

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CLÉZIO 1970-1974 :
UNE POLITIQUE DE LA LITTÉRATURE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR
SIMON LEVESQUE

DÉCEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Que soient ici remerciés mes parents, mes amis les plus chers et mes collègues qui, d'une façon ou d'une autre, m'ont accompagné pendant toutes mes années doctorales. Nos discussions, savantes ou innocentes, m'auront beaucoup nourri — plus, peut-être, que je ne l'ai parfois laissé voir. Charles-Olivier Simard, Laurance Ouellet Tremblay, Thomas Dupont-Buist, Martin Hervé, Fabien Richert, David Azoulay, Yan St-Onge, André-Philippe Chenail, Jean-Gabriel Lebel, Simon Charette, Marie-Eve Jalbert, Gabriel Payant, Antoine Chandonnet, Julia Eilers Smith, Annie Darisse, Gabriel Vignola, Valérie Plante, Simon Jutras, Philippe Jutras, Sandrine Caron, Laurence Caron, Érika Faille, Joelle Roy-Cossette, Brian Fernandez, Jean-François Chrétien et Tito[†], merci. Je remercie Matteo W. Scardovelli et Emmanuelle Caccamo, avec qui j'ai confondé la revue *Cygne noir* en 2013, de même que mes collègues du Laboratoire de résistance sémiotique, qui a connu de belles années. Je remercie tous les acteurs et actrices de la grève étudiante de 2012 pour leur révolte, leur grâce et leur sens politique. Je remercie mes professeurs, et en particulier Jean-François Hamel, Luc Bonenfant, Anne Éline Cliche, Isaac Bazié, Alain Voizard, François Latraverse et Sylvano Santini, dont les enseignements ont exercé une influence durable sur ma pensée. Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAM, la Faculté des arts de l'UQAM, le Département d'études littéraires de l'UQAM et le Centre de recherche Figura pour leur soutien financier. Je remercie Samuel Archibald et Martine Delvaux pour leur appui à mes débuts aux cycles supérieurs, ainsi que Rachel Bouvet pour son aide précieuse, ses conseils et son accompagnement dans la rédaction de cette thèse. Enfin, je remercie Emmanuelle Caccamo (encore, toujours) pour son amour, son intelligence, sa présence généreuse et pour cette indicible qualité qui fait qu'auprès d'elle mon étonnement du monde ne cesse de se renouveler.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I. LE TEXTE DANS LA CITÉ : L'AUTEUR COMME PRODUCTEUR ET MÉDIATEUR	19
1.1 Les politiques de la littérature	27
1.2 Une sémiotique de l'énoncé ; la translinguistique bakhtinienne et la sociocritique	39
1.3 Le jeu de la réception et la productivité sociale des œuvres.....	64
1.4 Scénographies autoriales et moralité de la littérature.....	97
CHAPITRE II. AUTONOMISATION DU SUJET-ÉCRIVAIN : LE CLÉZIO AU TOURNANT DES ANNÉES 1970.....	133
2.1 Un solitaire en fuite	146
2.2 Une préoccupation pour l'autonomie.....	168
2.3 L'aventure panaméenne : la redécouverte du corps.....	186
2.4 L'expérience de la drogue : <i>voir</i> par-delà le langage.....	203
2.4.1 Première épreuve	213
2.4.2 Deuxième épreuve	214
2.4.3 Troisième épreuve	230
2.4.4 Quatrième épreuve	240
2.5 La raison du rite	251
2.6 À tâtons vers un nouveau régime de signification	267

CHAPITRE III. LA RECHERCHE DANS L'ÉCRITURE : VERS UNE POLITIQUE DE L'EXTASE	283
3.1 Le thème de la guerre dans l'œuvre leclézienne	293
3.2 La guerre leclézienne au tournant des années 1970	303
3.2.1 Une traversée de la ville	309
3.2.2 Le spectacle de la technique.....	317
3.2.3 L'ampoule électrique	326
3.3 L'État, le pouvoir, la <i>stasis</i> : éléments pour une stasiosémiotique.....	340
3.3.1 La Société contre l'État	341
3.3.2 Le continuum guerre-politique	349
3.3.3 Les Équipements collectifs.....	363
3.3.4 La stasis et les fictions politiques	369
3.4 Hyperpolis et le langage des Maîtres.....	381
3.5 Une poétique du dessillement.....	399
3.6 Sismographie : une écriture du prolongement	410
3.6.1 Un fondement réaliste.....	413
3.6.2 Une écriture morale.....	420
3.6.3 Une politique singulière.....	424
3.6.4 Une éthique de la guérison	432
CONCLUSION.....	438
RÉFÉRENCES.....	448

LISTE DES FIGURES

Figure 1

Types idéaux de discours critiques. Reproduit d'après Sapiro (2007, p. 11.) 109

Figure 2

Paysage citadin de nuit. Numérisation d'un détail de la page 93 des *Géants*
(Le Clézio 1973c)..... 315

Figure 3

La chambre niçoise de l'écrivain, place Île-de-Beauté, et son ampoule électrique
suspendue au plafond. Numérisation d'un détail de la photographie n° 14 dans
Cortanze (2002)..... 338

Figure 4

Exemple de collage typique rassemblant des logos, des slogans commerciaux,
des accroches publicitaires et des références à des études comportementales,
de propagande ou de marketing. Numérisation des pages 322 (à gauche) et
249 (à droite) des *Géants* (Le Clézio 1973c). 382

