

5.4.3. La terre.

“Je regarde ce masque peint qui est le visage de ma terre. Je prends possession, comme du haut d’une tour. Je suis partout chez moi. Mes territoires, je les dévore, je les mâche longuement, et le jus coule dans ma gorge. Terre à plantes, terre à lagunes et à fjords, terre pleine de terre rouge, humide, âcre, où se roulent les millions de vers. Par la bouche, par les mains aux ongles qui se cassent, par les pieds, par les yeux, les narines, les oreilles, par tous mes trous aventureux, je prends possession.”

Le livre des fuites, page 87.

La terre avec ses 3420 occurrences est un mot très important dans l’œuvre leclézienne. La figue ci-dessous montre sa distribution dans le corpus :

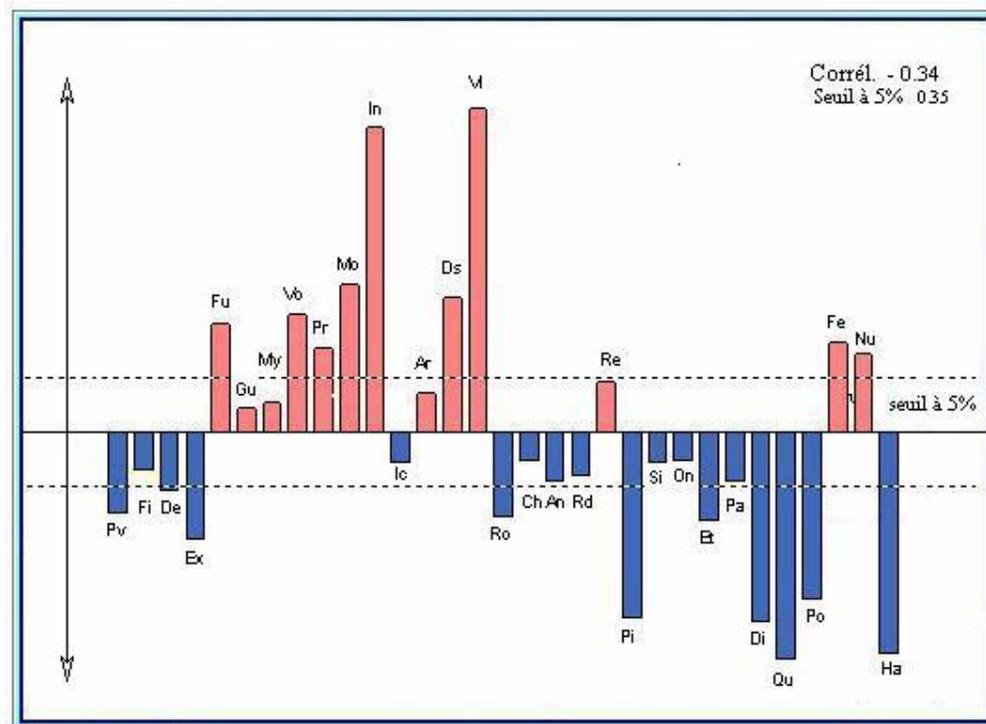


Figure n°167 : L'évolution du mot terre dans le corpus A.

L'histogramme ressemble encore une fois fort à celui de la structure thématique de la nature ainsi qu'à celle du mot *mer*, ce qui montre que, bien que ces deux mots ne se trouvent pas côte à côte, ils sont quand même très liés puisqu'on les retrouve dans les mêmes œuvres. Après une période initiale déficitaire en effet le mot devient significativement excédentaire à partir de *Le livre des fuites*, avec des pics très importants dans *L'inconnu sur la terre* et *Trois villes saintes*. Toutefois, il convient de tenir compte du caractère polysémique du mot *terre*. La terre n'est pas seulement l'élément naturel, l'opposé à la mer, mais aussi la possession terrestre – c'est-à-dire la propriété ou le domaine – ainsi que la planète sur laquelle nous vivons. Dans *Trois villes saintes* il est effectivement question de l'élément nature mais dans *L'inconnu sur la terre* il s'agit souvent de notre monde comme pourrait l'entendre cet extrait⁵⁴² :

“Alors on n'est pas seul. Alors on n'est pas triste, il n'y a plus rien de lointain. On vit sur la terre, au milieu des plantes et des animaux, tout près des rochers, dans l'air, dans le vent, dans la lumière. Et on brille aussi, comme une pierre, plein de l'inexplicable rayonnement.”

La structure thématique de la terre a beaucoup de points communs avec celle de la mer. Le tableau ci-dessus montre l'environnement du mot-pôle *terre* extrait selon la méthode employée dans l'étude de *mer* :

⁵⁴² *L'inconnu sur la terre*, p. 83.

| écart | corpus | texte | mot | écart | corpus | texte | mot | écart | corpus | texte | mot |
|--------|--------|-------|-----------|-------|--------|-------|----------|-------|--------|-------|-----------|
| 162.54 | 3420 | 3438 | TERRE | 7.63 | 598 | 129 | HORIZON | 5.83 | 170 | 44 | SOIF |
| 22.35 | 59489 | 8634 | LA | 7.55 | 324 | 81 | CAILLOUX | 5.81 | 11015 | 1471 | COMME |
| 21.80 | 2936 | 718 | CIEL | 7.20 | 106 | 36 | PLAINES | 5.77 | 386 | 81 | PLEIN |
| 14.06 | 14736 | 2253 | SUR | 7.04 | 836 | 162 | PIEDS | 5.68 | 503 | 99 | IMMOBILE |
| 13.69 | 49146 | 6663 | LES | 7.02 | 609 | 126 | DIEUX | 5.66 | 889 | 157 | SABLE |
| 12.98 | 2793 | 543 | SOLEIL | 6.89 | 306 | 74 | BRANCHES | 5.65 | 1387 | 228 | DESSUS |
| 12.89 | 949 | 237 | ARBRES | 6.88 | 610 | 125 | ESPACE | 5.65 | 174 | 44 | PLAT |
| 12.27 | 59 | 37 | POMMES | 6.78 | 315 | 75 | CROIX | 5.56 | 388 | 80 | HERBES |
| 11.45 | 7128 | 1135 | PAR | 6.67 | 31590 | 4038 | DES | 5.54 | 364 | 76 | VILLES |
| 11.45 | 184 | 71 | RACINES | 6.60 | 929 | 172 | CENTRE | 5.52 | 188 | 46 | PLATEAU |
| 11.23 | 2851 | 522 | EAU | 6.59 | 149 | 43 | FLEUVES | 5.49 | 473 | 93 | COLLINES |
| 10.28 | 47 | 28 | BATTUE | 6.45 | 728 | 140 | DIEU | 5.49 | 140 | 37 | FORÊTS |
| 10.22 | 256 | 82 | PUITS | 6.40 | 276 | 66 | SURFACE | 5.45 | 625 | 116 | CHALEUR |
| 9.79 | 2410 | 433 | HOMMES | 6.35 | 255 | 62 | AURA | 5.43 | 1850 | 289 | AIR |
| 9.44 | 871 | 190 | NUAGES | 6.34 | 77917 | 9591 | DE | 5.38 | 96 | 28 | ENTIERE |
| 9.42 | 320 | 91 | HERBE | 6.31 | 83 | 28 | RECOURRE | 5.31 | 269 | 59 | TROUS |
| 8.78 | 2758 | 467 | LUMIÈRE | 6.25 | 44660 | 5595 | LE | 5.27 | 588 | 109 | SANG |
| 8.75 | 220 | 67 | TOMBE | 6.24 | 435 | 92 | CHAMPS | 5.10 | 216 | 49 | IMMOBILES |
| 8.59 | 719 | 157 | POUSSIÈRE | 6.23 | 2344 | 368 | VENT | 5.05 | 1904 | 291 | LOIN |
| 8.46 | 922 | 189 | ROUGE | 6.18 | 836 | 154 | SOL | 5.05 | 1359 | 217 | TOUTE |
| 8.36 | 2005 | 352 | SOUS | 6.17 | 487 | 100 | ARBRE | 5.05 | 149 | 37 | COUCHÉ |
| 7.91 | 609 | 133 | FEUILLES | 6.15 | 278 | 65 | BOUE | 4.99 | 1062 | 175 | LENTEMENT |
| 7.85 | 44898 | 5732 | ET | 6.05 | 5123 | 732 | SONT | 4.95 | 256 | 55 | GRISE |
| 7.73 | 734 | 152 | MONTAGNE | 5.84 | 439 | 90 | IMMENSE | 4.93 | 119 | 31 | ÊTRES |

Figure n°168 : L'environnement du mot terre dans le corpus A.

Nous retrouvons dans cette structure thématique ce que nous avons pu constater dans l'étude des spécificités : l'image de la terre du premier jour de la création. Ce tableau transmet en effet une très forte image biblique ; une terre, habitée encore uniquement par des arbres, sous un soleil et une lumière divine au reflet de Dieu où même la pomme ne fait pas défaut !

Il est aussi à constater que la *terre* et la *mer* partagent d'autres isotopes communs : *ciel*, *soleil*, *nuages*, *lumière*, *horizon*, etc. – les éléments célestes, lumineux et aériens – les enveloppent toutes deux et les unissent. A la différence du mot *mer*, nous pouvons constater que la *terre* est excédentaire dans les livres qui traitent du monde amérindien. En effet, la terre a une importance capitale dans ces cultures, que Le Clézio explique ainsi dans *Le rêve mexicain*⁵⁴³ :

“Le symbole d'une terre - mère à la fois nourricière et mortelle est au centre de la philosophie amérindienne. C'est lui qui explique l'attitude d'amour et de respect que les cultures préhispaniques avaient pour la nature. Le monde qui les entourait était beaucoup plus qu'un décor, il

⁵⁴³ *Le rêve mexicain*, p. 266.

était l'expression même de la divinité. Si la propriété de la terre était une notion aussi difficile à concevoir pour la plupart des civilisations amérindiennes, c'est parce que la terre était sans limites, à la manière du ciel, de la mer et des eaux des fleuves.”

La terre dans ces pays est souvent un paysage aride et désertique, le désert est en effet un leitmotiv dominant de l'œuvre leclézienne.

“Si l'on se reporte aux définitions des dictionnaires, écrit Simone Domange dans son ouvrage consacré au roman *Désert*⁵⁴⁴, on trouve au vocable 'désert' : 'zone très sèche, aride et inhabitée.' Ces trois adjectifs seront bien sûr, partiellement développés par Le Clézio, mais ce ne sont pas là les mots-clefs de sa description. L'auteur a choisi de peindre d'autres aspects, beaucoup plus poétiques, c'est-à-dire ayant une résonance bien plus grande pour le lecteur, de ce lieu primordial. Et d'abord son immensité.”

Nous avons extrait la structure thématique du mot *désert* que regroupe le tableau suivant :

| écart | corpus | texte | mot | écart | corpus | texte | mot |
|--------|--------|-------|-------------|-------|--------|-------|-----------|
| 167.02 | 607 | 612 | DÉSERT | 7.07 | 619 | 39 | PAYS |
| 17.46 | 889 | 95 | SABLE | 6.95 | 5497 | 194 | OU |
| 16.90 | 17654 | 709 | DU | 6.66 | 132 | 14 | SOUFFLAIT |
| 13.08 | 256 | 36 | PUITS | 6.61 | 118 | 13 | MANTREAU |
| 11.58 | 65 | 15 | CHRÉTIENS | 6.61 | 89 | 11 | SAINTE |
| 11.53 | 2344 | 132 | VENT | 6.56 | 41 | 7 | ESPLANADE |
| 11.01 | 40 | 11 | BÉNÉDICTION | 6.47 | 53 | 8 | PLATEAUX |
| 10.99 | 188 | 26 | PLATEAU | 6.39 | 836 | 45 | BLEU |
| 10.58 | 173 | 24 | GUERRIERS | 6.37 | 734 | 41 | MONTAGNES |
| 10.19 | 2410 | 125 | HOMMES | 5.64 | 2936 | 108 | CIEL |
| 10.06 | 102 | 17 | GUERRIER | 5.55 | 246 | 18 | ÉTENDUE |
| 9.77 | 222 | 26 | DUNES | 5.42 | 954 | 45 | MILIEU |
| 9.62 | 145 | 20 | BRÛLANT | 5.41 | 439 | 26 | IMMENSE |
| 8.97 | 1499 | 83 | VILLE | 5.40 | 2793 | 102 | SOLEIL |
| 8.95 | 44660 | 1242 | LE | 5.31 | 119 | 11 | VOICI |
| 8.93 | 425 | 36 | SUD | 5.18 | 697 | 35 | VALLÉE |
| 8.89 | 57 | 11 | OCRE | 5.13 | 124 | 11 | BRÛLÉ |
| 8.22 | 773 | 50 | PIERRES | 5.12 | 12621 | 357 | AU |
| 8.22 | 45 | 9 | TRIBU | 5.12 | 59 | 7 | ÉTENDUES |
| 8.04 | 156 | 18 | BLEUS | 5.11 | 74 | 8 | REINE |
| 7.97 | 30 | 7 | AÏT | 5.11 | 74 | 8 | FERMÉES |
| 7.90 | 48 | 9 | TENTES | 5.07 | 108 | 10 | GRAINS |
| 7.87 | 39 | 8 | CHAMEAUX | 5.02 | 947 | 43 | PIERRE |
| 7.36 | 935 | 53 | SILENCE | 4.98 | 719 | 35 | POUSSIÈRE |
| 7.34 | 89 | 12 | SÉCHERESSE | 4.97 | 1516 | 61 | AVAIENT |

Figure n°169 : Structure thématique du désert dans le corpus A.

⁵⁴⁴ S. Domange (1993) : p. 9.

Le tableau reflète un lieu primordial mais aussi une société archaïque avec des hommes, des guerriers et des chameaux qui habitent le désert, image qui fait encore penser à la Bible, effet souligné par la présence des mots *chrétiens* et *sainte* qui renvoient presque à la traversée du désert du peuple élu dans l'Ancien Testament. Rien d'étonnant de trouver des mots comme *sable*, *brûlant*, *sécheresse*, *dunes*, etc. dans cette liste qui rassemble les caractéristiques que l'on attribue habituellement à ce lieu. Les aspects poétiques qu'évoque Simone Domange ne semblent pas, selon notre étude, résider dans le choix de mots de cette thématique. Au contraire, le tableau semble plutôt faire ressortir les aspects pragmatiques du désert qu'évoque le connaisseur de ces lieux ; le désert étant un trajet entre villes et puits que l'homme traverse encore de nos jours, de façon archaïque, avec l'aide des chameaux.

Toutefois, il n'y a pas que les chameaux du désert qui peuplent l'œuvre leclézienne, nous y trouvons bien d'autres animaux. L'homme est souvent accompagné par un chien comme Adam dans *Le procès-verbal* ou bien la jeune fille qui accouche toute seule dans un camping-car dans la nouvelle de *La ronde et autres faits divers*. Toutefois, lorsque l'on fait référence au bestiaire dans l'écriture leclézienne ce n'est pas à ces animaux-là que le lecteur pense en premier lieu, mais aux bêtes bien plus petites dont il est souvent question dans l'œuvre.

5.4.4. Le bestiaire.

Nous avons pu constater dans l'étude des spécificités la présence des insectes, des reptiles et des serpents auxquels Le Clézio attache beaucoup d'importance et d'attention dans le début de son œuvre. L'extraction de la structure thématique du lemme *insecte* montre que, lorsque l'auteur s'intéresse aux insectes, il le fait jusqu'au moindre détail :

| écart | corpus | texte | mot | écart | corpus | texte | mot |
|--------|--------|-------|-------------|-------|--------|-------|------------|
| 150.55 | 246 | 250 | INSECTES | 7.15 | 88 | 8 | BRINDILLES |
| 81.96 | 67 | 71 | INSECTE | 7.13 | 109 | 9 | TAILLE |
| 17.56 | 18 | 8 | CRISSEMENTS | 6.85 | 2412 | 62 | NUIT |
| 14.10 | 21 | 7 | SCARABÉES | 6.79 | 57 | 6 | VOLS |
| 12.48 | 34 | 8 | CRAPAUDS | 6.74 | 76 | 7 | SOURIS |
| 12.41 | 207 | 21 | PATTES | 6.51 | 61 | 6 | COULENT |
| 11.37 | 49146 | 809 | LES | 6.35 | 949 | 31 | ARBRES |
| 10.99 | 294 | 23 | MARTIN | 6.28 | 20389 | 320 | D' |
| 10.86 | 585 | 34 | BRUITS | 6.26 | 215 | 12 | GASPAR |
| 10.57 | 31590 | 547 | DES | 6.15 | 162 | 10 | CHEMINS |
| 10.38 | 59 | 9 | PAPILLONS | 6.10 | 1850 | 48 | AIR |
| 10.27 | 60 | 9 | ANTENNES | 6.07 | 194 | 11 | CRI |
| 10.17 | 49 | 8 | CRAQUEMENTS | 6.00 | 91 | 7 | MINUSCULE |
| 9.79 | 704 | 35 | OISEAUX | 5.92 | 117 | 8 | SERPENTS |
| 9.06 | 388 | 23 | HERBES | 5.80 | 73 | 6 | GUÊPES |
| 9.06 | 35 | 6 | ARAIGNÉES | 5.79 | 53 | 5 | ESPÈCES |
| 8.90 | 110 | 11 | FOURMIS | 5.47 | 104 | 7 | BOUGENT |
| 7.94 | 92 | 9 | VOLENT | 5.46 | 58 | 5 | COUCHES |
| 7.71 | 78 | 8 | FOUS | 5.45 | 160 | 9 | MOUCHES |
| 7.47 | 168 | 12 | CHANT | 5.40 | 3420 | 71 | TERRE |
| 7.44 | 220 | 14 | PAREILS | 5.35 | 540 | 19 | PEINE |
| 7.44 | 102 | 9 | LAMPES | 5.07 | 145 | 8 | POISSONS |
| 7.44 | 35 | 5 | ELVIRA | 5.07 | 65 | 5 | EMPLISSAIT |
| 7.32 | 126 | 10 | DRÔLES | 5.05 | 320 | 13 | HERBE |

Figure n°170 : Structure thématique du lemme insecte dans le corpus A.

