'appuyant par ailleurs sur les travaux de Gérard de Cortanze (*J.M.-G. Le Clézio, le nomade immobile*, 1999) et de Bruno Thibault (« L'influence de quelques modèles artistiques sur l'œuvre romanesque de J.-M.G. Le Clézio », dans *Lectures d'une œuvre - J.-M.G. Le Clézio*, 2004), Cavallero réaffirme l'influence que la fréquentation du Club des jeunes de Nice a pu avoir sur le futur romancier, qui y rencontra les Nouveaux Réalistes, promoteurs d'une volonté de rupture « dont les œuvres revendiquent une ouverture au monde qui s'inscrit à l'encontre de l'expression du drame individuel » (p. 35). La filiation idéologique à ce groupe de jeunes artistes du *ready-made* à la Marcel Duchamp sera très présente dans des romans comme *La Guerre* et *Les Géants*, où la contestation se fait vive à

l'endroit de la société de consommation et de l'univers marchand.

Les romans de la première période se ressentiront également de l'influence du Nouveau Roman et de la volonté d'aller à l'encontre des formes instituées. Du *Procès-verbal* aux *Géants* à *La Guerre* en passant par *Le Livre des fuites*, le romancier s'interdit toute référence biographique apparente en conduisant son lecteur à la limite de la lisibilité dans une poursuite exploratoire de l'autoréférentialité langagière qui n'a de cesse de se contredire et de se contrecarrer au fur et à mesure de son élaboration. L'hyperconscience des limites de la médiation langagière se bute à sa nécessaire mise en forme, qui en révèle le paradoxe fondamental conduisant à l'impasse de son obligatoire mobilisation par l'écrivain, à qui ne s'offre d'autre choix pour s'exprimer. C'est le sens même de la démarche du *Procès-verbal*, institué en procès du verbe convoqué à souffrir et à exprimer sa propre négation. C'est aussi le sens des passages d'autocritique du *Livre des fuites* par l'intermédiaire desquels l'auteur délègue en abyme ses doutes quant au pouvoir de l'écriture à rendre compte du réel. Ce qui fait dire à Cavellero que « [c]ontrairement à la description conventionnelle qui suppose l'acceptation du réel comme une évidence allant de soi, on voit que l'écriture d'investigation leclézienne n'admet aucun présupposé quant à l'efficiace communicationnelle du langage » (p. 42).

L'essayiste s'emploie à retracer les moments charnières de l'évolution de l'écriture leclézienne, qu'il estime d'abord soumise aux « possibles stylistiques » de l'époque, tels que Bourdieu les a définis dans *La Distinction, critique sociale du*

jugement de goût. Alors que son histoire familiale et ses faveurs littéraires pour Jules Verne, Melville et Stevenson auraient normalement porté Le Clézio à privilégier le roman d'aventure, la *doxa* artistique de l'époque était plutôt au rejet du modèle balzacien de transparence narrative. Aussi le romancier se serait-il vu confronté au paradoxe structurant des premières œuvres consistant à « produire le sentiment de réalité à travers le prisme rendu ostentatoire de sa mise en question » (p. 64-65). Problématique qui trouvera sa résolution thématique et formelle avec *Le Procès-verbal* dans le roman-puzzle ou, paradoxalement, avec *Le Livre des fuites* par l'écriture d'un roman d'aventures qui se présente plutôt comme un anti-roman d'aventures. Or, s'il s'agit bien d'aventure et de fuite sans cesse renouvelée, c'est également et peut-être principalement de l'aventure de l'écriture dont il s'agit, puisque les chapitres d'autocritique ne cessent de questionner l'élaboration intradiégétique du roman en gestation. Les motifs de l'errance, de la déambulation et du voyage s'inscrivent comme moteur d'une écriture qui cherche souvent dans une ambition démesurée à décrire et à *scanner* parfaitement le réel dans tous ses aspects, recoins et manifestations. Ce qui amènera les premiers critiques à caractériser le jeune écrivain de « sismographe ». Cette volonté totalisante se vérifie dans des romans comme *Les Géants* et *La Guerre*, où le romancier, influencé en cela par les Nouveaux Réalistes, convoque tous les procédés rhétoriques imaginables — accumulation, répétition, énumération, collage, algorithmes algébriques — pour produire ce qu'il appelle de manière paradoxale une « fiction totale » (p. 78).

