

Mike KOUAKOU

J.-M. Le Clézio : une poétique aux frontières des genres

Notice biographique

Mike KOUAKOU a soutenu en décembre 2009 à l'université Charles de Gaulle-Lille III, une thèse de doctorat de littérature française contemporaine. Cette thèse, intitulée *Écriture de l'élémentaire et quête de l'originel dans l'œuvre romanesque de J.-M. G. Le Clézio*, a été dirigée, dans le cadre d'une cotutelle, par les Professeurs Yves BAUDELLÉ de Lille 3 et Pierre N'DA de Cocody-Abidjan. Mike KOUAKOU, qui s'intéresse par ailleurs à bien d'autres auteurs contemporains comme Sylvie Germain, Jean Echenoz, Serge Joncour, a participé à plusieurs colloques.

Résumés

Malgré la classification des genres et les caractéristiques qui leur sont dévolues, de nombreux écrivains militent en faveur d'une écriture qui ne peut prospérer que dans un environnement débarrassé de toutes formes de conformisme. L'œuvre de Le Clézio, depuis ses débuts dans les années 1960, évolue dans ce schéma de liberté et de décloisonnement. Elle s'enrichit de cette expérience de diversité générique. Cette étude se propose d'analyser comment Le Clézio concilie les différents genres dans son œuvre.

In spite of the genres' classification and their features, many writers argue for a writing only flourishing in a no-conformist context. Le Clezio's works, since he started writing in the 1960's, develop in such a frame of liberty and decompartmentalization. It grows richer with such an experience of generic variety. This study's aim is to analyse how Le Clezio reconciles the different genres in his novels.

Mots-clés : genre, variété générique, roman, poésie, décloisonnement, schéma de liberté, forme hybride.

Keywords : genre, generic variety, novels, poetry, decompartmentalization, frame of liberty, hybrid form.

Même si l'activité littéraire a beaucoup progressé dans une atmosphère de cloisonnement générique qu'Aristote, à travers son ouvrage *Poétique*, s'était employé à bien codifier, dans la pratique, son fonctionnement ne s'est toujours pas fait selon les normes. Ce sont ces failles et ces dysfonctionnements que semble relever Antoine Compagnon, quand il exprime toute la difficulté qu'il y a à établir des différences fondamentales entre, d'une part ce qui est désigné comme genre constitué, entier, et ce qu'on pourrait considérer comme sous-genre (on citerait ici l'exemple du roman et de la nouvelle), et d'autre part, entre les genres eux-mêmes :

« Les œuvres littéraires du XX^e siècle se sont jusqu'ici réparties sans trop forcer entre les trois grands genres du XIX^e siècle : le roman, la poésie et le théâtre. Mais que vaut encore ce partage vers la fin du siècle ? Il était acceptable à son début, quand la triade des genres était d'ailleurs d'apparition relativement récente : elle date seulement du moment où, après Lamartine et Hugo, la poésie entière s'est identifiée à la poésie lyrique et qu'elle a de plus en plus évité le récit et privilégié les formes brèves. Pourtant, même ce système très simplifié des genres convient de moins en moins au fur et à mesure du XX^e siècle¹. »

Jean-Marie Schaeffer pour sa part, évoque les divergences de vue à propos de la classification des genres déjà entre Platon et son disciple Aristote, pour dire son scepticisme quant à parvenir à la définition de principes intangibles pour distinguer tel genre d'un autre. Pour lui, cette impossibilité définitionnelle trouve son explication dans la perpétuelle remise en question du genre même, sur des époques ou dans des contextes différents :

« Le terme roman, par exemple n'est pas un concept théorique correspondant à une définition nominale acceptée par l'ensemble des théoriciens littéraires de notre

¹ COMPAGNON 2007, p. 748.