Nous appréhendons là l'intérêt pour le minuscule que nous avons déjà évoqué, le regard du myope comme l'exprime l'auteur lui même. Ce regard myope est aussi celui de l'enfant. On sait combien les enfants aiment regarder les objets et les insectes de près. Le jeune lecteur comprendra l'amour de l'auteur pour tout ce qui est petit et qui peut sembler insignifiant : guêpes, abeilles, coquillages, cailloux etc. qui abondent dans l'œuvre, notamment dans les livres qui ont eu un grand succès chez les jeunes. Dans *L'inconnu sur la terre* Le Clézio écrit⁵⁴⁵ :

“Quelquefois il y a un enfant, assis par terre, qui regarde dans le creux de sa main une coquille d'escargot. Il la regarde longtemps, longtemps. Elle est légère et cassante, blanche, avec sa spirale fermée par une petite pointe, si précise, si juste. L'enfant ne dit rien. Il regarde la coquille vide sur la paume de sa main, de si près et avec tellement d'attention que ses yeux louchent.”

⁵⁴⁵ . *L'inconnu sur la terre*, p. 12.

Nous trouvons souvent ce rapprochement entre l'enfant et les petites bêtes de toute sorte. Dans *Terra amata*⁵⁴⁶ par exemple, la mort du père de l'enfant Chancelade, le personnage principal, se confond avec celle de son lézard pour lequel il compose un poème⁵⁴⁷ :

“On va t’enterrer, lézard...
C’est bien fait pour toi, lézard
On t’avait bien dit, lézard...
Jamais, jamais lézarder.”

Dans *Le livre des fuites* Le Clézio parle de “tendres araignées”⁵⁴⁸. Il commente son amour pour cet insecte dans l’interview de Pierre Lhoste⁵⁴⁹ :

“Les araignées sont délicates et très sensibles. Elles viennent lorsqu’on leur parle, elles aiment la musique, elles ont peur des fourmis. [...] Ce sont des animaux très fragiles et très délicats même si elles vivent une vie qui semble odieuse en buvant le sang des mouches.”

Il revient à ce thème dans la même interview⁵⁵⁰ :

“L’araignée c’est un des animaux les plus émouvants parce que d’abord il répugne, ensuite on aperçoit toute la délicatesse et la modestie de son piège. L’araignée ne cherche pas à attraper des oiseaux, à recouvrir la terre de toiles, elle se contente de coins d’ombre et de branches. Elle se contente de ce qu’il faut pour vivre. Ce symbole apparent du mal, au fond c’est un symbole d’innocence totale. L’araignée n’a que sa laideur

⁵⁴⁶ Cet ouvrage est exclu de notre corpus, cf. chapitre 1.2.1. “Le choix d’un corpus : les œuvres écartées.”, p. 26-29.

⁵⁴⁷ *Terra amata*, p. 63.

⁵⁴⁸ *Le livre des fuites*, p. 139 “Les insectes volent tout près de la surface, les moustiques, les libellules, les tendres araignées.”

⁵⁴⁹ P. Lhoste (1971) : p. 78.

⁵⁵⁰ P. Lhoste (1971) : p. 25-26.

pour se défendre, c'est tout ce qu'elle a.”

La fragilité de l'araignée n'est pas un thème unique à Le Clézio. La Bible et le Coran déjà s'accordaient à souligner sa fragilité⁵⁵¹ :

“Il s'est bâti une maison d'araignée,
Il s'est construit une hutte de gardien :
Riche il se couche mais c'est la dernière fois ;
Quand il ouvre les yeux, plus rien.”

L'araignée est en fait très riche en symboles. Elle évoque, dans les mythologies anciennes, la fragilité d'une réalité d'apparences illusoires et trompeuses. Les anciens textes védiques en Inde se posaient déjà la question de savoir si l'araignée est l'artisan du tissu du monde ou bien celui du voile des illusions. Dans la mythologie grecque la fille de Zeus, Athena, transforme Arachné en araignée. Son défi sera de placer notre monde humain avant celui des dieux, subordonnant l'Olympe lui-même aux passions humaines.

“Tout le symbole de l'araignée, écrivent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant⁵⁵², est contenu dans un fond culturel indo-européen, sujet à maintes interprétations que l'on retrouve disséminées, isolées ou séparées, dans une infinité d'aires culturelles.”

L'image de la tendre araignée n'est donc pas particulière à Le Clézio. Toutefois, il se peut que chez lui la tendresse plutôt que la fragilité de l'insecte soit mise en valeur.

La mouche tient tout à fait un autre rôle dans l'imaginaire leclézien. Dans *le livre des fuites* Le Clézio écrit⁵⁵³ :

⁵⁵¹ *Job*, 27, 18.

⁵⁵² J. Chevalier, A.. Gheerbrant (1982) p. 60-61.

⁵⁵³ *Le livre des fuites*, p. 206.

“Les mouches sont mille fois plus rapides que l’homme. Si les mouches mettaient la même application à penser qu’elles mettent à éviter la main de l’homme, elles réinventeraient les sciences, de Pythagore à Einstein , en quelques minutes.”

Lors d’un entretien avec Pierre Lhoste il fait le commentaire suivant⁵⁵⁴ :

... c’est d’une humilité extraordinaire que de s’apercevoir de la rapidité du vol de la mouche. La mouche est un animal qui vit dans la présence constante du danger. Je ne sais pas si vous vous représentez ce que vous êtes par rapport à une mouche, le danger que vous représentez pour elle et elle accepte ce danger. Et ce n’est pas inconscient, la mouche voit tout le temps ce qui passe. Elle, elle sait que vous voulez la tuer. Mais elle prend ce pari.”

Chez les Grecs déjà, la mouche était un animal sacré, auquel se rapportaient certains noms de Zeus et d’Apollon. Il semble qu’elle évoquait le tourbillonnement de la vie olympienne et l’omniprésence des dieux.

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant font l’interprétation suivante⁵⁵⁵ :

“Sans cesse bourdonnantes, tourbillonnantes, mordantes, les mouches sont des êtres insupportables. Elles se multiplient sur la pourriture et la décomposition, colportent les pires germes de maladies et défient toute protection : elles symbolisent une incessante poursuite.”

Ici encore Le Clézio donne une image bien plus positive que celle que nous venons de citer qui reflète davantage, nous semble-t-il, l’image traditionnelle et conventionnelle de la mouche.

⁵⁵⁴ P. Lhoste (1971) : p. 25.

⁵⁵⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant (1982) p. 652.

Le *serpent*, traditionnellement conçu comme répugnant dans nos sociétés occidentales modernes, est bien présent dans l'écriture leclézienne. Déjà dans *Le procès-verbal* Adam Pollo l'auteur l'évoque de façon humoristique⁵⁵⁶ :

“Comment tuer les serpents à sonnette. C'est simple. Il faut savoir trois choses. Les serpents à sonnettes. Sont très orgueilleux. N'aiment pas le jazz. Et dès qu'ils voient un edelweiss ils tombent en catalepsie. Alors. Voilà comment il faut faire. Vous prenez une clarinette. Quand vous voyez le serpent vous lui faites une vilaine grimace. Comme ils sont orgueilleux, ils se mettent en colère et foncent sur vous. A ce moment-là. Vous leur jouez Blue Moon ou Just a Gigolo. Sur la clarinette. Ils n'aiment pas le jazz. Alors ils s'arrêtent. Ils hésitent. A cet instant précis, vous sortez. Vous sortez de votre poche un vrai edelweiss des neiges.”

Dans *La fièvre* la présence du serpent est menaçante⁵⁵⁷ :

“Cette chair et ces os étaient digérés par une espèce de serpent dégingandé, un vrai boa de six mètres, un intestin vivant qui vivait caché dans sa mâchoire ; le visage n'était plus qu'une bouillie informe, mobile, qui fuyait vers le bas, vers l'orifice, à la manière d'une eau de lessive s'engloutissant par la bonde ouverte d'un lavabo.”

Le serpent n'a pas, contrairement aux divers insectes, un coefficient de corrélation chronologique négatif, avec sa fréquence absolue de 148 occurrences prenant en compte la forme graphique et 256 occurrences considérant le lemme. Le graphique ci-dessous, qui illustre la distribution du mot *serpent* dans le corpus A, montre que le serpent reste présent tout au long de l'œuvre :

⁵⁵⁶ *Le procès-verbal*, p. 252.

⁵⁵⁷ *La fièvre*, p. 84.

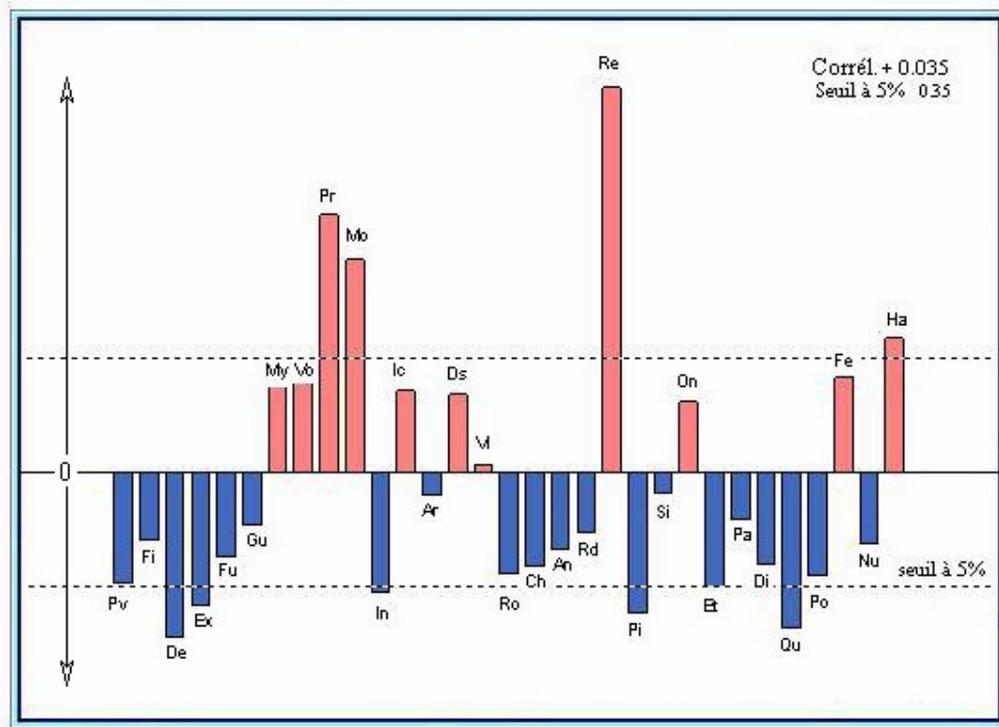


Figure n°171 : La distribution relative du mot serpent dans le corpus A (écarts réduits).

L'histogramme montre même que, malgré les exemples très parlants cités ci-dessus, le serpent est déficitaire dans le début de l'œuvre, et ne semble s'y faufiler de façon significative qu'avec la deuxième période et l'introduction de l'élément nature.

“Autant que l'homme, mais contrairement à lui, écrivent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant⁵⁵⁸, le serpent se distingue de toutes les espèces animales. Si l'homme se situe à l'aboutissement d'un long effort génétique, nous devons aussi, nécessairement, placer cette créature froide, sans pattes, ni poils, ni plumes, au commencement du même effort. En ce sens Homme et Serpent sont les opposés, les complémentaires, les Rivaux.”

⁵⁵⁸ J. Chevalier et A. Gheerbrant (1982) : p. 867.

“Le serpent, écrit Bachelard⁵⁵⁹, est un des plus importants archétypes de l’âme humaine.” La symbolique du serpent est en effet très importante non seulement dans la culture occidentale, mais sa valeur mythique est encore plus importante dans la culture des Indiens.

Les valeurs excédentaires des ouvrages ethnologiques de l’histogramme montrent de fait l’importance du serpent dans les cultures amérindiennes.

La divinité Quetzalcóatl, qui désigne le Serpent à plumes, est en effet l’une des principales divinités de l’ancien Mexique. On en trouve des représentations dès la civilisation de Teotihuacán (III^{ème}-VIII^{ème} s.). A cette époque, il semble que Quetzalcóatl ait été considéré comme un dieu de la végétation - divinité de la terre et de l’eau très étroitement liée avec le dieu de la pluie, Tlaloc. La culture toltèque – à laquelle fait souvent référence Le Clézio – qui suivit (IX^{ème}-XII^{ème} s.) mettait l’accent sur la guerre et sur les sacrifices humains liés à l’adoration des corps célestes. Quetzalcóatl devint ainsi le dieu de l’étoile du matin et du soir, et son temple était le cœur de la vie rituelle à Tula. A l’époque aztèque (XIV^{ème}-XVI^{ème} s.), Quetzalcóatl était adoré comme le chef des prêtres, l’inventeur du calendrier et du livre, le protecteur des orfèvres et des artisans. Tout un ensemble de mythes décrit Quetzalcóatl comme le prêtre roi de Tula, capitale des Toltèques. Il n’offrit jamais de victimes humaines, mais seulement des serpents, des oiseaux et des papillons.

Les cultures amérindiennes donnent en effet de nombreux rôles et incarnations au serpent auxquels Le Clézio fait souvent référence dans ses ouvrages ethnologiques, notamment dans les traductions *Les prophéties de Chilam Balam* et *La relation de Michocaban*. Il est évident que ces mythes ont beaucoup influencé notre écrivain et qu’ils tiennent depuis toujours une place importante dans l’écriture leclézienne.

⁵⁵⁹ G. Bachelard (1961) : p.212.

Le thème des animaux est également très lié au regard. Non seulement les éléments de la nature regardent et observent, mais les animaux aussi ont un regard actif⁵⁶⁰ :

“Les vieilles salamandres noires et jaunes se glissaient hors de leurs fissures, sur le mur de la maison, et elles restaient à te regarder, accrochées par leurs pattes aux doigts écartés. Tout le monde te regardait, parce que tu avais les yeux fermés. Et quelque part à l’autre bout du jardin, entre un massif de ronces et un buisson de houx, près d’un vieux cyprès desséché, l’insecte-pilote faisait sans se lasser son bruit de scie, pour te parler, pour t’appeler.”

Le regard, tous les lecteurs de Le Clézio le savent, tient une place très importante dans son œuvre. Nous nous proposons de faire une analyse un peu plus approfondie de ce thème majeur de l’œuvre.

5.4.5. Le regard.

“Ça serait bien, si la guerre s’arrêtait ; on pourrait aller à la plage par exemple, et on s’assoierait par terre en regardant la mer.”

La guerre, page 163.

Ce n’est pas seulement chez Le Clézio que l’on peut constater l’importance du regard. Il existe une longue tradition occupée à célébrer l’alliance de la poésie et du regard. Parmi les écrivains français notons l’importance de l’œil et du regard chez Baudelaire, chez les symbolistes, chez Rimbaud et chez Paul Eluard.

⁵⁶⁰ *Mondo et autres histoires*, p. 44.

Chez notre écrivain pourtant, cette thématique est vraiment dans le cœur de l'œuvre.

“Avec une dextérité remarquable, écrit Maurice Nadeau⁵⁶¹, Le Clézio manie un appareil qui rapetisse ou agrandit à l’infini ce qui se présente sous son objectif. Au regard des galaxies l’homme n’a pas plus d’importance qu’un insecte dont les comportements obéissent à des simples tropismes. Au regard de l’insecte il est un dieu tout-puissant, maître de la vie et de la mort. Qu’il se dissolve dans l’indéterminé – qui commence avec le plus petit rassemblement humain – ou bien qu’il se prenne abusivement pour le centre du monde (dans les conditions que procure par exemple la solitude), ses aventures, ses passions, le sens qu’il entend donner à son existence, même s’il vit tout cela dans l’intensité de l’apparence d’une autonomie complète, ne seront toujours que tristement communes et écrites d’avance.”

Avec 3408 occurrences pour le lemme *œil* et 1487 pour celui du *regard* le concept est central dans notre corpus ; l’histogramme ci-dessous rend compte de la distribution de ces deux mots dans l’œuvre :

⁵⁶¹ M. Nadeau (1992) : p. 182.

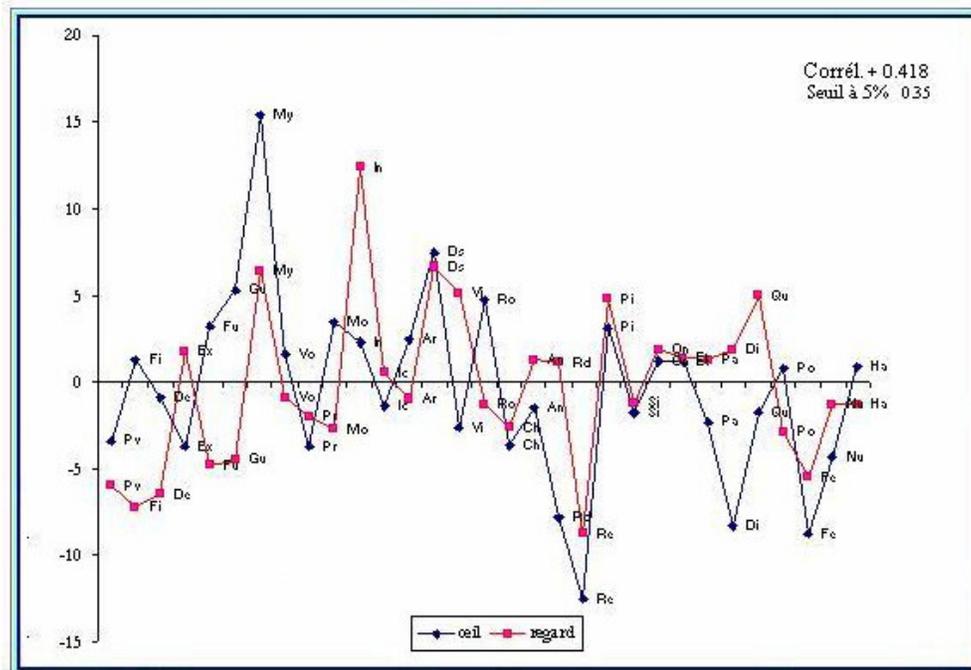


Figure n°172 : La distribution relative des lemmes œil et regard dans le corpus B (écarts réduits).