Par la suite, rassasié et réconcilié avec les formes canoniques, peut-on conclure, Le Clézio lèvera progressivement l'hypothèque de la critique déconstructiviste qui mène à l'impasse narrative au profit d'une plus grande lisibilité à compter des années 1980 et, singulièrement, avec *Désert*, considéré à juste titre comme un tournant majeur de sa production, en ceci précisément que les commentaires sur les procédés littéraires sont absents du récit global, lequel se fera désormais de plus en plus polyphonique, incorporant « de nombreux fragments biographiques [...] dévoilant une interrogation identitaire aux vastes imbrications mythiques » (p. 83), singulièrement présente dans *Le Chercheur d'or*. À l'interrogation formelle se substitueront dans un texte aux accents sobres et apaisés les traversées interculturelles des romans subséquents, *Onitsha*, *La Quarantaine*, *Révolutions* et *Ouranía*, lesquels conduisent à réaffirmer la croyance en l'universalité de l'expérience humaine, soumise cependant à la détermination des contextes socio-historiques et à la singularisation de la sensation comme expérience ultime de présence au monde, comme en témoignent *Voyages de l'autre côté* et *L'Extase matérielle*. La quête des origines se poursuit de façon accentuée au fur et à mesure que la biographie de l'écrivain s'investit dans son écriture. La mémoire ancestrale fascine Le Clézio, qui y puise abondamment pour la rédaction du *Chercheur d'or*, auquel fait écho *Voyage à Rodrigues* dans le registre textuel de l'essai et du journal. La force et l'originalité du romancier tiennent ici, pour Cavellero, à la capacité de Le Clézio à « neutraliser la subjectivité que l'on pourrait référer à un "je" de l'auteur au profit d'une fluidité poétique » (p. 116) et à sa prédilection « à écrire à partir d'une mémoire qui ne lui

appartient pas en propre » (p. 117). Ce qui se manifeste par exemple dans l'écriture de *L'Africain*, qui dépasse le strict récit biographique pour atteindre à une véritable « rêverie des origines » (p. 117) qui n'aura de cesse d'alimenter la production ultérieure, qu'il s'agisse des fictions, des essais consacrés aux peuples indiens ou des récits de voyage. Une même pulsion pousse inexorablement l'écrivain à poursuivre l'écriture de ce qui apparaît constituer un texte unique composé de multiples fragments qui se conjuguent et se répondent en se constituant en intertextes de plus en plus fréquents les uns des autres. *Gens des nuages* explore à rebours les lieux de naissance de sa femme Jemia, avec qui il a écrit ce récit de voyage. *Le Chercheur d'or* prend la forme d'une quête des origines de la famille à l'île Maurice. *Onitsha* et *Étoile errante* participent d'un même désir de résurgence ancestrale. Alors que *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, *La Fête enchantée* et *Les Prophéties du Chilam Balam* empruntent la voie de l'essai pour atteindre aux sources immémoriales des civilisations précolombiennes.

Dans la dernière partie d'un ouvrage qui opère une synthèse originale d'études antérieures, tout en ne manquant pas de projeter un éclairage interprétatif fécond sur certains aspects de l'œuvre, Cavallero s'emploie à contester l'image de doux rêveur utopique ou de romantique écologiste, voire vaguement mystique, dont on a trop souvent affublé Le Clézio. L'auteur insiste sur les thématiques sociales qui parcourent les romans et sur l'engagement de leur auteur, qui n'hésite pas à prendre position dans les débats sociaux. « [L]e roman leclézien intègre des questions essentielles qui forment l'actualité la moins reluisante de notre quotidien : l'immigration clandestine,

la prostitution, la nouvelle pauvreté, la drogue, la délinquance » (p. 336), affirme-t-il, constatant une recrudescence de ces thématiques au fil de la production la plus récente. Aussi en arrive-t-il à considérer Le Clézio comme un véritable intellectuel humaniste, pour qui « la littérature demeure un moyen privilégié pour exprimer une responsabilité à l'égard du monde, dans l'esprit des idées voltériennes de tolérance, de dignité, et de liberté » (p. 346).