époque, mais d'abord et avant tout un terme accolé à des époques diverses à des textes divers, par des auteurs, des éditeurs et des critiques divers. Il en va de même pour d'innombrables noms des genres : l'identité d'un genre est fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes². »

L'idée ici d'établir un lien entre la détermination du genre et l'époque est, à bien des égards, d'autant significative que le roman par exemple, longtemps considéré comme un genre populaire et vulgaire, va connaître à partir du XIX^e siècle, une promotion fulgurante et se hisser, en fin de compte, au sommet de la hiérarchie générique. Cette ascension, il convient de préciser, se fait au détriment de la poésie et de la tragédie pendant longtemps perçues comme les genres nobles. Mieux, le roman, parce qu'il présente la caractéristique d'un genre ouvert et « élastique » ne se résout pas simplement à éclipser les autres, mais s'emploie parfois à les ingérer. Pour autant, cela ne signifie pas leur disparition. Il ne faut pas, en effet, se méprendre sur la persistance de la notion du genre dans la littérature qui explique que l'on éprouve encore aujourd'hui le besoin de porter sur la page de garde d'œuvres diverses les termes de « Roman », de « Récit », de « Théâtre », de « Poésie », de « Nouvelles » ou encore d'« Essais ».

Cette difficulté à se conformer à un terme générique constatée dans la littérature contemporaine est fortement ressentie dans l'œuvre de Le Clézio. On retrouve en effet entremêlés dans ses différents textes des indices aussi bien internes (c'est-à-dire au niveau du *contenu* des textes, des éléments constitutifs de la trame de l'histoire évoquée par le narrateur) qu'externes (qui prennent, eux, en compte le titre donné à l'œuvre, la collection dans laquelle elle se range), et qui permettent d'identifier le roman, la poésie. Cette indifférenciation soulève dès lors la question de la légitimité du terme de « l'œuvre romanesque ». Peut-on en effet parler légitimement d'œuvre romanesque chez Le Clézio, tout comme d'ailleurs chez tout autre auteur, dans la mesure où toute analyse du texte met aussi bien en relief les caractéristiques du roman, de la poésie, parfois celles du théâtre, et d'autres sous-genres qu'ils entraînent dans leurs sillages ? Cette étude se propose donc d'examiner le fonctionnement du genre dans l'œuvre de Le Clézio.

Lorsqu'on se réfère à ce qui est considéré comme la première partie de son œuvre, on constate que l'auteur affichait déjà ses préférences pour une écriture qui ne tient pas compte

² SCHAEFFER 1989, p. 65.

de la classification des genres. Ainsi son premier roman, *Le Procès-verbal*³, dans sa structuration et dans le fonctionnement du protagoniste principal, donne déjà la mesure du dérèglement des normes de la classification. Cette œuvre en effet, dont on ne sait pas si le personnage principal, Adam Pollo, sort d'un asile psychiatrique et tient des propos parfois incohérents, laisse apparaître un foisonnement de formes de textes qui vont de la correspondance aux coupures de presse relatant des faits divers, en passant par des procès-verbaux ou simplement par des récits narratifs. Des signes et des symboles y sont aussi représentés qui font de l'œuvre, en fin de compte un condensé de toutes les formes d'expression.

Quelque temps après, dans la préface de son second ouvrage, *La Fièvre*⁴ qui se présente lui aussi sous la forme singulière d'une lettre (elle porte d'ailleurs le nom de « lettre-préface » et se termine par la formule de politesse « Très respectueusement vôtre, »), Le Clézio écrit :

« Il y a longtemps que j'ai renoncé à dire tout ce que je pensais (je me demande même parfois s'il existe vraiment quelque chose qui s'appelle une pensée) ; je me suis contenté d'écrire tout cela en prose. La poésie, les romans, les nouvelles sont de singulières antiquités qui ne trompent plus personne, ou presque. Des poèmes, des récits, pour quoi faire ? Il ne reste plus que l'écriture, l'écriture seule, qui tâtonne avec ses mots, qui cherche et décrit, avec minutie, avec profondeur, qui s'agrippe, qui travaille la réalité sans complaisance ⁵. »

Pour lui, l'écrivain à l'œuvre est comme tout entier plongé dans un chaos du langage et des idées dont l'agencement permet de faire progresser et d'éclairer l'œuvre pour laisser percevoir le message qu'elle voudrait véhiculer. Ce chaos du langage et des idées se met en place à partir d'expériences vécues par l'auteur lui-même ou par des proches, ou encore à partir des expériences ou témoignages de voyages, ou simplement par des expériences fictives.