Figure 5

Effet de superposition de texte créé par impression sur pages transparentes en
acétate de cellulose. Numérisation des pages 174bis-175bis de l'édition
originale des *Géants* (coll. Le Chemin). 384

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat porte sur la production littéraire de l'écrivain franco-mauricien J.M.G. Le Clézio au tournant de la décennie 1970. Elle vise à définir une politique de la littérature spécifique au corpus leclézien 1970-1974. Interrogeant la dimension axiologique de l'activité de l'écrivain à cette époque, nous nous intéressons particulièrement au rôle que joue celui-ci dans la formation d'un interprétant politique capable de diriger la réception de son œuvre. Notre travail s'attarde donc à mettre en relation le discours de l'œuvre et le discours de l'écrivain sur son œuvre, sur la littérature en général et sur la fonction sociale qu'il entrevoit pour cette dernière en particulier. Trois chapitres nous permettent de rendre compte de notre travail. Dans le premier chapitre, nous déployons notre cadre théorique et discutons de ses implications méthodologiques. Nous tentons de fonder sémiotiquement l'approche des politiques de la littérature. Dans le deuxième chapitre, nous amorçons notre enquête sur la période en examinant minutieusement la documentation disponible, qui nous renseigne sur la trajectoire de l'écrivain et l'intentionnalité poétique de ce dernier. Nous nous attachons à expliquer les transformations manifestes dans l'œuvre au prisme de ces deux facteurs. Enfin, dans le troisième chapitre, nous produisons des analyses détaillées des textes majeurs de la période (*La guerre*, *Haiï*, *Les Géants*, *Mydriase*), et portons également notre regard sur ceux qui suivent (*Voyages de l'autre côté*, *L'inconnu sur la terre*, *Vers les icebergs*) afin de mieux apprécier les répercussions des changements originaires de la période étudiée. Ce travail nous permet de suivre l'évolution de la poétique leclézienne à travers la décennie 1970 et de déterminer un interprétant politique pour celle-ci.

Entre 1970 et 1974, Le Clézio séjourne longuement au Panamá auprès d'autochtones emberá formant une société sans État. En 1971, il est initié rituellement par un sorcier local aux effets psychotropes de la plante sacrée datura. Cette expérience marque une rupture profonde dans son œuvre. Nous nous attachons à retracer la séquence des événements de cette période sur les plans biographique et littéraire, et suggérons de comprendre les transformations qui surviennent alors au prisme d'un processus d'autonomisation du sujet-écrivain. Cette autonomisation se vérifie dans une altération profonde de la poétique leclézienne, de même que du discours de l'écrivain sur la compétence et la valeur morale de la littérature. Nous nous intéressons particulièrement à la figure de la guerre, par laquelle l'écrivain témoigne de sa vision agonistique de l'existence sociale et dénonce l'aliénation politique qu'impose le régime étatique capitaliste. Pour reproduire par l'écriture les déplacements productifs de la drogue et de l'altérité radicale vécue au cœur des forêts du Darién, Le Clézio développe

une poétique du dessillement, dont la visée performative est de transformer notre regard sur le monde. Consciemment médiatrice, son écriture veut mettre en lumière le rapport que nous entretenons aux signes environnants, à notre environnement et à l'imaginaire. Résolu dans son intention d'agir par l'écriture, Le Clézio veut conscientiser ses contemporains occidentaux à l'égard des idéologies qui les régissent sourdement (foi aveugle dans le progrès technique, consumérisme). La trajectoire que notre enquête s'est attachée à retracer montre un écrivain obstiné dans sa recherche de forme dans l'écriture, qui est la quête d'une éthique dans le langage. Militant par son art pour le recouvrement d'une liberté naturelle perdue, c'est un véritable saut que l'écrivain promet : un saut paradoxal hors du régime symbolique pour atteindre une vérité dans le langage. En définitive, notre enquête nous permet d'affirmer que la politique leclézienne de la littérature de la décennie 1970 est une politique de l'extase.

Mots-clés : J.M.G. Le Clézio, politique de la littérature, sémiotique, guerre, *stasis*, contre-fictions politiques, pensée sauvage, conscience, liberté, électricité, drogue, expérience écodélique, autonomisation, recherche dans l'écriture, éthique dans le langage, dessillement, extase.

INTRODUCTION

Cette thèse de doctorat porte sur la production littéraire de l'écrivain franco-mauricien J.M.G. Le Clézio au tournant de la décennie 1970. Réalisée au terme d'un cycle d'études en sémiologie, elle s'inscrit néanmoins dans le champ des études littéraires en raison de la problématique qui lui est centrale, liée à la dimension axiologique de la poétique de l'écrivain, et de l'objectif qu'elle poursuit, soit la détermination d'une politique de la littérature spécifique au corpus leclézien 1970-1974.

En dépit d'un prix Nobel de littérature venue la couronner en 2008, l'œuvre leclézienne présente encore de vastes zones ombragées. À l'exception notoire du *Procès-verbal* (gagnant du Renaudot 1963), qui a valu à son auteur d'effectuer une entrée fracassante en littérature, les premières œuvres de l'écrivain demeurent peu connues du grand public et certainement peu lues, en comparaison de celles parues après 1980 du moins. Autocritique, affairée à détruire les conventions de genre et obstinée dans sa volonté de révolution par l'écriture, cette « première œuvre » leclézienne, qui court *grosso modo* de 1963 à 1978, pose de nombreuses questions à la critique. Et celle-ci s'est bien sûr penchée sur celles-là. Nous reconnaissons à cet effet l'importance des travaux critiques ayant été réalisés à ce jour sur l'œuvre de Le Clézio. Du point de vue thématique, les travaux de Marina Salles (2006, 2007) sur la modernité, l'urbanité et le consumérisme, de Keith Moser (2011, 2013) sur la mondialisation et l'écologie urbaine, de Bruno Thibault (1999, 2009) sur l'influence du chamanisme et de Thierry Léger (2009) sur l'écriture-médecine sont les plus proches de nos considérations. En ce qui a trait à la trajectoire de l'écrivain et à sa biographie, les écrits de Gérard de Cortanze (1999) nous sont apparus incontournables, tout comme ceux de Serge Martin (2009, 2010) s'attardant spécifiquement à la relation de Le Clézio aux *Cahiers du Chemin* et à Georges Lambrichs, son premier éditeur chez Gallimard. Les travaux de Claude