Les deux lemmes sont relativement liés l'un à l'autre sans pour autant être toujours du même côté de l'axe des abscisses (coefficient de corrélation de +0,418). La distribution de l'ensemble n'est pourtant pas constante, et nous pouvons constater une montée importante après une première période déficitaire, puis une baisse vers la fin des années 1980 suivie par des hauts et des bas.

Il est tout à fait normal de trouver les valeurs les plus excédentaires dans l'essai poétique *Mydriase*, étant donné que l'œuvre entière est consacrée à l'œil et au regard et raconte le trauma de la naissance et la douleur du premier regard. “Au commencement, les yeux ne voient pas. Ils sont ouverts, entre les rideaux des paupières, mais ils sont noirs. Ils n'ont pas de lumière...” commence le livre. Le récit décrit ensuite le mouvement et la volonté de ce regard qui par l'effet de la mydriase, dilatation de la pupille par l'effet de la drogue, permettra successivement la vision, la vraie, un regard tourné vers l'intérieur pour voir vraiment : “Les yeux sont des moteurs pour aller dans l'autre sens, vers le futur, vers les pays inconnus,

vers les rêves, les choses de cette nature”⁵⁶². L’aboutissement est l’œil qui voit et le récit se termine ainsi :

“Il voit tous les temps et tous les lieux, tache aveugle qui avance dans le ciel nocturne. Il voit tous les mondes. Il ne choisit rien. Il est ouvert, et il regarde avec des flammes hautes de trois cent mille kilomètres. [...] Ensuite, il y a une sorte de cri d’écorché, et le soleil rugissant se lève au-dessus des arbres, à l’Est, il monte dans le ciel blanc accompagné du roulement des tambours, tout à fait pareil à une pupille dilatée.”

“Le regard passionné fondamental dans l’écriture leclézienne, écrit Miriam Boulos Stendal⁵⁶³, scrute le potentiel imaginaire de tout objet ou de toute personne rencontrée. [...] En effet le regard constitue la cristallisation d’une ouverture au monde et symbolise un esprit à l’écoute des paroles de ce monde.”

“Si le regard détient une telle puissance, c’est qu’il représente pour Le Clézio la fusion entre l’homme et l’objet regardé. La matière est déjà présente dans le regard et s’exprime par celui-ci. Le regard permet ensuite que se réalise la rencontre nécessaire entre le potentiel de l’objet et un langage apte à exprimer ce potentiel de manière poétique.”

Quels sont les thèmes que privilégie le regard ? L’extraction de la structure thématique qui gravite autour du mot-pôle *regard* rend compte de la situation suivante :

⁵⁶² *Mydriase*, p. 22.

⁵⁶³ M. Boulos Stendal (1999) : p. 234.

| écart | corpus | texte | mot | écart | corpus | texte | mot | écart | corpus | texte | mot |
|--------|--------|-------|------------|-------|--------|-------|----------|-------|--------|-------|-------------|
| 163.71 | 1487 | 1518 | REGARD | 7.04 | 622 | 74 | SOMBRE | 5.55 | 3922 | 294 | CETTE |
| 42.65 | 90 | 97 | REGARDS | 7.02 | 195 | 33 | FLAMME | 5.44 | 110 | 19 | VOIENT |
| 27.18 | 9004 | 1080 | SON | 7.01 | 56 | 15 | PUPILLES | 5.43 | 93 | 17 | REFLET |
| 15.17 | 2001 | 264 | VISAGE | 6.94 | 129 | 25 | ÉCLAIRE | 5.40 | 2139 | 174 | CORPS |
| 14.38 | 47 | 25 | FIXÉ | 6.91 | 461 | 59 | BEAUTÉ | 5.38 | 187 | 27 | INFINI |
| 13.73 | 47 | 24 | DÉTACHER | 6.82 | 148 | 27 | ÉCLAT | 5.36 | 229 | 31 | LUEUR |
| 12.80 | 97 | 34 | FIXE | 6.77 | 86 | 19 | VERTU | 5.35 | 178 | 26 | SENTI |
| 12.02 | 3137 | 325 | YEUX | 6.76 | 79 | 18 | CRAINTE | 5.30 | 775 | 76 | VOIT |
| 11.76 | 29 | 16 | DÉTOURNER | 6.65 | 409 | 53 | ÉTRANGE | 5.27 | 201 | 28 | REGARDENT |
| 11.12 | 2758 | 284 | LUMIÈRE | 6.45 | 271 | 39 | OEIL | 5.23 | 6822 | 472 | SES |
| 11.10 | 25 | 14 | SER | 6.39 | 654 | 73 | VIENT | 5.18 | 503 | 54 | IMMOBILE |
| 10.72 | 22130 | 1575 | QUI | 6.39 | 325 | 44 | BRÛLE | 5.17 | 348 | 41 | COLÈRE |
| 10.48 | 43 | 18 | IRIS | 6.33 | 610 | 69 | ESPACE | 5.02 | 75 | 14 | RECONNU |
| 10.35 | 290 | 56 | BRILLE | 6.21 | 44660 | 2745 | LE | 5.01 | 101 | 17 | SOURCILS |
| 9.58 | 117 | 30 | BRILLANT | 6.14 | 20049 | 1296 | ELLE | 4.99 | 2128 | 169 | CHAQUE |
| 8.77 | 231 | 43 | DUR | 6.11 | 233 | 34 | BRILLAIT | 4.87 | 152 | 22 | TOURNÉ |
| 8.10 | 144 | 30 | TROUBLE | 6.10 | 799 | 83 | CELUI | 4.84 | 78 | 14 | TRANSPARENT |
| 8.00 | 1092 | 120 | REGARDE | 6.08 | 713 | 76 | FORCE | 4.82 | 514 | 53 | CESSE |
| 7.92 | 188 | 35 | EXPRESSION | 6.07 | 616 | 68 | TANDIS | 4.79 | 196 | 26 | SIMPLE |
| 7.82 | 225 | 39 | CONSCIENCE | 6.00 | 353 | 45 | SENT | 4.75 | 298 | 35 | PÂLE |
| 7.66 | 2974 | 258 | LEUR | 5.86 | 136 | 23 | SUIT | 4.74 | 1765 | 142 | VIE |
| 7.37 | 21537 | 1426 | EST | 5.76 | 11015 | 741 | COMME | 4.73 | 5805 | 400 | SANS |
| 7.31 | 59 | 16 | PERD | 5.61 | 98 | 18 | AIGU | 4.72 | 89 | 15 | SEMBLABLES |
| 7.14 | 9932 | 706 | CE | 5.59 | 152 | 24 | LOINTAIN | 4.63 | 180 | 24 | POSÉ |

Figure n°173 : La structure thématique autour du lemme regard dans le corpus B.

La structure thématique qui ressort de ce tableau reflète un regard fixe, qui brille, tendu vers la lumière. Les adjectifs *dur*, *aigu* et *infini* indiquent qu’il s’agit d’un regard plutôt attentif que passif et contemplatif. L’extrait suivant de *La fièvre* illustre ce regard puissant⁵⁶⁴ :

“Rien n’aurait bougé, car son regard aurait en quelque sorte paralysé le paysage ; sur ce lieu recouvert de poussière, de neige peut-être, le temps abominable n’aurait pas pu trouver de prise.

Car le regard aurait été au-delà, au cœur vraiment, il aurait cherché dans le sein des choses ce qu’on appelle l’image, la photographie impérissable et sereine, la nature en personne, ni vivante ni morte, où le monde ne dessine qu’un seul et majestueux mouvement de naissance, d’accomplissement, et là, le regard se serait arrêté, il aurait cessé d’être regard, il serait devenu lui aussi acte de jouissance complète, délectable fusion de deux êtres sans objet.”

⁵⁶⁴ *La fièvre*, p. 202.

En effet, ce regard n'est pas celui d'un promeneur observant les spectacles autour de lui, mais celui d'un homme qui guette toujours l'apparition d'un signe d'un monde qui lui parle. Le lecteur assiste plutôt à la fixation du regard sur un objet central, souvent un élément naturel : la mer, le soleil, mais parfois aussi un lieu.

Le regard implique évidemment aussi le verbe *regarder*. Nous nous proposons de faire une analyse thématique automatique de ce lemme, mais cette fois-ci en exploitant la technique de Dominique Labbé et la notion d'univers lexical.

La notion d'univers lexical est dérivée de celle de "champ lexical"⁵⁶⁵ qui a fini par devenir un quasi-synonyme de "vocabulaire" (de l'informatique, de l'aviation, etc.). L'univers lexical désigne l'ensemble des relations d'attraction, d'association ou de répulsion qu'un vocable entretient avec les autres éléments du lexique d'un corpus⁵⁶⁶. Ce calcul est essentiellement le même que celui qu'emploie le logiciel Lexicométrie pour le calcul du vocabulaire spécifique⁵⁶⁷.

Pour repérer ces relations d'association ou d'exclusion, on relève comme dans Hyperbase les phrases contenant le mot considéré. Le vocabulaire de ces phrases est comparé à celui de l'ensemble du corpus. Lorsque la fréquence relative dans ce sous-ensemble dépasse significativement celle observée sur le corpus entier, l'association est "positive" ; à l'inverse, si elle est significativement inférieure à la fréquence totale, l'association est "négative" (c'est-à-dire équivalente à une répulsion mutuelle entre les deux vocables).

On peut comparer la technique des univers lexicaux à celle des "segments répétés" mis au point par André Salem⁵⁶⁸. Cependant, contrairement aux segments répétés, les univers lexicaux ne prennent pas en considération l'ordre des mots dans la

⁵⁶⁵ J. Dubois (1962).

⁵⁶⁶ Pour une présentation de la méthode et des calculs : P. Hubert, D. Labbé, "La structure du vocabulaire du général de Gaulle" in S. Bolasco et Al., *IIIe Giornate internazionali di analisi statistica dei dati testuali*, Rome, CISU, 1995, II, p 165-176.

⁵⁶⁷ Cf. p. 488-489.

⁵⁶⁸ A. Salem (1987).

phrase. On considère qu'il s'agit d'un fait stylistique sans impact sur le contenu. Cette convention permet de résoudre la question de l'extrême mobilité des mots dans la phrase.

Dans notre analyse qui s'appuie sur le corpus réduit de 12 œuvres, le corpus H, il résulte que le verbe *regarder* semble être le plus significativement sur-employé par Le Clézio.

Le programme donne en premier lieu, quelques indications d'ensemble (densité du vocabulaire, des liaisons positives et négatives). Puis un tableau résume les densités des principales catégories grammaticales. Si les mots étaient utilisés avec *regarder* (deuxième colonne du tableau) comme ils le sont dans le reste de l'œuvre (première colonne), il ne devrait y avoir aucun écart significatif entre ces deux colonnes, les deux suivantes étant alors égales à 100 et à zéro...

Une fois l'univers du mot établi, le logiciel relit le corpus entier en recherchant les phrases contenant le plus de mots sur-employés et le moins de mots sous-employés dans l'univers lexical du mot choisi et il édite celles dont le score est le plus élevé. Ces phrases peuvent être considérées comme les plus caractéristiques de l'univers étudié (dans cette étude nous avons limité la liste à 10).

Etude de l'univers du vocable : *regarder* (verbe).

Fréquence du vocable : 2091

Corpus de référence : Corpus H, II LeClézioTotal, Taille : 870469

L'univers contient : 49582 mots et 419 vocables

Soit : 3.499321 % du corpus total

Fréquence du vocable recherché dans le corpus total : 2091

Nombre de vocables spécifiques à l'univers : 419

Nombre de spécificités positives : 226 soit : 6722 mots en surplus

Nombre de spécificités négatives : 193 soit : 4480 mots manquants

Densités des catégories grammaticales dans l'univers comparées au corpus total :

| Catégories | A-B (Corpus-Univers)* | B Univers* | A/B** | B-A** |
|----------------------------|--------------------------|---------------|--------------|--------------|
| Noms propres | 23.3 | 22.1 | 94.8 | -5.2 |
| Verbes | 158.6 | 164.9 | 104.0 | +4.0 |
| <i>Formes fléchies</i> | <i>110.0</i> | <i>109.4</i> | <i>99.5</i> | <i>-1.0</i> |
| <i>Participes passés</i> | <i>21.8</i> | <i>17.2</i> | <i>79.2</i> | <i>-21.0</i> |
| <i>Participes présents</i> | <i>4.4</i> | <i>7.1</i> | <i>161.1</i> | <i>+61.0</i> |
| <i>Infinitifs</i> | <i>22.4</i> | <i>31.1</i> | <i>139.2</i> | <i>+39.2</i> |
| Substantif | 194.9 | 190.3 | 97.7 | -2.3 |
| Adjectif | 54.3 | 53.0 | 97.7 | -2.3 |
| <i>Adj participe passé</i> | <i>10.9</i> | <i>13.3</i> | <i>121.9</i> | <i>+21.9</i> |
| Pronom | 124.0 | 134.3 | 108.3 | +8.3 |
| <i>Pronoms personnels</i> | <i>76.1</i> | <i>85.9</i> | <i>113.0</i> | <i>+13.0</i> |
| Determinant | 171.6 | 167.8 | 97.8 | -2.2 |
| Nombres | 5.6 | 3.5 | 63.7 | -36.3 |
| Adverbes | 70.1 | 59.6 | 85.0 | -15.0 |
| Prépositions | 148.5 | 151.6 | 102.1 | +2.1 |
| Conjonction | 52.3 | 55.6 | 106.3 | +6.3 |
| Mots étrangers | 1.5 | 0.4 | 27.4 | -72.6 |

* en pour mille ; ** en pour cent

- colonne 1 : la catégorie grammaticale
- colonne 2 : A. Densité de la catégorie grammaticale dans le reste du corpus (corpus total - univers)
- colonne 3 : B. Densité de la catégorie grammaticale dans l'univers
- colonne 4 : Rapport entre B et A (%)
- colonne 5 : 100 - (A/B)

L'action de "regarder" implique donc au minimum 3,5% de la surface totale de ce corpus. Les 2091 occurrences du verbe génèrent au total 491 liaisons

significatives : 226 liaisons positives (i.e. des vocables attirés par *regarder*) et 193 liaisons négatives (repoussés par ce verbe). Par rapport à une répartition aléatoire des mots, cela donne 6722 mots “en trop” et 4480 en “moins”, c’est-à-dire que le vocable attire plus qu’il ne repousse. Cependant, il faut tenir compte qu’à cette taille d’univers, il est normal qu’une légère asymétrie se manifeste en faveur des spécificités positives (plus l’univers sera petit, plus cette asymétrie sera importante)⁵⁶⁹. C’est donc avec un brin de prudence que nous constatons le verbe *regarder* comme étant une action “valorisée” par Le Clézio.

Regardons maintenant quels sont les vocables sur-employés et sous-employés par Le Clézio dans ce corpus.

Vocables significativement suremployés dans l’univers :

(Seuil : 1%, classement par catégories grammaticales et spécificité décroissante)

Noms propres : Lalla, Mondo, Nour, Gaspar, Tayar, Lullaby, Jon, Poussy, Pouce, David, Juba, Elisabeth, NN, Gin Fizz, Joseph, Alia, Naja Naja, Liana, Adam, Radicz.

Verbes : rester, asseoir, passer, arrêter, bouger, tourner, fumer, sourire, allonger, ciller, plisser, avancer, apparaître, relever, retourner, écouter, détourner, allumer, lever, appuyer, luire.

Substantifs : oeil, mer, ciel, homme, côté, visage, temps, femme, gens, tête, moment, fille, porte, instant, bord, couleur, horizon, fenêtre, garçon, force, silhouette, dos, face, cigarette, flamme, attention, lunette, coin, étonnement, étendue, photo, muraille, pupille, glace, vitrine, ouverture, plafond, curiosité, crainte, seuil, profil, jumelle, paupière, trottoir, demi, manteau, vieille, lumière, façon, vitre, air, inquiétude, remous, ligne, caillou, reflet, iris, mouette, étincelle, travers, balcon, bâche, commissaire, entrée, gauche, tache, port, auto, rive, direction, magasin, pêcheur, docteur, rocher, fatigue, miroir, train, arrière, doigt, colonne, paysage, banc, fleuve, barbe, immeuble, dessin, rideau, talon, vague, chaise, lune, soleil, plage, fois, angle, étoile, fontaine, fond, mur, ombre, marche, quai, voiture, milieu.

⁵⁶⁹ Pour plus de détails, voir C. Labbé, D. Labbé, *Que mesure les spécificités du vocabulaire ?*, CERAT, Grenoble, 1997.

Adjectifs : noir, blanc, jeune, assis, immobile, ouvert, jaune, appuyé, caché, penché, allongé, éclairé, bouffi, entrouvert, renversé, trouble, bleu, brillant, écarté, vide, géant, inquiet, vieux, serré, lisse, sombre.

Pronoms : il, qui, se, le, quelqu'un, lui, soi, ils.

Adverbes : peu, autour, longtemps, debout, droit, fixement, simplement, au-dehors, intensément, avidement, attentivement, longuement, au-dessous, souvent, seulement, tranquillement, par-dessus, lentement, ailleurs, où, au-dessus, loin, ensemble, presque, bien, si, puis, aussi.