L'écriture se présente également pour lui comme une fièvre (d'où, sans doute, le choix de ce terme comme titre) qui s'empare de l'écrivain et qui ne lui permet pas, dans son

³ LE CLEZIO 1963.

⁴ LE CLEZIO 1965.

⁵ *Ibid.*

état de fébrilité, d'opérer une classification des genres. Ce souci de s'affranchir des contraintes de cette catégorisation des genres se manifeste dans son ouvrage. Ce livre en effet, à première vue, se présente comme un recueil de nouvelles. Mais toute la difficulté se situe justement dans la désignation même de ces différents textes tant il est vrai que si certains en s'ouvrant sur la description d'un personnage donnent l'impression de la narration d'une aventure quelconque, d'autres, en revanche, se présentent davantage sous la forme d'une réflexion, d'une pensée discursive. Dans ces discours, les idées, qui portent du reste sur tout type de sujets, s'entremêlent, poussant bien souvent le texte jusqu'à la digression et à l'incohérence. Ainsi dans certains passages, on retrouve mêlés des mots, des phrases et des chiffres ou encore des calculs mathématiques :

« J'ai fait ainsi six fois le tour du pâté de maison. A la sixième, je connaissais presque tout : les deux cafés, dont un bureau de tabacs + la droguerie + 1 marchand de chaussures + 10 réverbères verdâtres + poste de police et objets trouvés + 1 magasin de céramiques de l'Etoile + chaussures André + 56 voitures en stationnement + 11 scooters + 7 bicyclettes + 1 vélosolux + pharmacies de l'angle [...]. » (*La Fièvre*, p. 90)

Dans cet ouvrage également, des pages entières sont consacrées à des séries de dialogues, le dialogue constituant en général l'une des caractéristiques du genre théâtral. Mais toujours dans cet esprit de transgression, le dialogue s'estompe parfois brutalement pour laisser la narration reprendre son cours. À côté de ces dysfonctionnements, on observe aussi des passages entiers consacrés à la répétition dont la fonction semble davantage viser un objectif esthétique :

Il n'y a pas de correspondant au numéro que
vous demandez. Il n'y a pas de correspondant au numéro que
vous demandez. Il n'y a pas de correspondant au numéro que
vous demandez. Il n'y a pas de correspondant au numéro que
vous demandez. Il n'y a pas de correspondant au numéro que
vous demandez. Il n'y a pas de correspondant au numéro que
vous demandez. Il n'y a pas de correspondant au numéro que
vous demandez. Il n'y a pas de correspondant au numé... »
Beaumont reposa l'appareil. Puis ajouta de nouveaux chiffres,
 $8 + 0 + 1 + 0 + 3 + 3 =$

« Allô ? »

« Allô ! est-ce que je pourrais vous parler ? » (*La Fièvre*, p. 80)

Le personnage Martin, dans l'un des récits, interrogé par les journalistes sur son activité d'écriture, revient sur la nécessité d'écrire sans tenir compte des genres : « [...] Vous comprenez, pas de la poésie, ni des essais, ni des romans, seulement de l'écriture à l'état brut⁶. »

Dans *L'Inconnu sur la terre* qui, pourtant, dès les premières lignes, a quelque peu les caractéristiques d'un roman, Le Clézio inscrit cette mention : « Ceci n'est pas tout à fait un essai, pas tout à fait une tentative pour comprendre quelques mystères, ou pour forger quelques mythes⁷. » Interrogé par Gérard de Cortanze sur le phénomène d'entremêlement des genres qu'on observe dans son écriture, Le Clézio revient à la charge pour expliquer que l'écriture est fondée sur un principe de liberté et de spontanéité :

« Le genre littéraire me semble moins facile à déterminer que le rythme qui est préexistant à l'écriture, qui se fait en même temps que l'écriture, et qui est absolument incontrôlable. Donc je ne suis absolument pas responsable⁸. »