Cavallero (2005, 2009a, 2012) sur la posture et la poétique de l'écrivain et ceux d'Isabelle Roussel-Gillet (2010, 2011) sur l'interculturel, l'intertextuel et la représentation des arts dans l'œuvre nous ont aussi inspiré. Enfin, l'essai d'Adina Balint (2016) paru récemment inaugure une hypothèse féconde en identifiant l'œuvre leclézienne à la catégorie de la littérature mineure théorisée en 1975 par Gilles Deleuze et Félix Guattari à partir de l'œuvre de Kafka. Balint reconnaît en effet dans l'œuvre leclézienne les trois caractéristiques de la littérature mineure, à savoir : « la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique, l'agencement collectif de l'énonciation » (Deleuze & Guattari 1975, p. 33 ; voir Balint 2016, p. 34-36). Nos propres recherches tendent à confirmer ce diagnostic.

La critique leclézienne est déjà bien développée et peut compter sur l'existence d'une Association des lecteurs de J.M.G. Le Clézio qui publie annuellement des *Cahiers*, chose rare dans le cas d'écrivains encore vivants. De nombreux aspects de l'œuvre ont fait l'objet d'excellentes études jusqu'ici, mais il demeurerait à notre avis une période qui méritait de faire l'objet d'un examen approfondi : la période 1970-1974. Souvent mentionnée par la critique, mais aussi souvent éludée, contournée, celle-ci semblait faire l'objet d'un consensus tacite en vertu duquel l'allusion seule suffisait. Qu'est-ce que cela cachait donc ? Il nous fallait creuser le mystère. Interroger cette période nous a rapidement permis de découvrir à quel point celle-ci constitue un moment charnière dans la trajectoire et la production de l'écrivain. Et comme pour tout événement historique présentant un haut degré d'intensité, où s'entremêlent d'innombrables fils interprétatifs dont la raison du nouement n'apparaît pas clairement, il est souvent plus aisé de comparer « l'avant » et « l'après » pour en tirer des leçons par déduction que de fouiller les séquences intermédiaires qui permettraient d'expliquer le changement. Nous avons fait notre affaire d'expliquer ce changement.

Comme Nathalie Quintane, nous croyons que la littérature seule ne peut pas grand-chose. « Je ne dirais pas qu'elle ne peut rien, je dirais qu'elle ne peut pas grand-chose », précise Quintane, qui poursuit :

Il faut qu'elle soit accompagnée, par un contexte, comme on dit, par des tas d'éléments dans la société, dans le moment qu'on vit, dans la vie collective, et dans la vie privée aussi, qui permettent d'en avoir un usage et pas seulement d'en faire un objet de contemplation et d'émerveillement (Quintane 2018, 11:27).

Partant de cette prémisse, nous concevons notre travail comme une enquête. À travers cette enquête, nous fréquentons l'œuvre, l'accompagnons et prolongeons sa réception, qui la fait exister socialement. L'enquête, au sens le plus pragmatique du terme, a pour devoir de prendre conscience du contexte même qui la rend possible. Et ce contexte s'affirme bien sûr au présent. Ainsi s'impose cette question : pourquoi, maintenant, vouloir interroger le corpus leclézien 1970-1974 ? Si cette question trouve sa justification la plus évidente dans un manque critique à combler au sein des études leclésiennes, il nous semble tout de même possible de trouver d'autres éléments de justification qui auraient plutôt à voir avec l'état actuel du champ littéraire, de la critique et des études littéraires ; avec la situation politique qui est la nôtre aujourd'hui, qui correspond à un certain état de l'espace public et des genres de discours qui y sont audibles ; avec une volonté d'interroger un certain nombre d'aspects de la socialité contemporaine également, tributaires des formes de vie politiques instituées ; toutes questions qu'éclairent d'une lumière particulière, à distance et en différé, les œuvres du corpus à l'étude. En plus de celui que promeut le cadre académique présidant à sa réalisation, notre enquête vise donc à nos yeux un autre objectif, qui s'accorde à une idée énoncée récemment par Christophe Hanna, soit l'idée que « [l]'art doit être l'occasion d'une exploration commune de la vie sociale » (Hanna 2017, p. xiv). Nous découvrirons au cours de notre enquête que cette vision de l'art correspond précisément à celle que défendait déjà Le Clézio au tournant des années 1970.

Si notre enquête trouve sa raison d'être institutionnelle dans la réalisation d'une thèse comme exigence partielle (et finale) à la réussite de notre parcours d'études doctorales, elle a aussi ses raisons d'être personnelles et contextuelles, qui se rattachent aux séquences de vie de l'enquêteur. Épousant comme Florent Coste les principes du pragmatisme, nous croyons que ces secondes raisons ont bel et bien une place dans le travail de recherche, et qu'elles gagneraient à être prises en compte :

L'une des grandes caractéristiques du pragmatisme consiste en effet à refuser tout séparatisme entre l'objet et l'expérience qu'on en fait, entre l'expérience esthétique et les expériences quotidiennes, entre le langage poétique et le langage ordinaire, c'est-à-dire entre l'art et le grouillement des habitudes, des pratiques et des croyances où il intervient de plain-pied (Coste 2019, p. 4).