Déterminants : le, son, tout, deux.

Conjonctions et prépositions : et, en, sur, sans, avec, si, vers, devant, derrière, tandis que, quand, comme.

Vocables significativement sous-employés dans l'univers :

(Seuil : 1%, classement par catégories grammaticales et spécificité décroissante)

Noms propres : —

Verbes : briller, tracer, connaître, aimer, aider, recevoir, parler, rouler, chanter, apprendre, perdre, penser, recommencer, habiter, exister, brûler, répéter, jeter, redescendre, envoyer, secouer, naître, pouvoir, être, avoir, faire, vouloir, savoir, appeler, entendre, devoir, falloir, mourir, crier, écrire, croire, tirer, porter, prendre, devenir, mettre, dire, rencontrer, siffler, revenir, souffler, raconter, venir, durer, vivre, donner, frapper, garder, laisser, trouver, serrer, rendre, souvenir, laver, apporter, aller, pousser, quitter, résonner, voir, construire, remplir, servir, paraître.

Substantifs : mort, solitude, terrain, pays, nuit, poussière, machine, mètre, matin, chien, cour, question, sud, île, vérité, fait, sang, départ, bois, père, jour, odeur, nom, bruit, cri, vent, dieu, année, argent, voix, peau, musique, guerre, langue, faim, coup, toile, an, doute, passage, vie, mère, voyage, chaleur, racine, cause, peur, langage, soif, famille.

Adjectifs : aigu, nouveau, possible, sauvage, doux, froid, sec, vrai, dur, malade, seul, chaud, maigre, lourd, fort, libre.

Pronoms : moi, chacun, personne, quoi, ce, y, ça, tout, tu, je, en, vous, cela, nous, que, leur.

Adverbes : même, assez, moins, aujourd'hui, très, maintenant, ne, pas, ici, oui, comment, non, plus, peut-être, partout, pourtant, jamais.

Déterminants : quelque, mon, un, vingt, ce, cent, neuf, ton, quatre, mille, même, huit, aucun.

Conjonctions et prépositions : parce que, depuis, sous, ni, de, que, mais, ou, jusque, dans, car, après.

Nous constatons premièrement un léger déficit en noms propres qui mérite d'être souligné. Chez Le Clézio, on regarde sans doute plus les "objets" (voir les substantifs sur-employés) ou bien on regarde un visage, un homme ou une femme qui n'est pas nommé. Le sujet est plutôt *œil* ("son œil regarde") ou un pronom personnel plus qu'un personnage nommé désigné. Il s'agit, comme nous avons pu le constater auparavant, de la troisième personne : *il* est suremployé alors que *je*, *tu*, *nous*, et *vous* sont sous-employés. Les personnages qui regardent – ou que l'on regarde – sont Lalla de *Désert*, Mondo, Nour, le fils de l'homme bleu à fusil dans *Désert* et Gaspar, le jeune garçon européen dans la nouvelle *Les bergers* de *Mondo et autres histoires*. Il s'agit en effet souvent d'enfants ou d'adolescents qui regardent. L'extrait ci-dessous, tiré de *Désert*, illustre bien l'objet du regard, l'emploi de la troisième personne ainsi que le sujet, la jeune personne qui regarde⁵⁷⁰ :

“Lalla regarde les enfants, les femmes, les hommes autour d'elle ; ils ont l'air triste et apeuré, ils ont des figures jaunes, bouffies par la fatigue, les jambes et les bras martelés par la chair de poule.”

⁵⁷⁰ *Désert*, p. 260.

Les jeunes découvrent le monde surtout en regardant, et ce regard est très important : “Le regard, note Sandra Beckett⁵⁷¹, est un regard protecteur, magique voire divin et le pouvoir est magique, surnaturel.” Dans *L’inconnu sur la terre*, Le Clézio écrit à propos du pouvoir du regard de son jeune personnage⁵⁷² :

“Le jour, la nuit, le regard du petit garçon inconnu ne cesse pas d’exercer, et la musique qui naît au fond de vous ne cesse de le dire : cela va venir, il n’est pas possible que cela ne vienne pas. Tout doit changer.”

C’est le personnage Lalla qui est le plus proche du verbe *regarder*. Dans *Désert* le regard est essentiel. Le regard prolonge l’espace de Lalla qui se déplace même par le regard.

“Son espace d’origine, écrit Miriam Boulos Stendal⁵⁷³, reste intimement lié à sa personnalité ; lors de son exil à Marseille, l’univers désertique reste toujours présent dans son esprit et se transmet par le regard qu’elle pose sur le monde. [...] L’incarnation de l’espace désertique dans le personnage de Lalla permet à cet espace d’être transposé dans l’espace urbain ; grâce à la magie de ses yeux qui “jettent un éclat de lumière, comme le reflet du soleil sur les pierres du désert.”⁵⁷⁴

Un autre élément remarquable concerne les verbes et notamment les participes présents et infinitifs. Chez Le Clézio, l’action de regarder peut être ainsi décrite : *il* (ou *elle*) *regarde* (un autre) *faisant* – ou *faire* – quelque chose. Autrement dit *regarder* se

⁵⁷¹ S. L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, Collection espace littéraire, études, – Éditions littéraires et linguistiques de l’université de Grenoble, 1997, p. 215.

⁵⁷² *L’inconnu sur la terre*, p. 226, cité par S. Beckett.

⁵⁷³ M. Boulos Stendal (1999) : p. 91.

⁵⁷⁴ *Désert*, p. 256.

comporte comme un “pseudo-auxiliaire” comme dans l'exemple suivant tiré de la nouvelle *Les bergers*⁵⁷⁵ :

“Puis elle s’asseyait et elle regardait le soleil cuire les poteries et les poupées, et sa peau devenait couleur de terre aussi, et ses cheveux ressemblaient à de l’herbe.”

les personnages restent, ils s’arrêtent, ils se tournent, ils s’allongent etc. pour regarder. Notons également le stéréotype “s’asseoir et regarder” et “rester assis à regarder” qui revient très souvent dans l’écriture leclézienne.

Nous citons ci-dessous également les phrases recensées par le logiciel, contenant le plus de mots sur-employés et le moins de mots sous-employés dans l’univers de *regarder* et qui peuvent être considérées comme les plus caractéristiques de cet univers.

Phrases les plus spécifiques en valeur absolue (avec leurs scores) :

34 : CM Voyages de l’autre côté : Ensuite, quand elle est bien fatiguée, Naja Naja fait encore ceci : elle sort de la ville, elle marche longtemps, longtemps, elle respire très doucement, elle calme les battements de son cœur, puis le vent apparaît, un vent frais qui souffle sans discontinuer en provenance de la mer, et Naja Naja sent qu’elle commence déjà à se soulever de terre, ses bras s’élèvent de chaque côté de son corps, le vent appuie sur son buste et sur son estomac, il dresse sa grande rampe, Naja Naja marche sur la plage maintenant, elle flotte sur le tas de galets, elle regarde la plaine de la mer.

32 : CM Le proces-verbal⁴ : Dans la chambre, à ce moment là, avec la lumière du jour qui pénétrait par la fenêtre, qui bondissait d’avant en arrière, dans tous les sens et le ceignait comme d’une nappe d’étincelles, avec le bruit frais et monotone

⁵⁷⁵ *Mondo et autres histoires*, p. 291.

des eaux, Adam se crispait davantage ; il regardait et écoutait intensément, il se sentait grandir, devenir géant ; il percevait les murs se prolongeant en droites, à l'infini, les carrés s'ajoutant les uns par-dessus les autres, toujours plus grands, toujours un petit peu plus grands ; et peu à peu la terre entière était recouverte de ce gribouillis, les lignes et les plans se croisaient en claquant comme des coups de feu, marqués à leurs intersections par de grosses étincelles qui retombaient en boules, et lui Adam Pollo, Adam P...

28 : CM Quarantaine⁵ : Est-ce qu'elle se retourne pour regarder une dernière fois le camp, comme si quelque chose d'elle restait attaché à ce paysage, cette muraille en boue qui ferme le camp, la haute porte en bois, et les maisons communes des coolies, avec leurs murs de planches sans fenêtres et leurs toits de feuilles, et, le long du mur, alignées en demi-cercle, les huttes où les femmes et les hommes célibataires cuisinaient chaque matin, la citerne, et les quelques arbustes décharnés, sous lesquels les hommes s'asseyaient vers le soir pour bavarder.

27 : CM Orlamonde⁵⁷⁶ : Alors elle se glissait à l'intérieur de l'ouverture, et elle appuyait son dos contre la colonne de pierre, les jambes repliées en tailleur ; et elle regardait le ciel et la mer, comme elle ne les avait jamais vus : l'horizon net, un peu courbe, et l'étendue sombre où les vagues semblent immobiles, ourlées d'un trait d'écume.

24 : CM Hasard² : Certains soirs, à la lumière vacillante de la génératrice, tandis que le bateau tournait lentement sur son ancre au milieu de la rade, Moguer regardait Nassima qui s'était endormie, la tête appuyée sur le corps musculeux de Zoé dont les yeux restaient ouverts, et Andriamena assis dans le cockpit, en train de fumer en silence, et il se demandait si ce n'étaient pas elles les véritables maîtresses du Azzar, pareils au navire, sans but ni attache, sans mémoire ni regrets.

⁵⁷⁶ L'avant-dernière nouvelle de *La ronde et autres faits divers*.

Phrases les plus spécifiques en valeur relative :

0.923 : CM hasard2 Il se tenait assis sur ses talons, derrière elle, il regardait la mer.

0.917 : CM Desert7 Ils fument tous les deux lentement, en regardant devant eux la mer.

0.900 : CM Montagne Jon se tourna sur le côté et regarda son compagnon.

0.875 : CM Fievre3 Puis il leva la tête vers le ciel et regarda les murailles habitées qui l'entouraient.

0.846 : CM Montagne Jon s'appuya en arrière sur ses coudes, et il regarda les nuages.

Ces phrases illustrent très bien les observations que nous avons pu faire à partir de la liste de mots et mettent en exergue la jeunesse et la vitalité du regard.

Évelyne Bourion, dans son étude du thème de la peur dans *Frantext* (la période 1830-1970), a étudié la relation avec le thème de “regarder”⁵⁷⁷. Son test de mots cooccurrents a sélectionné de façon constante les mots suivants : *regard, yeux, visage, regarder, contempler, considérer, vision, idée, inexplicable*. A la comparaison avec les résultats obtenus sur le corpus de Le Clézio, nous pouvons à nouveau souligner que le regard dans l'œuvre n'est pas un regard contemplatif ou abstrait comme il semble l'être souvent dans le corpus de *Frantext*, mais – bien que les personnages s'assoient, s'allongent etc. – chez Le Clézio le regard est toujours actif.

⁵⁷⁷ É. Bourion, “Le réseau associatif de la peur”, in *L'analyse thématique des données textuelles*, É. Martin, F. Rastier (éds.), Paris, Didier Erudition, 1995, p. 120-122.

Les adjectifs associés, dans l'étude de É. Bourion, ont obtenu des scores variables, les plus fréquents étant : *élargis, dilaté, arrondis, agrandis, fixes*. Dans le grand corpus Le Clézio les adjectifs les plus proches du substantif *regard* sont : *fixé, fixe, brillant, noir, blanc, jeune, assis, immobile*. Il semble que notre écrivain ne s'occupe pas seulement de la description du regard mais aussi de l'objet regardé – et de sa couleur – ainsi que de la position de celui ou celle qui regarde, ou bien la position de l'objet observé. Si l'on observe le verbe *regarder*, on constate qu'il n'y a pratiquement pas d'adjectifs dans la liste des spécificités et les adverbes correspondants ne se trouvent pas, à l'exception de *fixement*, en haut de la liste. Nous y trouvons les pronoms personnels, les noms propres, des verbes ainsi que des substantifs tels *mer, lumière, ciel* et *horizon*. Ce verbe, en fait, comme souligne cette analyse, est orienté et porte sur quelque chose un caractère objectif tandis que le substantif se révèle plus subjectif.

L'immobilité est un thème important dans l'écriture leclézienne et elle est souvent associée au regard.

L'ouverture du roman livre *Le livre des fuites* avec un petit garçon qui regarde le décollage d'un avion, est tout à fait significative de l'œuvre⁵⁷⁸ : “Un grand aéroport désert, avec un toit plat étendu sous le ciel, et sur ce toit, il y a un petit garçon assis sur une chaise longue en regardant droit devant lui.”

“L'inaction apparente, la patience du personnage et l'absence d'une mise en intrigue, écrit Miriam Boulos Stendal⁵⁷⁹, sont caractéristiques des premiers romans de Le Clézio, ils ressemblent à des “romans blancs”, non pas destinés à raconter une histoire mais à transmettre une approche du monde. L'apparente monotonie de cette scène cache pourtant une préoccupation cruciale chez tout personnage de Le Clézio : regarder le monde sans hâte, sans expliquer ou conceptualiser,

⁵⁷⁸ . *Le livre des fuites*, p. 9.

⁵⁷⁹ M. Boulos Stendal (1999) : p. 16-17.

regarder pour mieux se laisser imprégner de ce monde.”

Dans l'essai *L'inconnu sur la terre* Le Clézio donne lui-même des explications à ce regard qui ne cherche pas à rationaliser le monde⁵⁸⁰ : “Ce que le langage veut retrouver, avec urgence, lassé des privilèges et des interprétations, c'est cette marche qui irait selon le mouvement du regard : l'aventure simple et tacite, brève, mais intense, comme aux premiers jours après la naissance.” Il continue un peu plus loin⁵⁸¹ : “La beauté est dans le regard qui ne comprend pas. Elle n'est pas dans les mots intelligents qui rassurent les niais.”

Le regard, avant tout sensoriel, permet en effet, par la rencontre du regard et de l'objet regardé, de saisir et même de s'approprier les sensations provoquées. Certains livres comme *Mydriase* et *L'inconnu sur la terre* sont entièrement fondés sur cette contemplation passionnée et annoncent dès le début l'importance du regard⁵⁸² :

“Le regard et le souffle alors sont une seule action, il n'y a plus de différence, plus de frontière. Je ne sais rien, je ne veux rien apprendre, rien de ce que donnent les mots et les lois des hommes. Mais je veux être là, quand cela se passe, debout sur cette colline pauvre, devant le ciel et la mer, tout à fait comme une femme sur son balcon, et regarder ce qui est immense, ce qui est pur.”

Nous observons encore, comme nous l'avons fait dans notre étude de la structure thématique de l'élément nature, la proximité de plusieurs concepts : le regard, la nature et la beauté.

Toutefois, surtout au début de l'œuvre, le regard est souvent associé aussi à la douleur. Dans *Le déluge*, François Besson en arrive à se laisser brûler les yeux par le

⁵⁸⁰ . *L'inconnu sur la terre*, p. 36.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁸² . *L'inconnu sur la terre*, p. 11.

soleil. “Ses motifs ne sont pas clairs, écrit Maurice Nadeau⁵⁸³, et il y entre autant de volonté d’autodestruction que de révolte contre un monde où il refuse d’occuper la place qui lui est dévolue. Il fallait qu’il se livrât à cette sorte de sacrifice pour ne pas devenir complice, fût-ce comme spectateur, de ce déchaînement des forces qui font bientôt de la ville un squelette de ce qui fut un univers grouillant de vie, d’activités, de passions.” Dans *L’extase matérielle*⁵⁸⁴ Le Clézio nous livre sa pensée sur l’importance du regard :

“Le regard est le signe essentiel de la vie. Il n’y a de vie au monde que dans ce qui participe ou est soumis à cet exercice de dissection. Ici la communication humaine est réduite à sa plus simple expression, et en même temps poussée au paroxysme : geste fatal et superbement autonome de prise de possession. L’homme défait pour refaire selon sa loi. Il détruit pour reconstruire, il détache et sépare pour réunir, il rejette pour prendre tous les univers joints en gerbe et offerts à sa consommation.

Son acte d’épuisement du monde n’est pas un acte d’amour, ni un acte de foi. C’est un acte qui ne sert que l’acte, une nourriture dévorée non pour nourrir, mais pour qu’il y ait un repas. Cette ivresse qui s’enivre d’elle-même n’a pas de fin ; elle n’a pas d’origine ; elle n’a pas de cours. Elle est absolument, comme rien d’autre de vivant et de réel n’a jamais pu être. Dire de l’esprit livrant ce travail qu’il est la conscience, c’est l’amoindrir.

Cet acte est plus que la conscience ; cet acte est la vertu même de la pensée et de l’émotion, cet acte est le suprême niveau de l’intelligence et de la sensibilité. C’est l’union dans le domaine mental de toutes les modalités vivantes, c’est la vraie lutte contre la matière symbole de néant.”

⁵⁸³ . M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, op. cit., p. 187.

⁵⁸⁴ . *L’extase matérielle*, p. 248.

“L’homme défait pour refaire selon sa loi. Il détruit pour reconstruire, il détache et sépare pour réunir...”

Le point de départ des voyages des personnages lecléziens est souvent un regard qui permet presque d’entrer et de fusionner avec l’objet regardé. Le pouvoir “surnaturel” de Naja Naja dans *Voyages de l’autre côté* réside aussi dans le regard⁵⁸⁵ : “Fixant de toutes ses forces un objet choisi, elle se fait tour à tour vent, étoile, ciel, rocher, arbre, oiseau, flamme, grotte, soleil et sable.” Souvent dans le récit leclézien, c’est aussi le regard qui établit le dialogue. Dans *Désert*, le Hartani “regarde Lalla, avec son beau regard de métal, sans rien dire, et c’est dans la lumière de son regard qu’on entend ce qu’il dit et ce qu’il demande”⁵⁸⁶.