Ce sont là autant d'éléments qui pourraient laisser penser que l'œuvre de Le Clézio s'oppose ouvertement aux genres. Mais la réalité est toute autre, Le Clézio ne s'inscrit pas dans un processus de dénégation du genre. Il en donne la preuve dans un autre de ses ouvrages, *L'Extase matérielle* (1967), présenté d'ailleurs par certains critiques comme un essai, alors que d'autres lui trouvent les caractéristiques d'un roman. Dans ce livre, l'auteur souligne la précarité et la fragilité des fondements génériques :

« Les formes que prend l'écriture, les genres qu'elle adopte ne sont pas tellement intéressants. Une seule chose compte pour moi : c'est l'acte d'écrire. Les structures des genres sont faibles. Elles éclatent facilement [...]. Évidemment les genres littéraires existent, mais ils n'ont aucune importance. Ils ne sont que des prétextes⁹. »

Dans ce chapitre intitulé « Écrire », on observe une prédominance manifeste de la réflexion et des idées consacrées essentiellement à l'écriture et au langage, en somme une

⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁷ LE CLEZIO 1978.

⁸ CORTANZE 1998, p. 35.

⁹ LE CLEZIO 1967, p. 104-105.

démarche discursive qui est l'une des caractéristiques de l'essai, alors que d'autres chapitres ou simplement d'autres passages laissent penser à la poésie grâce à leur structure ou à leur disposition typographique, ou au roman à travers l'organisation de l'intrigue qui laisse entrevoir la progression d'un personnage dans le temps et dans l'espace. Il apparaît clairement que Le Clézio ne dénie donc pas le genre. Une telle posture ne peut d'ailleurs être envisageable selon Todorov¹⁰ pour qui l'écrivain peut se servir de tous les genres sans forcément tenir compte de leur cadre habituel de définition.

Au regard de ces quelques éléments, il ne fait pas de doute que Le Clézio s'oppose clairement au principe de classification générique classique qui permet de distinguer une œuvre d'une autre. Ce parti pris conforte l'idée d'écart souligné par Michelle Labbé¹¹ dans la démarche créatrice de l'auteur même si, en la matière, il n'est pas le principal novateur. Dans la deuxième période de son œuvre souvent présentée comme celle de la maturité parce que l'écriture y paraît moins subversive et où il semble revenir aux fondamentaux de la création, l'idée qu'il se fait de la classification des genres reste là aussi infléchie. Dans son entretien avec Gérard de Cortanze, Le Clézio, comme dans une forme d'insistance, plaide encore pour une écriture débarrassée des distinctions entre les genres :

« Il n'est pas, dit-il, d'une importance extrême de définir ce que c'est qu'un roman ni ce que c'est qu'une nouvelle. Il s'agit simplement d'une question de rythme. Quand vous commencez certains livres, vous avez un rythme qui vous guide vers ce qui va être un roman, c'est-à-dire vers une œuvre qui est plus musicale peut-être que dans le cas de la nouvelle. Pour d'autres, vous vous rendez compte que cela s'apparente davantage au fait divers. Il pourrait presque s'agir d'une rubrique de journal, mais vous ne pouvez pas dire vraiment ce qui vous a conduit. Peut-être une certaine manière, votre disposition du moment¹². »

Dans cette œuvre dite de la seconde période, cela se traduit concrètement par une écriture qui intègre également plusieurs formes qui vont du simple récit au dessin, en passant par le journal ou la poésie. L'œuvre se trouve ainsi enrichie à travers donc ce foisonnement de genres divers, mais aussi à travers des jeux sur le rythme et la sonorité

¹⁰ TODOROV 1970. Todorov souligne ici que nier l'existence des genres revient à rompre toute relation possible de l'œuvre littéraire avec les œuvres existantes et précise que ce sont justement les genres qui établissent ce relais.

¹¹ LABBÉ 1999.