Cette non-séparation de l'objet et de l'expérience a pour conséquence de rapporter l'appréhension, ordinaire ou analytique, du premier au domaine du politique. L'interprétation (littéraire) s'effectuant toujours de manière située, elle est d'emblée comprise comme survenant au sein d'un contexte sociohistorique défini. Cela signifie que l'analyse d'une œuvre s'inscrit toujours dans la série des réceptions qui marque sa productivité sociale et son historicité. Parce qu'elle est indissociable de la réception, qui constitue un temps de l'œuvre à part entière, « la littérature se mêle tout le temps de politique sans le dire haut et fort, ni délivrer un message ou une consigne de vote du haut d'une tribune. Elle se mêle de politique, parce qu'elle travaille, non sans efficacité parfois, la matière même avec laquelle on forge du commun : le langage ordinaire » (Coste 2019, p. 2). Comme le suggère Julia Kristeva dans « Politique de la littérature », est politique « ce qui prescrit une commune mesure et fait ainsi exister la communauté. Or, la commune mesure de base, c'est le langage » (Kristeva 1977, p. 12). Reçue par la communauté, l'œuvre exerce son influence sur la vie sociale. Mais cette relation, jusqu'à un certain point, est bilatérale. Tout ce qui est dit des œuvres participe d'elles. Une fois n'est pas coutume, nous essayerons de donner tort à Ingeborg Bachmann (1986, p. 7), pour qui « tout ce qui se dit à propos des œuvres est plus faible que les œuvres ». Nous

n'oserions prétendre par là que le produit de notre relation critique à l'œuvre serait plus important que l'objet artistique dont il traite, mais notre travail consiste évidemment à défendre la valeur de notre intervention dans la chaîne des discours qui enrichissent la réception de l'œuvre et prolongent son existence sociale au présent.

L'*agir* d'une œuvre littéraire déborde nécessairement les limites des textes qui rendent possibles sa réception. Ce débordement est le sens même de l'œuvre, si elle veut s'imposer comme *pensée*. Nous croyons en effet, comme Charles S. Peirce, que « la signification intellectuelle de toute pensée se trouve ultimement dans les effets qu'elle a sur nos actions » (Peirce 1994, § 7.361, nous traduisons). L'activité littéraire s'organise en réseau et produit toute une série de relais qui permettent à l'œuvre d'exister en circulation, c'est-à-dire d'exister dans un champ, d'être reçue dans le temps, de s'inscrire dans l'histoire ; bref, de produire une expérience du commun.

S'inscrivant lui-même dans le champ littéraire au moyen de son œuvre, l'auteur en défend nécessairement une certaine vision (même implicitement) et, au-delà de celle-ci, il défend également une certaine vision du rôle qu'endossent, ou devraient endosser, les acteurs de la vie littéraire en vertu de leur activité. Ces croyances de l'auteur, et leur défense, s'organisent en fonction d'un certain nombre d'idées qui ont trait à la fonction sociale de littérature, c'est-à-dire à la place qui est impartie, ou qui devrait être impartie, à cette dernière dans l'espace public et au rôle moral qui lui revient au sein de la cité. En vertu des manifestations graphiques, comportementales et idéologiques qui les trahissent, on réduit normalement ces positions de l'auteur au concept de posture. L'interrogation de cette posture constitue le point focal de l'approche préconisée pour notre enquête, qui voit dans l'étude des politiques de la littérature un point d'entrée privilégié sur les œuvres et leur raison sociale. Ce faisant, notre objectif est de parvenir à la définition d'une politique de la littérature spécifique au corpus leclézien 1970-1974. La réalisation d'un tel programme a pour conséquence principale de mettre en lumière la façon dont « la littérature regarde tout le temps en dehors d'elle-même et mène une

carrière publique », ce pourquoi « il paraît nécessaire [...] de la saisir dans ses valences politiques. De là l'enquête et l'exploration comme gestes méthodiques » (Coste 2019, p. 2).

Sur quoi portera donc cette enquête ? Dans une allocution délivrée en 1934 intitulée « L'auteur comme producteur », Walter Benjamin affirme que « le lieu de l'intellectuel dans la lutte des classes ne peut être fixé, ou mieux, choisi, que sur la base de sa place dans le procès de production » (Benjamin 2003, p. 131-132). Le vocabulaire marxiste qu'emploie Benjamin ne doit pas nous laisser croire que ce qu'il énonce est daté ou dépassé ; au contraire, l'idée selon laquelle les intellectuels, dont sont les écrivains, déterminent leur position politique d'après le rapport qu'ils entretiennent avec le procès de production (matériel et symbolique) constitue toujours à nos yeux une vérité essentielle à prendre en compte lorsqu'il s'agit de comprendre le rôle qu'endosse, ou que peut endosser, l'écrivain dans la cité au moyen de son œuvre et des interventions périphériques à celle-ci. Faut-il rappeler également l'idée de Marx (1972, p. 9 ; voir aussi Coudray 2016) selon laquelle l'objet d'art, à l'instar de tout autre produit, suscite inévitablement les modes et le désir de consommation idoines à sa forme ? Autrement dit, l'œuvre littéraire a un pouvoir de subjectivation par rapport auquel l'écrivain ne devrait pas s'aveugler. « La production est médiatrice de la consommation », certes, « mais la consommation est aussi médiatrice de la production en procurant aux produits le sujet pour lequel ils sont des produits », écrit Copfermann (1976, p. 49-50). Notre enquête portera précisément sur cette compétence de l'écrivain à s'immiscer dans le processus de production du sens, non seulement en sa qualité de créateur de l'œuvre, mais aussi en sa qualité de médiateur et guide autorisé agissant entre celle-ci et son public. Ce faisant, c'est à l'identification des modalités de production, par l'écrivain, d'interprétants politiques capables de diriger la réception de son œuvre que nous souhaitons parvenir.