Le regard chez Le Clézio est donc un regard actif, il déclenche la réflexion dans les essais et la narration dans les romans et il assure également une continuité textuelle, ou comme l’exprime l’auteur⁵⁸⁷ :

“C’est le regard, seulement le regard qui révèle l’immense creux au fond de votre être, la vie interne. [...] Qu’a-t-il vu au fond de vos yeux, pour que ses pupilles se dilatent ainsi sur l’eau des iris, et que ce rayon de lumière, écartant toutes les peaux, aille sans cesse ainsi d’une vie à l’autre vie, de son mouvement unique tandis que grandit, gonfle, se dilate de joie l’espace libre qui est en vous, l’espace libre et immortel ?”

5.4.6. Conclusion.

L’étude du regard demanderait également une analyse approfondie du lemme *œil* ainsi que du *soleil* et de la *lumière* auxquels il est profondément lié dans l’écriture leclézienne. L’analyse des couleurs révélerait également des caractéristiques

⁵⁸⁵ . *Voyages de l’autre côté*, p. 42.

⁵⁸⁶ . *Désert*, p. 132.

⁵⁸⁷ . *L’inconnu sur la terre*, p 51.

fondamentales de l'œuvre. D'autres thèmes comme le *voyage*, la *quête*, le *silence* et bien d'autres, étudiés avec les techniques employées dans notre étude, seront sûrement aussi très porteurs. Faute de place nous laisserons ici cette étude sur les structures thématiques – ou faisceaux isotopiques - chez notre écrivain, qui sont souvent intéressantes et très révélatrices d'une œuvre déjà largement commentée par les critiques et dans les travaux universitaires.

Un autre aspect qui concerne également – peut-être moins directement – le contenu lexical est celui de l'intertextualité et des récits intercalés, un procédé caractéristique de l'écriture leclézienne.

5.5. La transtextualité et l'intertextualité.

“Ils sont le résultat de l'effort de l'homme éveillé, qui, dans le fond, se moque bien de l'homme qui dort. Récits confus, balbutiants, ils inventent précisément cet univers de “rêve”, sans raison ni réalité. Rêves éthyliques, rêves fous, rêves absurdes. Parcelles d'un miroir éclaté qui brisent cet autre monde, interrompent sa durée, anéantissent sa matière.”

L'inconnu sur la terre, page 172.

La pratique de l'intertextualité existe depuis toujours, mais la notion a commencé à être sérieusement examinée et étudiée au cours des années soixante, quand les théories sur l'intertextualité ont fait leur apparition ; aujourd'hui le concept d'intertextualité est un des principaux outils dans les études et les critiques littéraires.

La notion d'intertextualité a émergé de l'interaction entre plusieurs courants intellectuels européens – surtout français –, mais essentiellement de la linguistique structurale, de la psychanalyse, du marxisme et du post-structuralisme. Toutefois, le rapprochement entre différents textes ou mythes avait déjà été étudié et commenté par T.S. Eliot et par Mikhaïl Bakhtine⁵⁸⁸ selon lesquels “Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.” Un autre fondateur de l'idée d'intertextualité, Claude Lévi-Strauss, souligne l'aspect du mythe⁵⁸⁹ :

“Le passé, la vie, le rêve charrient des images et des formes disloquées qui hantent l'écrivain quand le hasard, ou quelque autre nécessité démentant celle qui sut jadis les engendrer et les disposer dans un ordre véritable, préservent et retrouvent en elles les contours du mythe. Pourtant, le romancier vogue à la dérive parmi ces corps flottants que,

⁵⁸⁸ *Encyclopædia universalis*, “Théorie de l'intertextualité”.

⁵⁸⁹ C. Lévi-Strauss (1968) : p.106.

dans la débâcle qu'elle provoque, la chaleur de l'histoire arrache à leur banquise.”

L'objectif des différentes théories sur l'intertextualité est, soit simplement d'expliquer les effets intertextuels dans la pratique littéraire en général, soit – ce qui est idéologiquement plus connoté – de re-expliquer, voire révolutionner, les pratiques littéraires classiques. Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Gérard Genette, Michaël Riffaterre et Phillippe Sollers sont des auteurs qui ont directement axé leurs recherches sur l'intertextualité.

La transtextualité⁵⁹⁰ et l'intertextualité se décrivent aisément par leurs pratiques ; citation, allusion, référence, pastiche, parodie, plagiat, collages, etc. sont toutefois des concepts complexes. Il s'agit de chercher comment chaque texte s'articule avec l'histoire, la culture, les autres textes et le monde, en quoi il est dialogique, c'est-à-dire “lieu d'un dialogue” au sens le plus large.

L'intertextualité est aussi révélatrice de l'évolution des genres littéraires et se manifeste dans tous les genres littéraires, tant sur le plan thématique que discursif, et l'intertexte témoigne de la perméabilité croissante des différents genres littéraires.

En effet, les genres littéraires ne sont pas étanches, ils peuvent se partager des intertextes (dictons, métaphores, comparaisons, etc.) ou bien emprunter des éléments extra-littéraires, transférés de domaines extérieurs (médecine, technique, administration publique etc.) vers l'œuvre littéraire, comme nous pouvons si souvent l'observer dans l'écriture leclézienne. Dans ses premiers livres, Le Clézio tentait des expériences en transgressant les catégories et les genres traditionnels et ses livres n'étaient souvent ni essais, ni romans, ni poèmes, ou bien tout cela à la

⁵⁹⁰ Ce phénomène, en général nommé intertextualité est appelé transtextualité par Gérard Genette qui réserve le terme d'intertextualité à la coprésence de plusieurs textes dans un autre texte.

fois⁵⁹¹. Dans ces textes, souvent perçus par le lecteur comme déroutants, des voix d'origines indéterminées s'entremêlaient dans l'écriture.

5.5.1. L'intertextualité chez Le Clézio.

La transtextualité et l'intertextualité sont depuis toujours présentes dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio. Dans les années soixante l'insertion de dessins, de photographies et de signes divers était fréquente. Dans *Le sismographe*⁵⁹² il décrit l'écrivain idéal comme quelqu'un qui exprime le désir d'une littérature capable de s'inspirer de tous les codes préexistants pour élaborer son propre code capable de dépasser l'univers textuel.

“L'homme qui écrit, n'écrit pas seulement avec les mots, écrit-il. Tout lui est bon pour avancer. Il écrit avec des chiffres, avec des formules chimiques, avec des équations algébriques, avec les structures moléculaires.”

Dans *La guerre* par exemple nous trouvons la carte du ciel, dans *Voyages de l'autre côté* des idéogrammes insérés dans le texte, dans *Terra amata* des dessins d'enfant et dans *Hai* de nombreuses photographies.

L'insertion de récits “secondaires” est une technique très courante dans l'œuvre, et peut se faire sous différentes formes. Il y a des pastiches qui se détachent des contextes par les lieux, le temps et les personnages. Dans *La guerre* par exemple nous trouvons *Légende de la première cigarette*, suivie par *Le mythe de la conduite intérieure noire* et *Le mythe du Monopol*, qui sont de petits récits qui ne tendent pas seulement à la plaisanterie mais qui ont souvent comme fonction de mettre en question les valeurs de notre société occidentale. Michelle Labbé écrit à ce propos⁵⁹³ :

⁵⁹¹ Cf. chapitre 1.3.2. “J.M.G. Le Clézio et les genres littéraires”.

⁵⁹² Le Clézio dans “Le Sismographe”, in *mf*, n° 214, octobre 1970, p. 17-18.

⁵⁹³ M. Labbé (1999) : p. 38.

“Avec ostentation, tout est montré comme conforme aux règles du genre et tout, en même temps, est montré comme faux. L’humour réside dans le décalage : surestimation du thème pour aboutir, par contraste, à une dévalorisation des normes.”

Il y a également d’autres types de récits insérés dans l’œuvre leclézienne, notamment de faux articles scientifiques dans *Terra amata*, ou bien des pages de quotidiens truquées dans *Le procès-verbal*, pour n’en citer que quelques-uns.

“Le récit-pastiche, écrit Michelle Labbé⁵⁹⁴, qui atteint la satire, représente le fonctionnement de l’esprit humain quand il se laisse aliéner et se situe entre l’intertextualité dans sa fonction d’emprunt et la métatextualité dans sa fonction critique. La plupart des récits insérés dans les premières œuvres jusqu’à *Désert*, soulignent la vanité et l’imposture du récit.”

Nous trouvons également de nombreux collages dans les premiers ouvrages de l’auteur, empruntés à d’autres auteurs ou à d’autres médias. Certains ouvrages, comme *Les géants*, contiennent des sections écrites en langage machine et accumulent des pages de publicité qui jouent sur les différences de graphisme et la disposition typographique, visant ainsi autant un effet pictural que littéraire, ce qui nous a amené à écarter ce texte de notre corpus⁵⁹⁵.

Les épigraphes sont aussi fréquentes dans l’œuvre de Le Clézio et il en fait un usage singulier. Souvent il s’agit de récits scientifiques, classiques ou légendaires que l’écrivain mélange ou juxtapose comme dans cette épigraphe ouvrant un chapitre du milieu de *La guerre*⁵⁹⁶ :

⁵⁹⁴ M. Labbé (1999) : p. 41.

⁵⁹⁵ Cf. chapitre 1.2.1. “Le choix d’un corpus : les œuvres écartées.”, p. 25-32.

⁵⁹⁶ *La guerre*, p. 199.

“Pour comprendre la pénétration dont font preuve les prétendus primitifs, quand ils observent et interprètent les phénomènes naturels, il n’est donc pas besoin d’invoquer l’exercice de facultés disparues ou l’usage d’une sensibilité surnuméraire. L’Indien américain qui déchiffre une piste au moyen d’imperceptibles indices, l’Australien qui identifie sans hésiter les empreintes de pas laissées par un membre quelconque de son groupe, ne procèdent pas autrement que nous faisons nous-mêmes, quand nous conduisons une automobile et jugeons d’un seul coup d’œil, sur une légère orientation des roues, une fluctuation du régime du moteur, ou même sur l’intention supposée d’un regard, du moment de dépasser ou d’éviter une voiture.”

Claude Lévi - Strauss.

“Lorsque deux douleurs se sont fixées en même temps sur deux parties différentes, la plus vive amortit l’autre.”

Hippocrate.

En effet, ces épigraphes ne servent pas seulement, comme le veut la tradition, à présenter ou justifier les propos du chapitre qui suit par l’emprunt d’un auteur ou d’une autorité, car Le Clézio en fait un usage beaucoup plus libre et large. Ils semblent parfois avoir une fonction semblable aux collages, souvent ils contredisent les propos du chapitre et parfois ils ont une fonction énigmatique et déroutante, souvent avec un recours fréquent aux langues étrangères, comme dans l’exemple ci-dessous tiré de *La guerre*⁵⁹⁷ :

“Ñan pachá kekacc illarimunnã.

Lacca Irappata kekacc-chaspa.

Rauracc Inti huachchimunnã.

Tecsimuyuyta kekanechaspa.

⁵⁹⁷ *La guerre*, p. 217.

Hinantin runa causachecc...”

Rituel quechua.

“Le caractère agressif du suicide chez les Mataco est indéniable. Ils s’en servent comme d’une menace et, en se tuant, manifestent l’intention avouée de punir la personne contre laquelle ils nourrissent du ressentiment.”

Alfred Métraux.

“OVERTHROW THE HUMAN RACE !!!”

Henry A. Elynt Jr.

A partir de *Désert*, Le Clézio abandonne quasi totalement ces techniques. Toutefois, bien que l’écriture change radicalement à partir de 1980, l’intertextualité reste toujours au cœur de l’œuvre.

Avec une écriture apaisée et plus traditionnelle l’auteur continue à tisser des romans à partir de plusieurs récits et laisse ainsi entendre souvent subtilement, discrètement, plusieurs voix, difficilement isolables.

Pourtant, l’intertextualité est toujours présente dans l’œuvre et l’influence de différents voyages et de rencontres avec d’autres cultures, notamment celle amérindienne, colore le récit leclézien qui puise dans toutes ces sources. L’engagement social et la compassion pour les défavorisés de notre société est également omniprésent dans l’œuvre⁵⁹⁸.

⁵⁹⁸ Les actes de la journée d’études “J.M.G. Le Clézio: Intertextualité, interculturalités” du 24 mai 2002 à l’Université de Versailles Saint-Quentin – qui traitent plus en détail ces notions – sont en cours de publication. Nous renvoyons aux articles de M. Borgomano, B. Thibault, M. Labbé et B. Mauguière, qui s’intéressent de façon détaillée à l’intertextualité chez Le Clézio.

Une forme particulière d'intertextualité exploitée par l'écrivain est celle des récits entrelacés, des voix entrecroisées, souvent distinguées dans la typographie.

5.5.2. Les récits entrelacés.

Ce cas particulier d'intertextualité opère à trois niveaux ; au niveau interne et le plus étroit, celui d'un texte unique entrelaçant plusieurs récits qui se font écho et qui s'amplifient mutuellement ; au niveau intermédiaire, celui de l'œuvre formant un tout et dont les constituants (romans, nouvelles, récits...) renvoient les uns aux autres ; au niveau le plus large enfin, le niveau externe, celui qui récupère les mythes et les récits de valeur universelle.

Madeleine Borgomano ne réserve pas le mot "voix" strictement au sujet de la narration comme le fait Gérard Genette⁵⁹⁹, elle le définit, chez Le Clézio, dans un sens plus large⁶⁰⁰ :

“Si l'on envisage l'ensemble de la situation narrative on est amené à nommer "voix" un complexe où se mêlent narration et point de vue d'un personnage, il construit comme une voix composite, où se mêlent narrateur et personnage, le premier devenant le porte parole du second.”

L'écriture particulière de Le Clézio est en effet souvent caractérisée par des personnages qui semblent être en porte-à-faux entre deux univers, celui de leur vie actuelle et apparente, et celui de leur vie réelle et intérieure ; et l'écrivain traduit ce porte-à-faux dans ses méthodes de composition et dans son style, notamment par la technique des récits entrelacés.

⁵⁹⁹ G. Genette (1983) : p. 52-53.

⁶⁰⁰ M. Borgomano, "Voix entrecroisées dans les romans de J.M.G. Le Clézio", in *Le français dans tous ses états*, n° 35 1997, Montpellier, p. 10.

A travers une étude des récits intercalés dans *Désert*, *Onitsba*, *Etoile errante* et *La quarantaine*, nous tenterons d'analyser leurs relations en appliquant les méthodes de la statistique lexicale avec l'aide de l'ordinateur.

En effet, dans ces quatre romans, les sujets et les types de textes varient fortement suivant la partie considérée. Souvent, on a aussi l'impression que l'auteur change sa façon de s'exprimer : différentes voix s'entrecroisent. On peut se demander jusqu'à quel point ces variations influencent l'unité du texte. Est-il possible en examinant certains phénomènes – la longueur des phrases, l'utilisation des pronoms, l'emploi des unités les plus fréquentes et aussi les moins fréquentes, etc... – de déterminer quel rôle ils jouent par rapport au contenu et la structure du texte ? Que signifient les différences éventuelles et les variations des valeurs que l'on pourrait constater ? Peut-on affirmer qu'une partie d'un texte se distingue significativement des autres parties ?

La thématique des différents récits peut-être exploitée, avec le recours au logiciel Hyperbase, de façon très précise, en s'intéressant aux spécificités des différents récits, à leur évolution et à leurs contextes.

5.5.3. La polyphonie dans *Désert*, *Onitsba*, *Etoile errante* et *La quarantaine*.

Dans nos différentes analyses nous avons pu observer le changement de l'écriture leclézienne à partir de *Mondo et autres histoires* et *L'inconnu sur la terre* ; à la fin des années 1970, l'auteur s'oriente vers une écriture plus conventionnelle, une forme plus souple et traditionnelle. Cependant, cette écriture calmée, rappelons-le, continue à ne pas faire entendre qu'une seule voix ou un seul point de vue, mais à entremêler différents récits. Madeleine Borgomano écrit à ce propos⁶⁰¹ :

⁶⁰¹ M. Borgomano, "Voix entrecroisées dans les romans de J.M.G. Le Clézio", in *Le français dans tous ses états*, n° 35, 1997, Montpellier, p. 10.

“La complexité du monde ne peut se manifester qu’à travers une polyphonie : les voix multiples, en s’entrecroisant, constituent un réseau complexe de significations où se laissent entrevoir non les messages, mais des questions et des incertitudes.”

Dans *Désert*, *Onitsha*, *Etoile errante* et *La quarantaine* les récits alternés sont souvent distingués dans la typographie⁶⁰².

C’est le cas de *Désert* qui est rythmé par l’alternance de deux parties très visibles (ce qui rend leur repérage très simple). Le récit “du premier niveau” qui remplit entièrement l’espace des pages, se situe à l’époque contemporaine et raconte l’histoire et les périples de Lalla, jeune émigrée qui revient finalement au désert de ses ancêtres. Le récit du “second niveau” (par lequel commence le livre) est écrit derrière une large marge blanche et raconte l’histoire des guerriers dans le désert, souvent appelés les hommes bleus, chassés par l’armée colonisatrice, au début du XX^{ème} siècle.

Dans *Onitsha*, la voix abstraite d’un narrateur impersonnel traduit les pensées et les émotions de deux personnages, dans deux récits également alternés et distingués par l’usage des marges. Elle transcrit tantôt l’initiation à l’Afrique noire et à “La Nigéria” du jeune Fintan, lors de son long voyage et de son séjour à Onitsha, tantôt la quête hallucinée de son père, Geoffrey, qui remonte “à l’envers” à la fois la rivière Cross et le temps, imaginant la très vieille histoire de la reine Meroë, de sa fille Arsinoë et l’exode du peuple de Meroë comme source de l’histoire africaine.