¹² CORTANZE 1998, p. 34.

comme l'allitération ou l'assonance comme dans cet extrait de *Désert* « Il n'y avait rien d'autre sur la terre, rien, ni personne. Ils étaient nés du désert, aucun autre chemin ne pouvait les conduire. Ils ne disaient rien. Ils ne voulaient rien. Le vent passait sur eux, à travers eux [...] » (p. 8), ainsi que bien d'autres faits de style auxquels l'écrivain a recours. Il va sans dire que ces différents éléments confèrent à ses textes une certaine poéticité qui amène certains analystes comme Simone Dommange à présenter par exemple *Désert* comme « un long poème en prose¹³. »

La force poétique de l'écriture de Le Clézio tient également au recours à des constructions métaphoriques et à la récurrence des constructions très imagées ou à des symboles dans le texte ou encore à des représentations imaginaires suscitées par les descriptions et qui donnent au texte une forme de profondeur. Ainsi on observe que malgré la dureté du parcours dans l'immense désert du reste présenté comme une bête monstrueuse qui les retient prisonniers, le regard des voyageurs démultiplie l'horizon du désert. Cette démultiplication et cette projection dans le lointain permettent aux voyageurs de se représenter de grandes villes qui finiraient par surgir, bordées de plantes et arbres fruitiers, d'importants cours d'eau et des terres où ils pourraient cultiver leurs champs et vivre dans l'abondance des récoltes. Ce sont donc ces images, ces visions fantasmatiques qui fondent leur espérance et même celle de ceux qui, comme le guerrier aveugle, en dépit de leur handicap, restent fortement accrochés à ces mirages. Pour ces hommes, chaque départ est un nouveau cycle d'espérance qui naît et les plonge dans une agitation frénétique, comme des enfants :

« Nous allons partir bientôt, notre cheikh l'a dit, nous allons partir bientôt [...] Vers le nord, au-delà des montagnes du Draa, vers Souss, Tiznit. Là-bas, il y a de l'eau et des terres pour nous tous, qui nous attendent [...]. » (*Désert*, p. 49)

C'est la poésie du texte qui offre au personnage de Lalla non plus l'image terrifiante d'un désert infini, sec et agité par le vent, mais celle d'une mer où les dunes devenues des vagues ondulantes offrent un spectacle de beauté et d'admiration :

« Les dunes bougent sous son regard, lentement, écartant leurs doigts de sable. Il y a des ruisseaux d'or qui coulent sur place, au fond des vallées torrides. Il y a des

¹³ DOMMANGE 1998, p. 44.

vaguelettes dures, cuites par la chaleur terrible du soleil, et de grandes plages blanches à la courbe parfaite, immobiles devant la mer de sable rouge. » (*Désert*, p. 97)

Dans cet ouvrage de Le Clézio, la disposition typographique particulière du récit peut lui valoir aussi d'être comparé ou simplement présenté comme un long poème. Certes, la poésie se métamorphose, comme d'ailleurs tous les genres, pour se fondre parfois dans le roman, mais la structure de son texte reste encore l'un des indices d'identification.

Dans *Révolutions*, tante Catherine, elle aussi aveugle, a gardé en mémoire les images de la maison Rozilis et de tout ce qui s'y est passé. L'évocation récurrente de cette étape de son enfance au personnage de Jean avec autant d'embellies lui permet de refuser sa condition présente d'handicapée recluse dans les murs d'un immeuble minable, La Kataviva. Cette présentation ne laisse pas non plus le garçon indifférent, mais lui permet, à son tour, de se représenter ce lieu si extraordinaire et de s'y évader, échappant ainsi à la ville de Nice où il semble étouffer, et sur laquelle également semble planer la menace d'une guerre imminente :

« C'était il y avait très longtemps.[...] C'était avant toutes les guerres, quand le monde était encore innocent. [...] c'était si loin mais ici dans cette pièce étouffante, sous les toits, les mots dans la langue créole le transportaient sous la varangue de Rozilis, comme s'il avait vécu là-bas, que sa vie présente était passagère et qu'un jour il y retournerait. » (*Révolutions*, p. 23-27)

La poéticité du texte dans cet exemple est davantage rendue par le regard neuf, particulier que le personnage atteint de cécité pose sur ces choses passées, comme si tout ce qui est révolu devient irréversiblement beau. En raison de sa cécité, Tante Catherine ne voit pas les choses qu'elle décrit avec les yeux, mais avec un regard qui transcende le sensuel et le temporel pour les rendre dépouillées des pesanteurs de la réalité.