Pour réaliser notre volonté critique, nous avons dû colliger un nombre important de documents constitutifs de l'œuvre leclézienne. Tous les textes connus de l'écrivain produits au cours de la période 1970-1974 ont été examinés, bien entendu, de même que beaucoup d'autres encore se trouvant en rapport de proximité temporelle ou thématique avec les premiers. Cet examen nous a permis d'identifier un certain nombre de pistes aptes à conduire notre enquête. Mais il nous a aussi permis de faire une découverte fort curieuse : un hapax. Le reniement, par Le Clézio, d'un de ses textes publié en 1973 dans *Les Cahiers du Chemin*. Il nous est rapidement apparu que cet événement singulier, curieux et peu commenté méritait une attention particulière de notre part. Riche d'un sens encore recelé, il nous appartenait d'en comprendre les déterminations et les conséquences, ce qui ne manquerait pas de faire rejaillir sur l'œuvre complète un sens renouvelé.

Ce texte, dont certainement très peu d'exemplaires circulent aujourd'hui, s'intitule « Le génie Datura ». Il raconte le détail d'une expérience véritable vécue par l'écrivain au cœur de la forêt du Darién panaméen en octobre 1971 : son initiation, par un sorcier Haïbana, au monde des esprits auquel donne accès l'usage rituel des plantes sacrées. Cette expérience fut tellement marquante pour l'écrivain qu'il l'a décrite avec précision, à la manière des rapports cliniques auxquels nous avait habitué Michaux avec la mescaline. Telle est donc la genèse du « Génie Datura ». Or, une fois ce texte publié, Le Clézio cherchera à le faire oublier. Sur la drogue, il ne dira plus rien pendant de nombreuses années. Ce n'est que longtemps après, en 1997, que l'écrivain reparlera pour la première fois de son expérience. À Olivier Germain-Thomas, sur les ondes de France culture, il confie : « On m'a fait boire du datura, c'est une drogue assez puissante. » (Le Clézio 1999, 2/7, 3:35.) Au-delà de notre travail de reconstitution historique, il nous est apparu que cette expérience extraordinaire était à l'origine d'une véritable révolution dans l'œuvre leclézienne, dont les effets se remarquent dans le

temps, à travers une recherche dans l'écriture qui ne débouche vraiment qu'au terme de la décennie 1970.

Entre 1970 et 1974, Le Clézio se rend à plusieurs reprises, à raison de séjours de six à huit mois à chaque fois, dans les forêts du Darién panaméen pour y vivre auprès de populations autochtones, et ce, dans le dépouillement le plus complet. Cette période d'« absence » s'avère paradoxalement la plus productive de toute la carrière de l'écrivain (en nombre absolu de textes publiés). Il survient quelque chose au contact des sociétés que rencontre là-bas Le Clézio qui déclenche une transformation profonde de sa volonté littéraire. Même si nous ne pouvons témoigner que de ce dont la documentation nous informe, nous avons pris la peine de cerner au plus près les mouvements par lesquels se comprend cette transformation cruciale qui survient au cœur de ce que nous appelons *l'aventure panaméenne* de l'écrivain. Jusqu'ici, la critique a fait de cette aventure à peu près l'équivalent d'un trou noir : rien de ce qui s'y passe ne s'en échappe. Elle y fait souvent allusion, et travaille parfois à en examiner les conséquences, mais aucun ouvrage ou article n'avait tenté jusqu'ici la reconstruction d'une séquence détaillée retraçant la chronologie et la causalité des événements (biographiques et littéraires) de la période 1970-1974. Notre travail vient maintenant combler ce manque. Nous avons en quelque sorte épousé le regard de l'écrivain, qui de l'épisode panaméen dit : « Ce qui précède et ce qui suit sont comme deux néants. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 104). Trou noir : la densité des événements en son sein est telle qu'elle annihile jusqu'au souvenir de ses frontières. Nous nous sommes posé à l'horizon des événements pour tenter d'en déchiffrer quelques mystères¹.

¹ En astrophysique, l'horizon des événements désigne la limite d'une région pouvant être influencée dans le futur par un observateur situé en elle. Pour un trou noir, l'horizon des événements désigne sa frontière d'influence, au-delà de laquelle rien de ce qui lui appartient ne peut être connu par des observateurs extérieurs. Les meilleurs modèles connus stipulent que « l'aire d'un trou noir, c'est-à-dire la superficie de son horizon des événements, ne peut que croître au cours du temps » (Luminet, non daté). Par analogie, nous suggérons que l'importance du « trou noir panaméen » de Le Clézio s'est accrue au fil du temps, et que celui-ci en est venu à recouvrir une aire de plus en plus importante. En vertu de cet accroissement, l'horizon des événements a fini par nous englober pour nous permettre d'investiguer la