Etoile errante fait encore alterner deux points de vue et deux récits. Le premier récit raconte le destin d’Esther, la jeune juive, qui après avoir été réfugiée à Saint-Martin de Vésubie et avoir vécu les horreurs de la deuxième guerre mondiale, entreprend son long voyage vers Israël et ensuite au Canada pour finalement

⁶⁰² Il est évident qu’il existe une polyphonie plus importante dans ces ouvrages, notamment la “voix” de Jacques, le frère de Léon lors de sa rencontre avec Rimbaud dans *La quarantaine*, mais nous nous bornons dans cette étude à étudier les deux récits entrelacés faciles à distinguer l’un de l’autre.

revenir à Nice où le récit se clôt. Le deuxième récit est celui d'une autre jeune fille, Nedjma, une palestinienne qu'Esther rencontre lorsqu'elle se dirige avec tant d'espoir vers Jérusalem, la ville que Nedjma est obligée de fuir. Elle raconte sa vie au camp de réfugiés de Nour es Chems et les dures réalités de la vie quotidienne du camp qui mène inévitablement vers la mort.

Le récit dominant dans *La quarantaine* est celui du petit-neveu du Disparu (l'ancêtre de Le Clézio), prénommé, comme lui, Léon, son voyage vers l'île Maurice et la longue quarantaine sur l'île Plate⁶⁰³ :

“Je suis parti d'une histoire que m'a raconté mon grand-père. En revenant de Paris, il s'est retrouvé en quarantaine sur un îlot au large de Maurice... Je m'en suis aperçu en écrivant *La quarantaine* : maintenant j'écris pour essayer de savoir qui je suis. Chercher l'aventure...”

Le récit intercalé est intitulé *La Yamuna* qui est le nom de la rivière indienne où est née, selon la légende, la divinité Krishna, mais c'est également le nom du fleuve que remontaient les fugitives pour quitter l'Inde et ce récit laisse entendre une voix lointaine et perdue, celle de Suryavati, racontant à Léon l'histoire de sa mère, Ananta, et sa fuite de l'Inde sur un radeau descendant le fleuve vers la mer, et le bateau qui les a amenées à travers le grand océan jusqu'à l'île Maurice.

Dans les quatre romans les récits s'entremêlent toutefois de façon différente. Les récits de vocation historique et mythique sont intercalés dans le récit contemporain de manière suivante :

- dans *Désert* c'est le récit de “second niveau” qui ouvre et qui clôt le livre, p. 7-72 ; 424-439, en revenant à trois reprises à l'intérieur du roman aux pages 222-255, 358-385 et 397-407.

⁶⁰³ J.M.G. Le Clézio, “Entretien avec Carole Vantroys”, in *Lire* n° 230, novembre 1994.

- dans *Onitsba* le deuxième récit n'apparaît qu'au bout de 100 pages (p. 99-103) pour revenir régulièrement, à 7 reprises, tout au long de l'œuvre dans des séquences assez courtes, aux pages 137-149, 156-160, 185-193, 201-205, 219-225, 243-248, 275-280 .
- dans *La quarantaine* nous ne comptons pas moins de onze courtes apparitions du deuxième récit à des intervalles réguliers aux pages 184-186, 195-209, 217-223, 230-240, 272-275, 328-333, 351-365, 371-379, 395-403, 429-436, 475-480.
- dans *Etoile errante* le récit intercalé occupe cinquante pages au milieu de l'œuvre aux pages 223-292.

Nous avons extrait ces récits intercalés de chacun des quatre romans pour ainsi créer le corpus L, qui contient huit sous-corpus que nous avons nommés comme suit (le n°1. correspondant au récit "principal" – contemporain et le n° 2 au récit mythique-historique) :

Désert :

1. Lalla
2. Guerriers

Étoile errante :

1. Esther
2. Nedjma

Onitsba :

1. Fintan
2. Meroë

La quarantaine :

1. Léon
2. Ananta

A partir de ces huit sous-corpus nous avons également créé un autre corpus, le corpus M, qui regroupe en deux sous-corpus la totalité du corpus L, en une partie rassemblant les récits primaires (du premier niveau), *corpus A*, et une deuxième partie les récits intercalés, de valeur mythique (du deuxième niveau), *corpus B*.

5.5.4. Variations quantitatives et stylistiques.

Nos différentes études sur le vocabulaire de Le Clézio ont montré que l'opposition du genre littéraire était le critère qui prévalait dans presque toutes les analyses sur la structure et le style – dans notre corpus comme si souvent ailleurs.

Nous nous sommes posé les questions suivantes concernant ces récits à deux niveaux des quatre romans cités ci-dessus : il y a-t-il une familiarité structurelle entre les récits “mythiques” ? Une fois isolés, peut-on distinguer des caractéristiques communes qui les détachent des récits contemporains ?

Pour répondre à ces questions nous avons procédé à différentes analyses quant à la structure et au style des divers récits. Nous avons commencé par l'examen de la richesse lexicale, l'opposition générique s'étant avéré un critère déterminant pour la variation dans de notre corpus. Dans le cas des huit récits du corpus l'histogramme ci-dessous rend compte d'une situation à laquelle nous ne nous attendions pas :

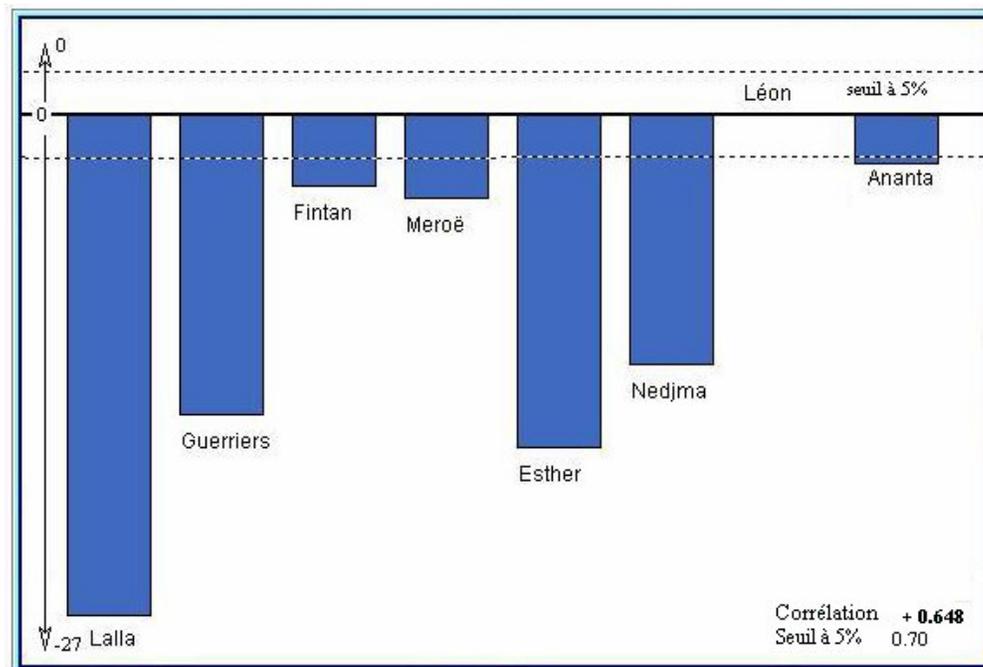


Figure n°174 : La richesse lexicale dans le corpus L.

En effet, il n’y a pas de différence notable entre les deux récits de chaque livre ni de parenté entre les deux types de récits, le contemporain et l’historique. Les deux récits formant chaque livre semblent au contraire liés ensemble. Constatons au passage qu’il n’y a pas non plus dans le graphique une tendance chronologique significative, mais lorsque l’on tient compte des explications données par l’écrivain lui-même⁶⁰⁴ et que l’on place *Etoile errante* avant *Onitsba* dans la chronologie, la tendance vers un vocabulaire de plus en plus riche est nette.

L’histogramme des hapax ci-dessous montre également qu’il n’y a pas une parenté entre les “premiers” ou les “deuxièmes” récits mais que la distribution des hapax divise les quatre romans. Il n’y a en effet pas de marque d’originalité à trouver dans l’un ou l’autre récit, signe de recherche stylistique. Les mots rares se trouvent dans les deux parties d’*Onitsba* et de *La quarantaine*, qui traitent des univers plus lointains et exotiques indépendamment de la distribution en récit principal et contrepoint mythique ; les autres romans ont un nombre d’hapax très faible :

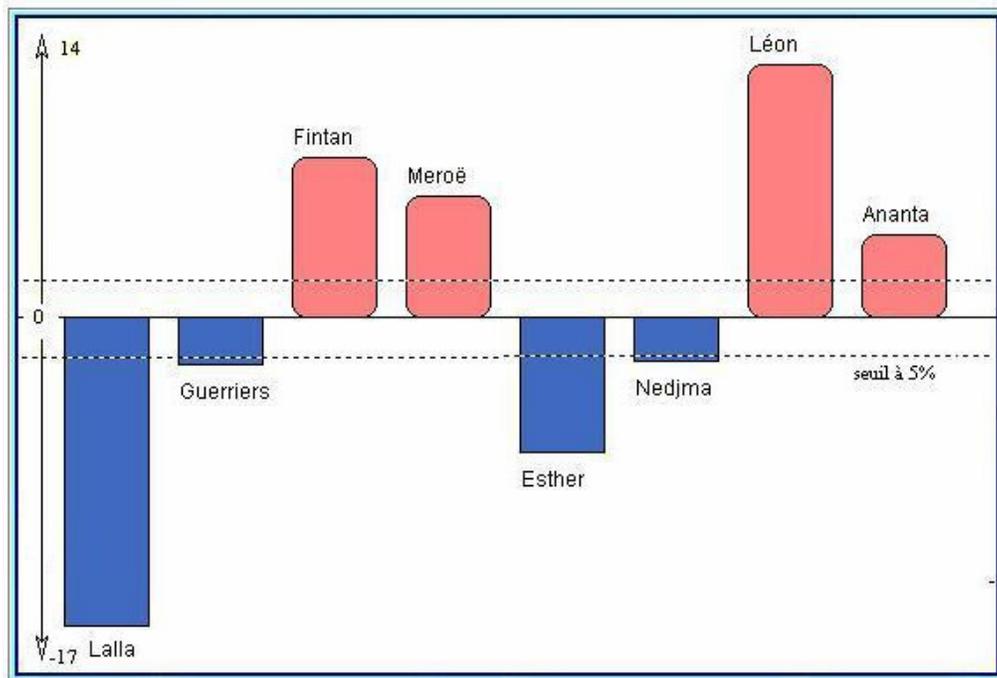


Figure n°175 : La distribution des hapax dans le corpus L.

⁶⁰⁴ Cf. p. 198.

Ainsi, au niveau quantitatif il ne semble pas y avoir d'oppositions entre le récit "contemporain" et "l'historique". Au contraire, les analyses quantitatives soulignent la division en quatre romans et ne présentent pas de clivage interne entre deux récits présents dans chaque roman.

La longueur de la phrase, comme nous l'avons vu auparavant, est un critère stylistique intéressant qui varie fortement dans l'œuvre leclézienne, où nous avons pu relever des longueurs variant entre 15,81 et 35,02 mots par phrase. Dans les quatre romans sur lesquels s'appuie cette analyse il n'y a pas de variations très significatives. Les quatre livres ont des phrases d'une longueur assez semblable, tout à fait dans la moyenne (*Désert* 25,56, *Onitsba* 18,24, *Etoile errante* 21,02 et *La quarantaine* 19,40) lorsqu'ils sont pris en compte globalement en tant qu'entités individuelles. L'ensemble des récits du premier niveau a une longueur moyenne de phrase de 20,45 mots et les récits du second degré de 23,56, des valeurs proches de la longueur moyenne de la phrase de Le Clézio qui est de 21,09 mots par phrase et qui ne sont pas révélatrices quant à ce critère du style.

Un autre indice caractéristique du style est l'indice pronominal, que nous avons étudié dans un chapitre précédent⁶⁰⁵. Rappelons que cet indice donne une mesure de la valeur stylistique du texte, indiquant son appartenance à un langage familier ou à une langue plus soutenue. Dans les quatre romans concernés il est tout à fait intéressant de pouvoir noter une différence appréciable entre les deux types de récits. L'indice est de 5,71 dans le récit "principal" et de 2,75 dans l'ensemble des récits intercalés, ce qui témoigne d'une langue plus familière dans le "premier" récit et dans le deuxième d'une langue plus soutenue, qui reflète un style plus poétique qui souvent tend au lyrisme.

Les temps employés dans les deux formes de récits ne sont pas les mêmes. Les listes de spécificités internes permettent de constater ce qui est également

⁶⁰⁵ Cf. chapitre 4.6.3. "L'indice pronominal.", p. 360-365.

observable à l'œil nu : dans les récits "modernes" l'emploi du présent domine tandis que les récits en contrepoint sont rédigés au passé. Ce procédé vise évidemment le détachement temporel des deux récits qui ne se rejoignent jamais. Le retour dans le temps est impossible, l'écrivain, le lecteur et les personnages le savent et selon Sophia Haddad-Khalil⁶⁰⁶ "l'impression qui prédomine est celle de l'échec, car une telle entreprise, qui se veut conquête ou retrouvailles des ancêtres, représente un espoir vain."

"La rupture avec le 'présent' de la partie romanesque de l'œuvre, écrit Michelle Labbé⁶⁰⁷, la valeur fondatrice et exemplaire de la quête, l'épuration des paysages, l'absence de problématique du héros qui accomplit la totalité de son être dans le rôle social que lui confère le destin, l'absence de fracture dans le style, toujours soutenu et grave, constamment incantatoire, l'absence de rupture dans la narration, font de ce type de récit le contraire du roman, tel qu'il se définit chez Le Clézio, tel qu'il a été défini par la critique moderne, et assimilé à l'épopée."

Toutefois, les quatre récits "historiques" n'ont pas le même traitement du temps. Dans *Désert*, il s'agit exclusivement d'un récit écrit au passé, dans *Etoile errante* c'est Nedjma qui écrit dans son journal l'histoire de sa vie à la première personne employant surtout les temps du le passé, dans *La quarantaine* il s'agit également du récit de Syryavati racontant à Léon son histoire et où le moment passé est parfois revalorisé et rehaussé dans le présent.

En revanche, dans *Omitsba* le deuxième récit est essentiellement écrit au présent étant donné qu'il s'agit du rêve de plus en plus délirant de Geoffrey Allen, le père de Fintan. Dans ce livre, lorsque les récits s'entrelacent une dernière fois ils vont

⁶⁰⁶ S. Haddad-Khalil (1998) : p. 390-391.

⁶⁰⁷ M. Labbé (1999) : p. 210.

même jusqu'à la fusion et c'est effectivement sous le signe de l'abîme et de la mort que s'opère cette jonction des deux temporalités⁶⁰⁸ :

“Les enfants de Ndri commencent leur errance, mendiant leur nourriture sur les marchés, de ville en ville, voyageant sur les longues pirogues de pêche. Ainsi a grandi Okawho, jusqu'à ce qu'il rencontre Oya, qui porte en elle le dernier message de l'oracle, en attendant le jour où tout pourra renaître.

Sur le lit de sangles, Geoffroy écoute la respiration de Maou. Il ferme les yeux. Il sait qu'il ne verra pas ce jour. La route de Meroë s'est perdue dans le sable du désert. Tout s'est effacé, sauf les signes itisi sur les pierres et sur le visage des derniers descendants du peuple d'Amanirenas.”

Nous constatons donc que les caractérisations génériques relevées par ailleurs ne sont pas ici toujours déterminantes pour caractériser les récits entrelacés ; et il semble que la plus importante différence entre les deux formes de récits soit à trouver au niveau sémantique et thématique.