On pourrait aussi voir dans cet extrait les caractéristiques du conte à travers le choix des termes et expressions qui échappent à la temporalité et à la spatialité réelles. Ce procédé fait que la maison Rozilis et tout l'univers qui l'entoure cessent dès lors d'être un simple cadre de vie passée qu'on essaie de décrire pour devenir un objet de désir, une aspiration profonde vers laquelle d'ailleurs le garçon veut tendre ; d'où l'expérience renouvelée à plusieurs reprises qui consiste à fermer les yeux sur son environnement immédiat et rejoindre la cécité de tante Catherine. De conte, il est d'ailleurs aussi question dans *Poisson*

d'or (1997), œuvre dans laquelle la narration est confiée à la jeune aventurière Laïla. Dans ce livre où les occurrences d'oralité sont nombreuses, Le Clézio reconnaît que celui-ci devait faire initialement l'objet d'un conte mais qu'au fil de la rédaction, il a progressivement glissé, à son corps défendant vers le roman.

La scène de la grande prière avant la levée du camp des nomades, dans *Désert*, décrite sur plusieurs pages laisse aussi apparaître les caractéristiques d'un poème, mais plus encore celles d'un chant. Là aussi, le texte est rendu dans une forme particulière, en l'occurrence il est en caractère italique et présente une structure répétitive. C'est un chant d'adoration et de louange, mais également de demande de bénédiction. On observe au passage que ce champ du psalmiste n'est pas rendu d'un trait, mais il est ponctué par des retours fréquents de la narration. L'utilisation des termes répétitifs tels que « Gloire à Dieu », ou encore « Ô Dieu » permet de marquer la cadence et le rythme. Ce chant d'ailleurs apparaît de nombreuses autres fois dans le texte. Il est celui que Nour entend quand il se retire dans le désert. C'est également le chant que fredonnait la mère de Lalla, et qu'Aamma reprend à la demande de la jeune fille. Ses paroles sont à la fois prophétie et consolation parce qu'elles annoncent la fin des difficultés, et des lendemains meilleurs. Mais c'est aussi un chant qui, étrangement, annonce d'autres événements importants comme une séparation déchirante, sans doute la révélation voilée de la mort prochaine. Finalement, c'est un chant qui fait le lien entre les deux récits et qui les fusionne dans un ensemble, un texte unique qui est *Désert*.

Cette expérience d'une écriture qui ne tient pas compte des catégories génériques, Le Clézio la tient sans doute de Michaux présenté comme le « briseur » des barrières génériques. De ce dernier justement, Armelle Godeluck écrivait :

« Du manque, du ratage, de l'inadaptation à la vie, cet esprit rebelle a tiré une énergie créatrice inépuisable et multiforme. Ecriture, poésie, peinture, dessin... De l'encre qui trace les mots à celle qui dessine les formes, il s'agit toujours et encore de signes. Biffures, ratures, ratures taches et lignes, vide et prolifération, tremblements, incertitudes, fluctuations. Des signes en toute liberté, qui se moquent des frontières et des catégories, qui explorent toutes les contrées de l'imaginaire et de l'être¹⁴. »

¹⁴ GODELUCK 1999, p. 12.

Le Clézio voue une véritable admiration à l'auteur et ne manque pas la moindre occasion pour rendre hommage à celui qu'il considère par ailleurs comme un modèle en littérature après en avoir étudié l'œuvre¹⁵. Dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Lautréamont, il salue également un autre auteur dont l'écriture tente de se libérer du « langage-prison¹⁶ ». L'influence de ces deux écrivains explique en partie les contradictions entre la mention portée sur la couverture des œuvres de Le Clézio et certaines précisions qu'il apporte. Ainsi, par exemple, alors qu'il est indiqué « Romans » pour *Hasard* suivi de *Angoli Mala*, la mention « les deux courts romans (ou longues nouvelles) » portée sur la quatrième de couverture ruine quelque peu les certitudes. D'où la difficulté pour le lecteur de savoir si tel livre est un roman, une nouvelle ou tout autre genre.