L'étude de la période 1970-1974 permet notamment de jeter un regard neuf sur divers aspects de l'œuvre ultérieure. Le rôle central qu'a joué la plante datura dans l'initiation de l'écrivain, et les effets analysables que celle-ci a durablement induits dans sa psyché, laissent notamment comprendre la place grandissante que prennent les descriptions végétales dans la suite de son œuvre (sur le végétal dans l'œuvre leclézienne, voir Bouvet 2010, 2019 ; Bouvet & Colin 2017). Une conscience environnementale aiguë a incontestablement commencé de naître chez Le Clézio à cette époque, qui ira grandissante par la suite et qui ne s'exprimera pas seulement à travers sa prédilection pour les descriptions de paysages naturels, mais aussi par la valorisation et la défense d'une justice environnementale. Celle-ci va d'ailleurs souvent de pair avec une autre forme de justice valorisée depuis les années 1980 par l'écrivain, en vertu de laquelle nous devrions reconnaître aux sociétés traditionnelles et aux populations minoritaires un droit d'existence égal au nôtre, modernes occidentaux. De nombreux travaux ont paru sur ces derniers aspects caractéristiques du « deuxième Le Clézio », qui sera peu discuté ici.

En concentrant notre attention sur la période 1970-1974, nous mettons en lumière un aspect peu remarqué de son œuvre du tournant des années 1970 : l'antitotalitarisme radical qui l'anime. Dès *Le procès-verbal*, l'écriture leclézienne défait l'ordre établi, flirtait avec la subversion idéologique, visait la remise en question de certaines mœurs et habitudes sociales courantes. Dénonçant le spectacle du quotidien et la superficialité des interactions et des dialogues ordinaires, elle cherchait à provoquer ses lecteurs, à provoquer quelque chose... à l'image d'une bonne part de sa génération d'ailleurs, dont l'action militante culminera dans les événements de Mai 68. Toutefois, c'est en examinant les deux « romans » de la période visée, soit *La guerre* et *Les Géants*, que nous avons pu formuler nos analyses les plus originales. Ceux-ci, avec l'essai paru à la

matière qu'il recelait ; en 1997, Le Clézio publie *La fête chantée*, qui témoigne ouvertement de l'importance incommensurable que représente son initiation aux plantes sacrées eu égard à sa trajectoire subséquente.

même époque, *Haiï*, sont porteurs d'un discours véritablement révolutionnaire et séditieux. Cela s'explique à notre avis en raison de l'expérience acquise par l'écrivain en Amérique centrale à la même époque. Le Clézio ayant vécu auprès de sociétés sans État, régulées par d'autres moyens que ceux par lesquels nos gouvernements assoient leur autorité (le monopole de la violence légitime au premier chef), lorsqu'il se retourne vers l'Occident, il lui renvoie son image comme par un miroir fracassé. Sa critique sera acerbe et sans appel : nous vivons des vies d'esclaves dans un monde d'esclaves, croit-il. En connivence implicite avec la pensée de La Boétie, l'écrivain dénonce l'état lamentable dans lequel il retrouve ses contemporains, qui ont troqué leur liberté naturelle en échange de la protection supposée du souverain. Or, non seulement nous ne sommes pas libres, affirme Le Clézio, mais nous sommes sans cesse contraints à faire la guerre pour des raisons étrangères à notre intérêt.

Se mettre à l'écoute du discours antitotalitaire et anti-hégémonique manifeste dans les textes du corpus leclézien 1970-1974 permet de dépasser le mythe souvent reconduit d'un écrivain reclus sur lui-même, solitaire et fuyant. On découvre au contraire que les préoccupations politiques de Le Clézio s'avèrent en phase avec de nombreux discours intellectuels et militants de l'époque. Les écrits lecléziens montrent de nombreuses familiarités avec ceux de Guy Debord, de Cornelius Castoriadis, de Pierre Clastres, de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, de Michel Foucault... Un véritable dialogue prend place entre les textes du corpus et leur environnement sociodiscursif contemporain. Ce travail de recontextualisation discursif informe richement notre compréhension de la politique de la littérature défendue par Le Clézio au cours de la décennie 1970.

Le choc initial de l'expérience psychédélique passé — dont les premiers résultats se laissent reconnaître dans la volonté manifeste de l'écrivain de témoigner d'un autre monde possible et par son affirmation d'une lutte à mener pour briser l'hégémonie culturelle qui tue la liberté de conscience individuelle —, la recherche dans l'écriture se poursuit. La visée éthique du projet littéraire s'infléchit, se précise. Après la

dénonciation des mœurs et des structures de pouvoir délétères, après le labeur mis dans l'écriture à rendre visibles les failles sur lesquelles s'érige l'unité factice de l'État et les principes profonds de la division sociale que masque ce dernier pour maintenir son autorité, Le Clézio choisit d'adopter une approche plus mesurée, mais non moins radicale. À la dénonciation politique succède l'exemplarité éthique. L'écrivain voudra incarner, par la verve de son verbe, l'attitude jugée idoine à la transformation des rapports qu'entretiennent les humains entre eux et avec la nature. Sa poétique témoigne alors d'une véritable révolution accomplie, comme si un temps avait été nécessaire, après les premiers soubresauts de la drogue, pour que l'enseignement profond communiqué dans l'expérience trouve une voie d'affirmation éthique cohérente.