5.5.5. Variations sémantiques et thématiques.

Si nous nous intéressons aux textes du corpus M pris dans leur ensemble et sans distinguer les récits différents, le logiciel Hyperbase permet d'effectuer la comparaison avec les données de *Frantext* de la période 1900 – 1990 et nous fournit la liste de spécificités ci-dessous. Les listes – la liste des excédents significatifs à gauche et la liste des déficits significatifs à droite – soulignent fortement ce que nous avons pu constater dans le chapitre précédent : on retrouve l'importance des éléments de la nature, omniprésente dans l'écriture leclézienne du

⁶⁰⁸ *Onitsba*, p. 247.

côté des excédents avec des mots comme *volcan, mer, plage, fleuve, vent, dunes* etc.⁶⁰⁹. Du côté des déficits – c'est-à-dire les mots les moins utilisés par rapport au Frantext – nous trouvons, comme dans l'ensemble du corpus Le Clézio, les pronoms personnels et les marques de dialogue qui par leur absence sont caractéristiques de l'écriture leclézienne⁶¹⁰ :

| Vocabulaire spécifique du corpus (excédents) | | | | Vocabulaire spécifique du corpus (déficits) | | | |
|----------------------------------------------|-----------|--------|--------------|---------------------------------------------|--------|--------|-------|
| Ecart | TLF | Corpus | Mot | Ecart | TLF | Corpus | Mot |
| 139.68 | 65 | 129 | palissades | -41.25 | 171164 | 304 | vous |
| 94.61 | 67 | 89 | pirogue | -32.01 | 396110 | 2905 | je |
| 94.12 | 5755 | 888 | jusqu' | -26.82 | 431159 | 3653 | que |
| 86.06 | 116 | 107 | volcan | -25.02 | 141768 | 788 | me |
| 84.02 | 6819 | 879 | mer | -24.15 | 229220 | 1692 | ce |
| 78.49 | 1062 | 305 | plage | -21.84 | 305816 | 2638 | pas |
| 72.63 | 1647 | 357 | fleuve | -21.65 | 170524 | 1220 | on |
| 66.93 | 235834 | 6793 | elle | -20.39 | 323513 | 2925 | une |
| 65.82 | 7270 | 734 | vent | -19.68 | 40921 | 84 |) |
| 65.44 | 186 | 104 | dunes | -19.36 | 40245 | 86 | (|
| 64.24 | 182 | 101 | broussailles | -18.66 | 89602 | 540 | tu |
| 61.80 | 66 | 58 | hutte | -18.00 | 58150 | 269 | ça |
| 60.73 | 567 | 172 | rochers | -17.46 | 41658 | 141 | non |
| 60.05 | 49276911 | 262 | les | -16.63 | 92788 | 641 | m' |
| 59.15 | 274 | 115 | quarantaine | -16.55 | 92423 | 640 | cette |
| 56.32 | 12487 | 880 | eau | -16.22 | 97700 | 705 | bien |
| 54.38 | 2186 | 318 | sable | -15.27 | 79885 | 557 | mon |
| 54.38 | 400 | 129 | baie | -15.17 | 267396 | 2616 | ne |
| 53.05 | 8196 | 654 | lumière | -14.96 | 408692 | 4274 | d' |
| 52.77 | 7241 | 606 | bruit | -14.54 | 34121 | 142 | dont |
| 52.26 | 1898 | 284 | désert | -14.53 | 349510 | 3608 | en |
| 52.11 | 10706 | 754 | soleil | -14.45 | 202774 | 1920 | se |
| 51.39 | 104 | 61 | îlot | -13.87 | 157506 | 1440 | mais |
| 51.19 | 1164 | 214 | vallée | -13.38 | 82020 | 640 | moi |
| 49.94 | 2208 | 296 | pierres | -12.99 | 27884 | 119 | te |
| 48.18 | 759 | 161 | collines | -12.83 | 136975 | 1257 | nous |
| 47.88 | 254949042 | 150 | , | -12.64 | 24582 | 97 | t' |
| 47.03 | 378 | 109 | rivage | -12.52 | 52265 | 360 | deux |
| 43.75 | 10986 | 666 | ciel | -12.27 | 29466 | 147 | avoir |
| 42.49 | 200 | 71 | guerriers | -12.45 | 19116 | 55 | nos |
| 42.75 | 1579 | 214 | vagues | -12.29 | 22559 | 86 | car |
| 42.06 | 3821 | 346 | lentement | -12.24 | 20428 | 69 | ainsi |
| 41.38 | 742 | 138 | plate | -12.11 | 62353 | 474 | ces |
| 41.08 | 13161 | 709 | visage | -12.08 | 18770 | 58 | quoi |
| 40.59 | 156309 | 3877 | sur | -11.94 | 26769 | 129 | petit |
| 40.55 | 166682 | 4071 | a | -11.86 | 26829 | 131 | faut |
| 40.25 | 323745 | 6854 | des | -11.58 | 32943 | 193 | vie |
| 39.93 | 80153514 | 585 | la | -11.57 | 51125 | 373 | faire |
| 39.72 | 1047 | 160 | herbes | -11.55 | 147626 | 1432 | lui |
| 38.53 | 2158 | 232 | poussière | -11.36 | 25043 | 124 | chez |
| 38.34 | 2027 | 223 | île | -11.14 | 17388 | 61 | ton |
| 37.08 | 1634 | 192 | bateau | -11.12 | 21206 | 94 | toi |
| 37.03 | 1124 | 156 | montagnes | | | | |
| 36.80 | 10297 | 560 | enfants | | | | |

⁶⁰⁹ Il convient de rappeler ici la relative longueur du roman *La quarantaine* qui a une influence sur cette analyse.

⁶¹⁰

Pour filtrer les spécificités de chacun des deux types de récits nous procédons à la comparaison interne, toujours avec l'aide d'Hyperbase, qui cette fois-ci prend sa norme non plus à une référence externe mais considère le corpus lui-même comme un ensemble clos⁶¹¹. Les listes de spécificités ci-dessous – à gauche l'ensemble des récits “contemporains” et à droite celui des récits “mythiques” – permet d'étudier leurs profils contrastés et de dégager des thématiques bien différentes :

| Vocabulaire spécifique récits modernes | | | | Vocabulaire spécifique récits mythiques | | | |
|----------------------------------------|------------|-------|-------------|-----------------------------------------|--------|-------|-----------|
| Ecart | Corpus | Texte | Mot | Ecart | Corpus | Texte | Mot |
| 22.88 | 6793 | 6082 | elle | | | | |
| 15.58 | 2905 | 2622 | je | 19.09 | 679 | 335 | hommes |
| 9.77 | 269 | 266 | ça | 16.52 | 127 | 105 | Dieu |
| 9.70 | 4644 | 3978 | est | 15.26 | 11262 | 2809 | les |
| 9.51 | 2262818726 | . | | 15.21 | 137 | 104 | camp |
| 8.90 | 1124 | 1011 | ai | 14.24 | 71 | 66 | guerriers |
| 8.51 | 3692 | 3161 | " | 13.41 | 103 | 80 | puits |
| 8.20 | 788 | 716 | me | 12.73 | 284 | 147 | désert |
| 8.15 | 1576 | 1386 | j' | 12.04 | 357 | 166 | fleuve |
| 7.94 | 4071 | 3463 | a | 11.78 | 685 | 261 | terre |
| 7.94 | 641 | 587 | m' | 10.87 | 148 | 87 | fils |
| 7.81 | 165 | 164 | rue | 10.65 | 34 | 34 | tentes |
| 7.64 | 330 | 313 | regarde | 10.41 | 2076 | 595 | ils |
| 7.23 | 397 | 370 | va | 10.41 | 810 | 280 | étaient |
| 7.07 | 879 | 784 | mer | 10.12 | 474 | 185 | avaient |
| 7.01 | 2638 | 2258 | pas | 10.06 | 60 | 47 | guerrier |
| 6.96 | 121 | 121 | hôtel | 9.75 | 4362 | 1105 | du |
| 6.83 | 7113 | 5942 | il | 9.63 | 79 | 54 | colline |
| 6.80 | 146 | 144 | chambre | 9.50 | 214 | 102 | vallée |
| 6.69 | 761 | 680 | très | 9.46 | 539 | 197 | femmes |
| 6.40 | 157 | 153 | aime | 9.22 | 78 | 52 | aveugle |
| 6.23 | 115 | 114 | quarantaine | 9.14 | 137 | 74 | soldats |
| 6.21 | 304 | 283 | vous | 8.74 | 52 | 39 | bleus |
| 6.08 | 1822 | 1564 | y | 8.66 | 38 | 32 | tombeau |
| 6.01 | 640 | 571 | moi | 8.62 | 232 | 102 | poussière |
| 5.82 | 1257 | 1089 | nous | 8.52 | 642 | 215 | leur |
| 5.76 | 137 | 133 | m | 8.50 | 115 | 63 | nord |
| 5.75 | 705 | 624 | bien | 8.41 | 71 | 46 | bêtes |
| 5.71 | 113 | 111 | maman | 8.40 | 59 | 41 | lait |
| 5.69 | 1495 | 1286 | tout | 8.28 | 38 | 31 | piste |
| 5.67 | 437 | 395 | suis | 5.71 | 3737 | 3140 | - |
| 5.59 | 97 | 96 | vois | 8.24 | 27 | 25 | Chrétiens |
| 5.57 | 214 | 201 | vagues | 8.15 | 203 | 90 | celui |
| 5.54 | 686 | 606 | fait | 8.14 | 989 | 298 | leurs |
| 5.54 | 108 | 106 | avons | 7.95 | 1115 | 326 | vers |
| 5.52 | 212 | 199 | parle | 7.72 | 37 | 29 | chevaux |
| 5.40 | 540 | 481 | tu | 7.72 | 29 | 25 | radeaux |
| 5.30 | 5052 | 4209 | un | 7.70 | 33 | 27 | troupeaux |
| 5.30 | 305 | 279 | plage | 7.70 | 31 | 26 | chèvre |
| 5.28 | 112 | 109 | lagon | 7.70 | 31 | 26 | chameaux |
| 5.28 | 101 | 99 | salle | 7.54 | 138 | 66 | sud |

⁶¹¹ Cf. chapitre 3.3. “Les spécificités endogènes.”, p.481.

| | | | | | | | |
|------|-----|-----|------------|------|-------|------|-----------|
| 5.23 | 131 | 126 | faut | 7.26 | 10911 | 2430 | le |
| 5.16 | 129 | 124 | palissades | 7.21 | 62 | 38 | peuple |
| 5.13 | 97 | 95 | berger | 7.19 | 81 | 45 | boue |
| 5.05 | 179 | 168 | semble | 7.11 | 514 | 168 | ma |
| 4.94 | 141 | 134 | passé | 7.01 | 19 | 18 | ô |
| 4.93 | 66 | 66 | drôle | 6.88 | 23 | 20 | gloire |
| 4.92 | 230 | 212 | mes | 6.64 | 422 | 140 | ville |
| 4.87 | 173 | 162 | rues | 6.53 | 560 | 174 | enfants |
| | | | | 6.52 | 45 | 29 | radeau |
| | | | | 6.52 | 17 | 16 | cavaliers |
| | | | | 6.43 | 36 | 25 | roi |

Les listes permettent de faire plusieurs constatations. Premièrement, l'utilisation des pronoms personnels dans les deux types de récits diffère nettement. Les listes de spécificités mettent en évidence non seulement l'utilisation du pronom *elle* dans les récits modernes – faisant référence aux protagonistes féminins de ces romans – mais également celle des pronoms personnels de la première et de la deuxième personne privilégiée par le dialogue. L'exemple ci-dessous est tiré du roman *Désert*⁶¹² ; il témoigne de cette écriture dont le style, souvent presque parlé, affecte la transparence :

““J’ai faim”, dit Lalla. Elle est indifférente à tout, peut-être qu’elle pense qu’elle va mourir.

“J’ai faim.” Elle répète cela lentement.

L’homme, lui, s’affole et bégaye. Il se lève, il court vers le comptoir, il revient bientôt avec un sandwich et un panier de brioches. Lalla ne l’écoute pas ; elle mange vite, d’abord le sandwich, puis toutes les brioches, les unes après les autres. L’homme la regarde manger, et son gros visage est encore tout agité par l’émotion. Il parle par bouffées, puis il s’arrête, de peur de fatiguer Lalla.”

L’extrait illustre également un autre phénomène dont témoignent les listes de spécificités : l’ancrage au monde moderne. Nous y trouvons des mots comme *rue*, *hôtel*, *chambre*, *auto*, *fenêtre*, *sandwich*, etc. témoignant de l’actualité de la fiction et de notre société occidentale.

⁶¹² *Désert*, p. 280.

Un autre univers lexical très présent dans ces récits avec de forts coefficients de spécificité est celui de la mer, représenté par des mots comme *mer, plage, lagon, palissades* etc. En effet, non seulement le long roman *La quarantaine* se déroule au milieu de l'Océan indien, mais la mer est présente dans le long voyage de Fintan vers l'Afrique dans *Onitsba*, dans la traversée sur la Méditerranée vers l'Israël d'Esther dans *Etoile errante*, et Lalla dans *Désert* traverse aussi à plusieurs reprises la mer.

Or, dans le récit du second niveau le contexte sémantique est tout à fait différent. Dans ce corpus c'est le pronom *ils* qui est privilégié et en haut de liste nous trouvons également *hommes* et *femmes*. Ces récits ont en effet une valeur universelle, un caractère que l'on pourrait rapprocher des grands mythes fondateurs et, notamment, de la Bible où il s'agit des êtres humains, de l'humanité. Le mot *Dieu* est le deuxième mot de la liste de spécificités (coefficient de 16.52) ; et la liste ressemble en effet fort à celle établie dans une recherche sur l'Évangile effectuée par Étienne Brunet⁶¹³.

“Plus directement, écrit Madeleine Borgomano⁶¹⁴, le récit de cette longue marche à travers le désert vers le nord où *il y a de l'eau et des terres pour tous*⁶¹⁵, avec pour guide un saint prophète rappelle fortement le récit biblique de *L'exode*. Dans la Bible, les Hébreux fuient l'Égypte où ils sont persécutés et marchent vers la terre Promise, que leur a donné Yahvé, sous la direction de Moïse. Après de dures années dans le désert, où ils sont cependant aidés par des ressources miraculeuses, comme l'eau que Moïse fait jaillir du rocher ou la manne du ciel, ils atteignent Canaan, la Terre Promise.”

⁶¹³ É. Brunet, “Un texte sacré peut-il changer ?”, in *Variations sur l'Évangile, Journal of Northwest Semitic Languages*, 26 mars 2001, p. 7.

⁶¹⁴ M. Borgomano (1997) : p. 95-96.

⁶¹⁵ *Désert* p. 49.

L'histoire des guerriers du désert est en effet exactement parallèle et semblable à celle des fils d'Israël. Ce caractère est encore mis en valeur par des mots (les plus spécifiques de ces récits) que la société antique et pastorale évoque tels que *bêtes, lait, troupeaux, chèvre, chameaux, bœuf* etc. ainsi que les mots de la guerre traditionnelle : *camp, guerriers, soldats, cavaliers*, etc. Sont présents aussi les mots qui reflètent les relations familiales et traditionnelles : *fils, enfants* etc. qui contribuent à donner au récit un caractère évangélique, le terme même de *chrétiens* se trouve d'ailleurs vers le milieu de la liste. L'espace dans le récit du deuxième niveau n'est plus celui de la mer mais le terrestre avec *le désert, le fleuve, la terre, la colline, la vallée* etc. Le passage le plus spécifique extrait du roman *Désert* par Hyperbase en est un exemple très parlant⁶¹⁶ :

“Puis, la caravane des hommes, des femmes et des enfants, poussant devant eux leur bétail, et qui suivaient le grand nuage de poussière rouge qui montait devant eux dans le ciel. Chaque jour, ils marchaient dans le fond de la vallée immense, tandis que le soleil, au-dessus d'eux, suivait le chemin inverse. C'était la fin de l'hiver, et les pluies n'avaient pas encore adouci la terre. Le fond de la Saguiet el Hamra était craquelé et durci comme une vieille peau.”

La valeur soutenue et lyrique des mots comme *Ó, gloire, roi* et *reine* – qui sont par ailleurs les mots spécifiques du théâtre classique – semblent également s'inspirer des textes sacrés⁶¹⁷ :

“Le peuple suit son chemin invisible. Parfois les prêtres entonnent un chant de tristesse et de mort, qu'elle ne peut plus entendre, comme si déjà un mur la séparait des vivants. La reine noire s'incline sur sa litière, balancée au rythme des épaules de ses guerriers. Devant elle, à travers le voile de ses yeux, brille la lueur lointaine qu'elle ne rattrape jamais. Derrière elle, sur la terre déserte, s'étend la marque des pieds nus, le

⁶¹⁶ *Désert* p. 222.

⁶¹⁷ *Onitsba*, p. 156.

sillage de souffrances et de morts.”

Il convient de rappeler à ce propos le grand travail de traduction de textes sacrés amérindiens qui a occupé le temps et l’esprit de Le Clézio durant ces années. En 1976 paraît la version des *Prophéties de Chilam Balam*, traduction d’un des plus grands textes fondateurs Maya, en 1984 *La relation de Michoacan*, et *Le rêve mexicain* en 1988. Dans la quatrième de couverture de *Les prophéties de Chilam Balam* Le Clézio écrit ceci à propos de l’esprit magique des vieux textes sacrés :

“Ce n’est pas par hasard si l’esprit de notre temps retrouve ces mécanismes immortels. Cette œuvre répond à la nécessité de l’homme actuel [...] Parce que le peuple maya avait tout reconnu, y compris sa propre fin, parce qu’il avait traversé le mince écran de la réalité pour contempler le mouvement de l’univers, il est encore présent, et nous sommes à l’intérieur de son regard.”

Une telle attitude est aussi, comme nous l’avons dit auparavant, celle archaïque du conteur plus que celle moderne du romancier. Dans cette position il importe de nouer d’anciennes histoires à une autre toute neuve, et l’œuvre est tout simplement celle d’une vie orientée par les histoires.

Pour plus de précision sur la relation thématique entre les histoires “toutes neuves” et celles de valeur “ancienne” nous avons procédé à l’étude de la distance lexicale des quatre romans et des deux types de récits. La représentation graphique de l’analyse factorielle de correspondances des distances intertextuelles, calculées sur la fréquence (N), apprécie la distance de l’un à l’autre :

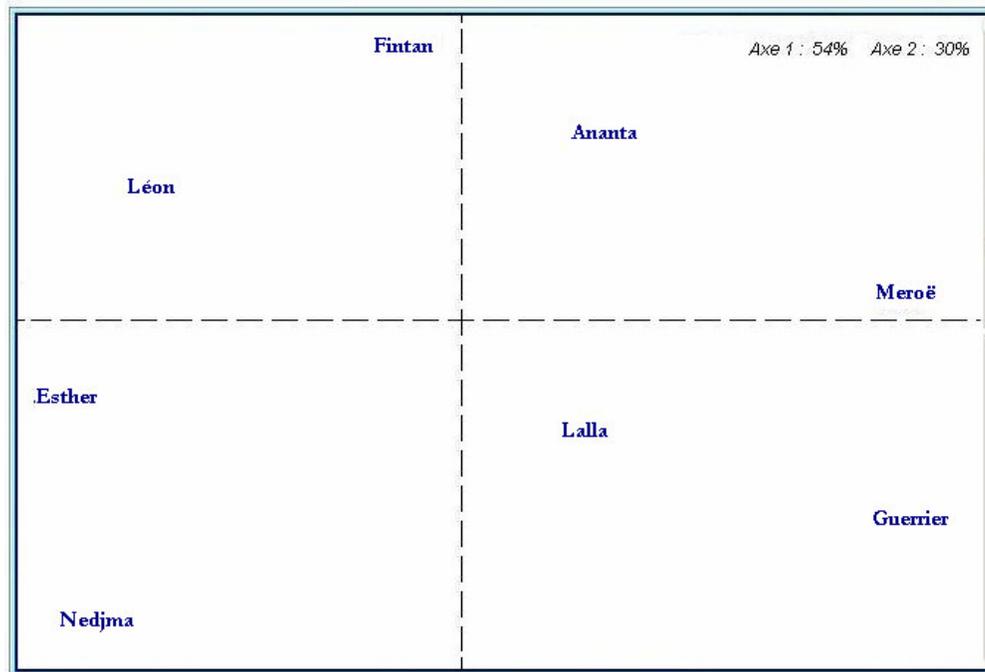


Figure n°176 : Distance lexicale des quatre romans divisés en deux formes de récits (calcul sur N).