On peut donc le dire, l'œuvre de Le Clézio échappe à l'enfermement dans les catégories du genre. Pour lui, l'écriture romanesque devrait rester ouverte sur toutes les possibilités :

« Je considère que le roman a comme principale qualité d'être inclassable, c'est-à-dire d'être un genre polymorphe qui participe d'un certain métissage, d'un brassage d'idées qui est le reflet en fin de compte de notre monde multipolaire¹⁷. »

De toute manière, comme tente de le montrer Jean-Marie Schaeffer, l'appartenance d'un texte à un genre bien défini n'exclut pas de facto que ce même texte appartienne à un genre autre, du moment où selon lui tout est fonction de *l'angle d'analyse choisi* par le critique. Celui-ci, poursuit-il, s'appuie essentiellement sur son rôle de police des lettres indépendamment de l'auteur qui, quant à lui, baptise son texte en s'inscrivant dans une fonction de légitimation, et que « des noms génériques non subsumables l'un sous l'autre peuvent investir différents niveaux ou différents segments d'une même œuvre¹⁸ » Cela, en clair, confirme l'idée d'entremêlement ; d'où toute l'ambiguïté qui a toujours entouré le travail classificatoire. En tout état de cause, en décidant d'inscrire ses œuvres dans ce cadre de non désignation, laissant ainsi ouvert le champ de tous les possibles interprétatifs,

¹⁵ Son travail de recherche universitaire porte sur l'œuvre de Michaux et s'intitule « La solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux ». Un autre portant cette fois sur Lautréamont contenu dans une valise qui disparaît à l'aéroport d'Albuquerque ne verra jamais le jour parce que Le Clézio n'en avait pas de double.

¹⁶ LAUTREAMONT 1973, p. 9.

¹⁷ CHANDA 2009.

¹⁸ SCHAEFFER 1989, *op. cit.*

Le Clézio veut éviter de tomber dans le piège des contradictions du « théoricisme » auquel se laissent prendre parfois certains écrivains. Dans un entretien, Renée de Obaldia disait :

« C'est l'œuvre qui justifie et non ce qu'on peut en dire. Les créateurs qui professent des théories sont souvent en contradiction, dans leurs œuvres, avec des idées qu'ils ont exprimées¹⁹. »

Il situe donc son œuvre créatrice hors des champs de contraintes liées à l'écriture. Écrire revient donc pour lui à traduire, « à l'état brut », pour reprendre l'expression du personnage de Martin dans *La Fièvre*, ce qu'on ressent, sans forcément se préoccuper de la forme que peut prendre cette traduction. Cela donne évidemment à l'œuvre de Le Clézio une structure à la fois lacunaire et foisonnante dans laquelle se retrouvent aussi parfois la poésie et le dessin comme pour préserver le lien qu'il a toujours établi entre ces différents modes d'expression et l'acte romanesque. A ce propos, il explique : « Avant de construire un roman, il faut que j'aie accumulé énormément de dessins, de croquis, de repères, même si je ne m'en sers absolument pas²⁰. »

En définitive, l'enchevêtrement d'éléments divers qui annule de fait la question de la classification des genres est une expression type d'une quête de l'originel et de l'élémentaire, dans la mesure où il présente l'écriture de Le Clézio comme libre de tout cloisonnement. La quête de l'originel et de l'élémentaire chez l'auteur n'est pas la manifestation d'une forme quelconque de rétrogradation. A travers cette quête, il laisse apparaître une volonté de renouer avec le monde dans son essence, dans sa vérité première. Et cela passe par la mise en œuvre d'une écriture à l'état brut qui est une expression immédiate et sensible. Pour Miriam Stendal Boulos, Le Clézio peut être comparé à l'artiste primitiviste :

« Le Clézio procède à une simplification formelle ou à une généralisation iconographique symbolique : il s'agit de présenter des situations cruciales de la vie, sans aucune distance psychique, en une scène simple, brutalisée ou idyllisée, qui absorbera le spectateur. Il s'agit également de réduire la présentation d'une situation et d'un personnage à quelques traits, évitant tout élément complexe et ambigu pouvant susciter l'analyse. Le choix conscient de procéder à une simplification

¹⁹ ARLIETTE 1993, p. 101.