Au sortir de la décennie 1970, Le Clézio défend une vision de la littérature comme force de guérison sociale. Inspiré par les rites de sorcellerie dont il a été témoin en Amérique centrale, impressionné par la puissance de l'incantation magique et du chant singulier des autochtones auprès desquels il a vécu, l'écrivain voudra modeler sa posture sur celle du chamane. Le chamane joue un rôle important auprès de sa société : il propose un chemin pour la communauté, où chacun doit s'engager pleinement, et ce chemin est un passage vers la guérison, un passage vers l'imaginaire. Le rôle du chamane est d'assurer la cohésion du groupe en gardant à distance les maux qui pourraient l'affecter. Au terme de la décennie 1970, la poétique leclézienne veut produire ce passage : la communication littéraire véritable passe alors par la communion, qui déporte le sujet (lecteur) hors de lui-même, pour le livrer entier au langage qui est rythme, musique, chant, incantation, magie ; elle l'amène à vivre l'expérience, intime et intense, de l'extase.

En 1982, dans *Critique du rythme*, Henri Meschonnic écrivait : « Toute pensée est émise avec un rythme qu'elle ne découvre qu'en s'avancant : son aventure. Se découvrir est peut-être en partie reconnaître ce rythme. » (Meschonnic 1982, p. 303.) Notre enquête focalisée sur le corpus leclézien 1970-1974 tend à montrer que le sens de

l'aventure qui caractérise le parcours de l'écrivain à cette époque, et la recherche dans l'écriture qui lui est corrélative, correspondent à cette découverte d'un rythme singulier par lequel une connaissance profonde de soi peut affleurer. En adoptant ce rythme, Le Clézio se met au diapason du monde, de la vérité de l'expérience humaine sur terre, qu'il voudra prolonger par son verbe. C'est cette quête, à la fois poétique, éthique et mystique, d'un rythme dans lequel pulseraient à l'unisson l'identité de sa personne et son environnement cosmique, avec ses racines historiques profondes, qui anime le plus sincèrement l'écrivain. Cette quête dans l'écriture détermine, pour la décennie 1970, la politique leclézienne de la littérature. À cet effet, le résultat le plus synthétique que nous pouvons produire à l'issue de notre recherche est le suivant : la politique défendue par l'écrivain à cette époque est une *politique de l'extase*.

*

Nous donnons ici un aperçu des différents chapitres et sections qui structurent ce document. À chaque fois, nous mentionnons les contributions originales s'il y a lieu. À travers le détail des parties, nous essayons aussi de rendre une idée des grands mouvements qui conduisent l'avancée de l'investigation en fournissant de manière projective une esquisse de ses débouchés.

Cette thèse est divisée en trois chapitres. Le premier est de nature théorique, tandis que les deux suivants présentent les résultats de notre enquête et des analyses permettant de formuler des réponses décisives à notre question de recherche.

Le premier chapitre, intitulé « Le texte dans la cité », a son autonomie relative. Nous y défendons une conception de l'auteur comme producteur et médiateur, et examinons son rôle possible dans la formation d'interprétants politiques capables de diriger la réception de son œuvre. Le modèle théorique que nous défendons est composite, il est le fruit d'une synthèse de plusieurs approches développées en études

littéraires depuis le début du siècle dernier. Nous appuyant sur l'approche des politiques de la littérature définie récemment par Jean-François Hamel, nous en interrogeons les implications du point de vue de l'esthétique de la réception telle que l'a développée Hans Robert Jauss. Dans l'idée de définir les paramètres du jeu de la réception et la productivité sociale des œuvres, une discussion s'impose sur la structuration du champ littéraire, sa forme politique et les implications de cette dernière du point de vue des variétés de l'engagement et du positionnement possible de ses acteurs, les écrivains au premier chef. À partir des travaux de Liesbeth Korthals Altes, nous analysons les moyens sémiotiques d'une scénographie auctoriale par laquelle les écrivains peuvent défendre leur œuvre dans l'espace public, de même qu'une certaine conception de la moralité de leur activité et plus généralement de la littérature. Nous nous trouvons donc de plain-pied dans le territoire de la sociologie de la littérature.

Cependant, notre conception des politiques de la littérature ne saurait faire abstraction d'un examen critique de la poétique des œuvres, et en particulier de l'expressivité énonciative qui les caractérise. C'est pourquoi, sur un autre versant, nous mobilisons la translinguistique bakhtinienne, seule capable à notre avis de fonder une sémiotique de l'énoncé qui sache prendre en compte la présence de l'auteur dans l'énonciation poétique. Couplée à la sociocritique, cette sémiotique de l'énoncé autorise l'analyse des déplacements productifs entre le texte de l'œuvre et son contexte sociodiscursif. Ainsi déployons-nous les moyens d'une enquête capable de prendre en compte l'inscription historique des œuvres, et ce, autant d'après leurs qualités formelles qu'en raison d'un appareillage périphérique pourvoyeur d'indices éthiques informant un interprétant politique à définir.

Enfin, toutes les composantes de notre cadre théorique sont cimentées par l'épistémologie pragmatique de Charles S. Peirce. Un concept en particulier s'avère fondamental dans la détermination de notre modèle théorique : le concept

d'interprétant. Dans la sémiotique de Peirce, l'interprétant est le résultat de la sémiose. Étant le produit de l'interprétation, il a pour vocation de se généraliser, c'est-à-dire de s'ériger en habitude interprétative conduisant implicitement la saisie ultérieure d'autres signes. C'est pourquoi nous disons que la définition d'une politique de la littérature passe par l'étude de la formation d'interprétants politiques capables de diriger la réception.

La matière de ce premier chapitre se déploie de manière relativement autonome par rapport à notre objet d'étude et constitue une étape préliminaire à notre enquête. Nous pensons qu'elle représente une contribution significative aux théories de la réception et, surtout, qu'elle permet de fonder sémiotiquement l'étude des politiques de la littérature.