Ce tableau confirme ce que nous avons pu constater dans les analyses formelles de ces quatre romans : qu'il n'y pas de clivage clair entre d'un côté les récits ancrés dans le monde moderne et de l'autre le monde mythique. Dans le cas des romans *Onitssha* et *La quarantaine*, dans la partie supérieure du graphique, la division est effectivement à constater entre, à gauche, les récits premiers et, à droite, les récits mythiques secondaires mais dans la partie inférieure c'est la division entre les ouvrages : *Désert* et *Etoile errante* qui prime.

Or, lorsque le calcul de la distance lexicale entre les textes est calculée sur le V (absence/présence) les résultats sont assez différents. En effet, l'analyse s'appuyant sur les occurrences (N) donne l'avantage aux mots courants, et par conséquent aux particularités stylistiques, tandis que le calcul sur V donne l'avantage aux mots de faible fréquence, et de ce fait est plus sensible aux variations thématiques. L'analyse factorielle ci-dessous rend compte de cette différence :

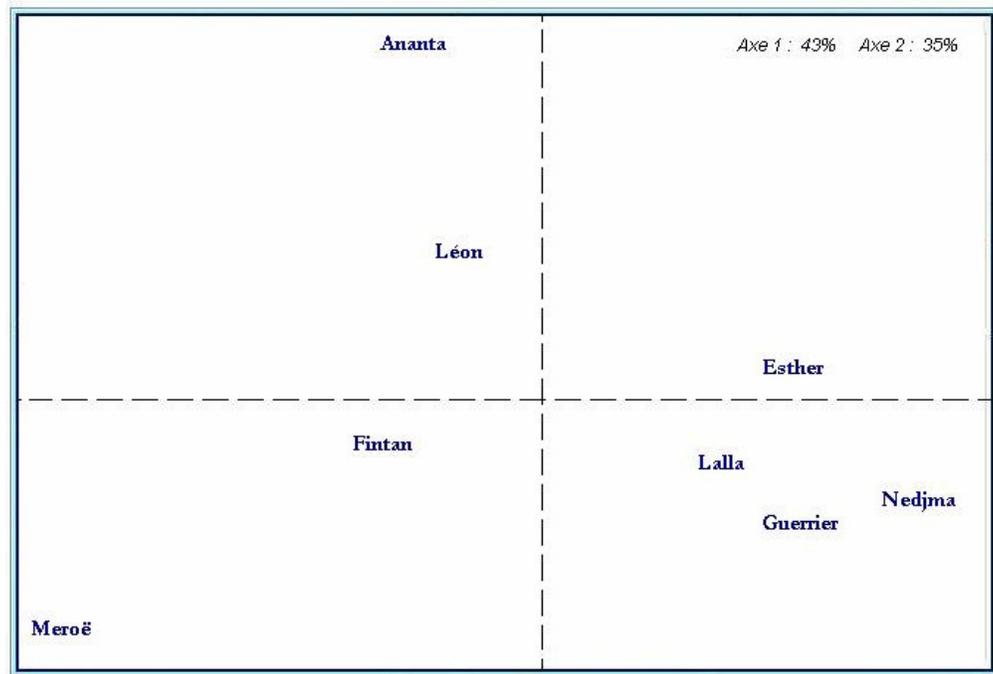


Figure n°176 : Distance lexicale des quatre romans divisés en deux formes de récits (calcul sur N).

En effet, dans cette analyse nous ne voyons pas quatre livres distincts – mais quatre univers – se dégager de façon très nette. Dans la partie supérieure de gauche c’est l’Océan indien avec ses îles qui est l’univers des deux récits constituant *La quarantaine*. L’Afrique noire et les pays fluviaux abritent les deux récits d’*Onitsha* dans la partie inférieure à gauche. Quant aux deux autres romans, *Désert* et *Etoile errante*, ils sont beaucoup plus proches géographiquement l’un de l’autre et les deux récits “contemporains” s’écartent des récits “de second degré” (bien que l’écart n’est pas très important), les premiers suivant les périples des jeunes protagonistes entre les terres anciennes, la France et l’univers occidental tandis que les seconds sont ancrés dans le monde aride du désert.

L’espace est un facteur important dans l’écriture leclézienne. Ces récits en deux niveaux sont toujours rattachés l’un à l’autre dans l’espace où ils vont de pair dans chacun des romans.

En revanche, la situation temporelle et le détachement entre les deux récits ne sont pas les mêmes dans les quatre romans. Le Clézio transgresse depuis toujours

la temporalité traditionnelle et c'est un enjeu important dans l'écriture leclézienne. Entre Fintan et la reine Meroë il y a deux millénaires, entre Léon et le récit Ananta il y a une génération, entre Lalla et les aventures de la jeune nomade Nour il y a quatre-vingt dix ans et finalement entre Esther et Nedjma il n'y a pas réellement d'écart temporel puisque les deux jeunes filles se rencontrent dans le désert de la Palestine. La première des deux analyses factorielles pourrait témoigner de ces écarts, mais faire une interprétation sûre dans ce sens serait sans doute quelque peu abusif.

5.5.6. Conclusion.

Il est vrai que les récits intercalés sont différents, les époques de référence ne sont pas les mêmes, mais ils se rapprochent par leur détachement de notre civilisation actuelle. D'un côté le récit moderne avec ses jeunes personnages, très près de nous par l'actualité des propos et par le caractère simple et presque oral de la langue, de l'autre côté l'élévation spirituelle vers un langage soutenu, quasi biblique, et une thématique rejoignant les grands mythes universels, donnent aux livres une autre profondeur et une dimension plus "élevée". Le récit du premier degré accueille et "porte" celui de deuxième degré.

"La suspension de la temporalité moderne, selon Sophia Haddad-Khalil⁶¹⁸, amène enfin le bonheur d'une identité. L'être est saisi dans sa ponctualité, au fur et à mesure qu'il évolue, se transforme et s'identifie. Loin de participer à la temporalité traditionnelle discontinue, il devient le reflet du mouvement de l'âme. "L'histoire", le temps profane étant implicitement aboli, demeure alors la seule mesure temporelle de la durée illimitée, celle de l'Homme qui vit et non seulement qui existe, de l'être du "Monde" et non plus uniquement de l'être d'ici."

⁶¹⁸ S. Haddad-Khalil (1998) : p. 394.

On pourrait comparer, comme le fait Michelle Labbé ces récits à l'épopée qui a été définie comme "tradition sacrée et péremptoire, impliquant une appréciation de portée universelle et commandant une attitude révérencieuse"⁶¹⁹. Le dialogue qui s'instaure entre les deux textes reflète un dialogue entre deux époques et deux vécus intimement liés : d'un côté le récit épique narrant le vécu collectif des hommes bleus et le récit personnel d'un destin individuel et de l'autre une histoire individuelle ancrée dans notre époque.

"Désert conjugue deux temporalités, écrit Madeleine Borgomano⁶²⁰. La temporalité romanesque, qui repose sur une conception linéaire du temps, construit le roman comme roman réaliste moderne. Mais elle se superpose à une conception rythmique et cyclique du temps, caractéristique de genres littéraires appartenant à des époques plus anciennes, comme l'épopée."

"Le poème épique, écrit Jean-Yves Tadié⁶²¹, [...] se décompose en figures immobiles qui sont des images de l'éternel [...]. Loin d'épouser le temps, l'épopée en montre l'illusion [...] il est le poème du lieu fixe, du temps arrêté.

Toutefois, ces détachements temporels et l'insertion d'un récit d'un second degré ne semblent pas, selon nos analyses statistiques, traduire deux sortes d'écritures ou deux genres littéraires différents. Au contraire, les deux récits qui forment un livre semblent très étroitement liés par leur structure et sont créés l'un pour l'autre, formant ainsi un tout, un ensemble solide. Le texte épique présente un style incantatoire, avec une marge à gauche plus large qui souligne son caractère poétique, et le récit "moderne" offre derrière sa simplicité apparente un ton poétique qui perce à travers un rythme lui aussi incantatoire pour ainsi proposer une conciliation entre deux "genres littéraires" de structures qui à première vue peuvent sembler hétérogènes.

⁶¹⁹ M. Bakhtine (1978) : p. 452.

⁶²⁰ M. Borgomano (1992) : p.44.

⁶²¹ J.-Y. Tadié (1978) : p. 193.

Il y a quelques années les médias se sont beaucoup occupés, chaque fois qu'un ouvrage de Le Clézio paraissait, de savoir s'il s'agissait d'un roman ou pas. Contrairement à ce que certains critiques ont dit, et dans le cas de ces quatre romans, nous sommes enclins à penser qu'il s'agit bien d'une seule et même forme de récit :

“*Désert*, écrit Madeleine Borgomano, n'est qu'indirectement un roman à deux voix : c'est un roman à deux points de vue, éloignés dans le temps, mais rapprochés par leur égal silence, accordé au désert, tous deux transcrits par une voix unique, discrète, effacée pour se mettre au service de leur conscience reconstituée.”

Dans les quatre romans la situation est sensiblement la même. Il semble que chaque roman forme une seule unité, et les analyses statistiques le confirment. En effet, les deux récits n'ont pas d'autonomie, au contraire ils forment une unité solide au service d'une seule histoire. Cette technique d'importations et d'entrelacs des récits s'avère particulièrement efficace car elle marie deux dimensions et donne une profondeur remarquable à l'œuvre.

5.6. Conclusion générale du chapitre.

Dans cette étude, les différentes méthodes et analyses que nous offre la statistique lexicale nous permettent de tirer des conclusions non seulement sur la structure formelle et stylistique de l'œuvre de Le Clézio, mais aussi sur le contenu du vocabulaire de notre auteur.

En effet, chacun des différents types de corpus permettent une analyse différente et complémentaire. De la même manière que les méthodes de travail se complètent, l'exploitation des deux logiciels permet un travail complet à partir d'un corpus donné.

Sur le plan méthodologique, l'application de différents modes de calculs, l'exploitation des deux logiciels et le recours aux diverses variantes de notre corpus permettent de constater, comme nous avons pu le faire auparavant, que les résultats sont souvent très semblables, qu'il s'agisse du choix d'un calcul basé sur "V" ou sur "N" dans l'étude des distances lexicales ou des différentes analyses thématiques. Cette stabilité assure donc la fiabilité de l'outil statistique employé dans cette thèse.

Pour ce qui est des résultats, l'étude statistique sur le contenu lexical de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio a permis de constater une tendance générale, qui se confirme par les différentes analyses. En premier lieu nous avons pu noter, à travers les études de la distance lexicale, le rôle très important du genre littéraire. Les essais, les ouvrages ethnologiques et la biographie, caractérisés par une grande spécialisation du vocabulaire, s'écartent en général de l'œuvre romanesque. A l'intérieur de ce genre nous avons pu constater les mêmes tendances que dans les études formelles du corpus : une première période, influencée par l'école du "nouveau roman" qui s'écarte sensiblement du reste de l'œuvre romanesque. La rupture dans l'œuvre que nous avons pu constater dans l'étude sur la structure et sur le style, au niveau

de *Mondo et autres histoires*, est aussi forte et semble même intervenir plus tôt, dès *Voyages de l'autre côté* qui marque ainsi la rupture thématique.

Les trois ouvrages qui suivent la rupture : *Mondo et autres histoires*, *Désert* et *La ronde et autres faits divers*, sont très proches thématiquement et s'écartent des autres, soulignant ainsi encore leur caractère particulier. Les autres livres se regroupent souvent quasi géographiquement selon le décor de l'œuvre.

L'exploration des logiciels statistiques a permis une extraction des spécificités et des thèmes récurrents. Nous avons pu constater l'importance primordiale de la nature dans l'écriture leclézienne. Les éléments de la nature, comme *mer, terre, ciel, lumière, vallée*, etc., sont les plus significatifs de notre corpus. La mer, Le Clézio y revient constamment et elle semble faire partie intégrante du procédé d'écriture même.

“Je ne sais pas pourquoi, écrit Le Clézio⁶²², j'ai toujours cru que la littérature c'était comme la mer, ou plutôt comme un vol d'oiseau au-dessus de la mer, glissant très près des vagues, passant devant le soleil.”

Cependant, si la mer et la nature sont toujours très présentes dans l'œuvre leclézienne, d'autres thèmes varient selon les périodes. Nous avons en effet pu observer une évolution thématique chez notre écrivain, où par exemple la thématique du milieu urbain, très présente aux débuts des écrits de l'auteur, sera de plus en plus délaissée au fur et à mesure que l'œuvre progresse.

Concernant le bestiaire de l'œuvre, nous avons pu constater un intérêt décroissant pour tous les insectes qui peuplent les livres inspirés de l'école du “nouveau roman” ; nous avons également observé jusqu'à quel point la découverte du

⁶²² J.M.G. Le Clézio, “Lettre d'Albuquerque”, in *Autrement. Écrire aujourd'hui*, A. Mignard (éd.), n°69, avril 1985, p. 24.

monde amérindien est capitale au niveau thématique, illustré par l'exemple du serpent.

Il est vrai que ces thématiques ne relèvent pas d'une découverte surprenante car elles sont souvent ressenties intuitivement par le lecteur leclézien ; les commentaires sur l'œuvre abordent souvent ces thèmes qui sont désormais connus comme typiques de Le Clézio.

Pourtant, la différence est capitale. Nous avons au début de ce chapitre évoqué la fragilité des études thématiques, qui s'appuient sur la compétence et l'expérience personnelle d'un chercheur qui extrait les structures thématiques de façon "manuelle et artisanale" et qui relèveront inévitablement d'une large marge de subjectivité ou de stéréotypes. Les classifications thématiques selon un système définitoire préétabli se heurtent également à de nombreuses difficultés, notamment à cause de la polysémie et de choix souvent arbitraires.

Face à cela, le tri automatique et impartial de l'ordinateur ouvre la voie à une analyse thématique qui prend en compte le corpus même et ne se fonde plus sur la subjectivité du chercheur ou sur une norme externe quelconque. En effet, les méthodes de nos logiciels laissent en quelque sorte les mots de l'écrivain lui-même créer des faisceaux thématiques qui lui sont propres et qui relèvent de son mythe personnel.

“Indiscutablement, écrit Mikhaïl Bakhtine⁶²³, la soudure absolue entre le mot et le sens idéologique concret est l'une des particularités constitutives essentielles du mythe, qui, d'une part, détermine l'évolution des représentations mythologiques, de l'autre, une perception spécifique des formes linguistiques, des significations et des combinaisons stylistiques. La pensée mythologique est au pouvoir de son langage qui enfante lui-même sa réalité mythologique et fait passer

⁶²³ M. Bakhtine (1978) : p. 185.

ses propres relations et interrelations linguistiques pour celles des éléments de la réalité (passage des catégories et dépendances linguistiques de devenir accessibles et souples, formellement plus pures par suite de leur soudure avec les relations concrètement réifiées), et limite les possibilités expressives de la parole.”

Les techniques exploitées dans notre étude thématique de l’œuvre tiennent justement compte de ce “bricolage personnel”, qui construit des mythes qui pour chaque être sont uniques, relevant de l’histoire et de la culture de la personne individuelle. Le mythe est créé ainsi. Cesare Pavese⁶²⁴ prend ici l’exemple de la création des lieux sacrés :

“Une plaine entourée de collines, formée de prés et d’arbres en rideaux successifs que séparent de vastes clairières, par un matin de septembre, quand une brume légère les détache de terre, nous intéresse pour son évident caractère de lieu sacré, qu’elle a dû revêtir dans le passé. Dans les clairières, fêtes fleurs sacrifices, au bord du mystère qui ébauche et menace d’entre les ombres sylvestres. Là, à la limite entre le ciel et les arbres, pouvait surgir le dieu. Or, le trait caractéristique, si ce n’est de la poésie, du moins de la fable mythique, c’est la consécration des *lieux uniques*, liés à un fait, un geste, un événement. On confère une signification absolue à un lieu choisi entre tous, en l’isolant dans le monde. Ainsi sont nés les sanctuaires. Ainsi reviennent à la mémoire de chacun les lieux de son enfance ; en ces lieux sont arrivées des choses qui les ont rendus uniques et qui, au moyen de ce sceau mythique, les distinguent du reste du monde.”

Le mythe de Le Clézio, nous l’avons vu, est fortement coloré de sa riche expérience personnelle, de son passé, de ses voyages, notamment la découverte d’une culture si différente de la nôtre, occidentale, et l’analyse thématique

⁶²⁴ C. Pavese (1999) : p. 147.

impartiale, notamment celle du *regard* que nous avons effectuée dans cette étude, permet de constater des alliances insolites entre les mots, qui ouvrent de nouvelles perspectives et enrichissent ainsi les excellentes études thématiques plus traditionnelles.

Dans l'étude de l'intertextualité et de la technique des récits intercalés, l'analyse des spécificités a permis de constater, là où nous nous attendions à la divergence générique de deux récits hétérogènes, une grande unité thématique. Dans l'entretien de Jean-Louis Elzine⁶²⁵ Le Clézio cite Claude Lévi-Strauss pour souligner ce caractère personnel de la construction des liaisons thématiques et des mythes :

“De toute façon, l'art est une forme d'artisanat, dit-il. Mais c'est encore plus vrai pour l'écriture. Je lisais un livre de Claude Lévi-Strauss récemment, dans lequel il comparait la construction des mythes au bricolage. Il disait en substance : il y a un point sur lequel l'homme moderne ressemble beaucoup à l'homme primordial qui créait des mythes, c'est qu'il aime bricoler. Je crois que l'écrivain est une sorte de bricoleur. Un bricoleur de mots...”

⁶²⁵ J.-L. Elzine (1995): p. 31.