²⁰ CORTANZE 1998, p. 30.

provient d'un désir de rendre à l'homme civilisé la force des instincts primitifs, afin d'arriver à une expression plus directe des sentiments intérieurs²¹. »

On peut donc dire que chez Le Clézio, c'est le facteur dominant de tel ou tel aspect qui définit, en fin de compte, la sphère générique d'œuvre. C'est à cet égard que les récits *Hasard* et *Angoli Mala* sont définis par leur auteur tantôt comme deux courts romans, tantôt comme deux longues nouvelles. L'œuvre de Le Clézio s'inscrit donc dans une expérience « transgénérique » qui très justement d'ailleurs transgresse les frontières intangibles du genre, une expérience « transgénérique » pour laquelle Victor Hugo semblait ouvertement prendre parti :

« On entend tous les jours, à propos des productions littéraires, parler de la *dignité* de tel genre, des *convenances* de tel autre, des *limites* de celui-ci, des *latitudes* de celui-là ; la *tragédie* interdit ce que le *roman* permet ; la *chanson* tolère ce que l'*ode* défend, etc. L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela ; il y cherche des choses et n'y voit que des mots ; il lui semble que ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout ; que ce qui est dramatique dans un roman sera dramatique sur la scène ; que ce qui est lyrique dans un couplet sera lyrique dans une strophe ; qu'enfin et toujours, la seule distinction véritable dans les œuvres de l'esprit est celle du bon et du mauvais²². »

Bibliographie

ARLIETTE 1993 : A. ARLIETTE, « Une seule étoile suffit à désarmer tous les gendarmes » [Entretien avec René Obaldia], *Magazine littéraire*, 312, juillet-août 1993, p. 98-103.

CHANDA 2001 : T. CHANDA, « La langue française est peut-être mon véritable pays » [Entretien avec Le Clézio], *Label France*, 45, décembre 2001 [URL (novembre 2009) : http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article_imprim.php3?id_article=21647]

²¹ STENDAL-BOULOS 2004, p. 73-74.

²² HUGO 1826, p. 34.

COMPAGNON 2007 : A. COMPAGNON, « XX^e siècle », in J.-Y. TADIE (éd.), *La littérature française : dynamisme et histoire II*, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Folio Essais », p. 543-832.

CORTANZE 1998 : G. DE CORTANZE, « Une littérature de l'envahissement » [Entretien avec Le Clézio], *Magazine littéraire*, 362, février 1998, p. 18-35.

DOMMANGE 1998 : S. DOMMANGE, « La quête du désert », *Magazine littéraire*, 362, février 1998, p. 44-46.

GODELUCK 1999 : A. GODELUCK, « L'explorateur du dedans », *Lire*, 279, octobre 1999, p. 12-13.

HUGO 1826 : V. HUGO, *Odes et Ballades* [Préface de 1826], édition présentée, établie et annotée par P. ALBOUY, Paris, Gallimard, 1964, coll. « Poésie ».

LABBE 1999 : M. LABBE, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.

LAUTREAMONT 1973 : LAUTREAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

LE CLEZIO 1963 : J.-M. LE CLEZIO, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.

LE CLEZIO 1965 : J.-M. LE CLEZIO, *La Fièvre*, Paris, Gallimard, 1965, coll. « L'Imaginaire ».

LE CLEZIO 1967 : J.-M. LE CLEZIO, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, coll. « Idées ».

LE CLEZIO 1978 : J.-M. LE CLEZIO, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978.

SCHAEFFER 1989 : J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, coll. « Poétique ».

STENDAL-BOULOS 2004 : M. STENDAL-BOULOS, « La dimension poétique de l'intertextualité dans l'œuvre de Le Clézio », in S. JOLLIN-BERTOCCHI, B. THIBAUT (éd.), *Lecture d'une œuvre : J.-M. G Le Clézio*, Nantes, Editions du temps, 2004, p. 71-81.

TODOROV 1970 : T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, coll. « Poétique ».