Avec le deuxième chapitre débute véritablement notre enquête. Nous avons intitulé ce deuxième chapitre « Autonomisation du sujet écrivain ». Nous y dressons un portrait de Le Clézio au tournant des années 1970, mais ce portrait est loin d'être figé. Bien au contraire, nous y reconstituons une séquence d'événements qui, depuis l'entrée de l'écrivain en littérature, nous mène jusqu'à son aventure panaméenne. Ce parcours nous permet d'en mieux comprendre les déterminations, qui éclaireront aussi ses conséquences ultérieures. Nous découvrons alors un écrivain en proie au doute et à la fatigue intellectuelle, qui fuit un monde auquel il n'arrive pas à s'adapter, qui ne lui suffit pas. Alors prennent place les séjours au Darién panaméen, la vie en forêt, l'initiation rituelle et les déplacements productifs de la drogue. Nous accordons la plus grande attention à ces événements et à leurs retombées sur le plan de l'écriture. En décortiquant le compte rendu qu'a fourni Le Clézio de son expérience initiatique, nous en analysons les traces conséquentes dans l'œuvre à venir. Nous montrons que cette aventure a été pour l'écrivain l'occasion d'une redécouverte du corps, qui mobilise d'importants souvenirs, plus ou moins enfouis à cette époque, issus de l'année qu'a passée le jeune J.M.G. au Nigeria en 1948, alors qu'il n'avait que huit ans. Par la mise

en relation des épisodes panaméen et africain — ce dernier n'est raconté que bien plus tard par Le Clézio, au début des années 2000 —, l'importance qu'accorde l'écrivain à la dimension sensuelle de l'existence est soulignée.

En nous attardant à l'expérience de la drogue dont a témoigné Le Clézio dans « Le génie Datura », notre intention n'est pas de trahir la volonté de son auteur à l'effet que ce texte soit oublié, c'est pourquoi nous prenons soin de le replacer dans l'économie générale de l'œuvre et de l'éclairer au prisme des commentaires ultérieurs qu'a fournis l'écrivain sur cette expérience, qui s'attardent, plus que le premier, à rendre la raison du rite et son rôle dans les sociétés traditionnelles où il a cours.

Tout ce parcours retracé s'effectue sous le signe de l'autonomisation. En effet, la transformation qui s'observe dans l'œuvre leclézienne au cours de la période 1970-1974 se comprend au prisme d'un processus d'autonomisation du sujet-écrivain. Nous montrons que celui-ci s'émancipe progressivement des déterminations qui marquaient jusque-là son rapport à la littérature. Cette autonomisation se vérifie dans une altération profonde de la poétique leclézienne, de même que du discours de l'écrivain sur la compétence et la valeur morale de la littérature. Ultimement, notre analyse de l'épisode panaméen débouche sur une découverte : celle d'une tentation pour Le Clézio d'inaugurer dans l'écriture un régime de lisibilité autre, que la rationalité seule ne suffirait pas à cerner. Ce régime, que nous qualifions de divinatoire, participe d'une logique du dessillement, qui exploite la dimension indicielle de la réalité objective pour donner au lecteur le sentiment d'un dévoilement possible. Cette hypothèse interprétative sera mise à l'épreuve de l'analyse dans le troisième et dernier chapitre.

C'est ainsi que, dans le dernier chapitre, nous présentons un certain nombre d'analyses portant sur les textes majeurs de la période 1970-1974, par lesquelles nous vérifions nos hypothèses et avançons dans notre compréhension de la politique de la littérature défendue par Le Clézio à cette époque. Intitulé « La recherche dans l'écriture », ce chapitre s'attarde à étudier les inflexions de la poétique leclézienne au

cours de la décennie 1970, de sorte à comprendre le sens profond du projet littéraire qui anime alors l'écrivain. Avec Gérard Dessons (2004, p. 376), nous définissons la poétique comme « une recherche d'une éthique dans le langage », recherche consubstantielle à une posture s'affirmant comme le moyen d'une invention spécifiquement artistique capable de redéfinir le lien qui unit l'individu et la société. C'est cette compétence proprement morale de la littérature, c'est-à-dire sa capacité à s'immiscer dans les affaires de la cité et à transformer les mœurs, habitudes et interprétants, qui fait sa productivité sociale.

Pour parvenir à déterminer la valeur morale de l'œuvre leclézienne, et plus particulièrement la productivité sociale des textes du corpus 1970-1974, nous nous penchons sur un thème qui le traverse : la guerre. En examinant d'abord la place de la guerre dans l'ensemble de l'œuvre, nous découvrons que celle-ci fait l'objet d'un traitement particulier au tournant des années 1970. Nous appelons « guerre leclézienne » la métaphore de la guerre généralisée que figurent les textes de cette période. Omniprésente, la guerre y est toujours déjà enclenchée et toujours latente ; son cours paraît infini, mais elle ne s'exprime jamais que sourdement. Pour mieux comprendre la nature de cette guerre singulière et ses implications, nous convoquons les travaux de Pierre Clastres sur la Société contre l'État, ceux de Michel Foucault réinterprétant Clausewitz, ainsi que ceux de Nicole Loraux et de Ninon Grangé sur la *stasis*. Les thèses de Guy Debord sur le spectacle et les écrits révolutionnaires de l'Internationale situationniste nous permettent aussi de mieux comprendre l'objet des dénonciations lecléziennes à cette époque. Tous ces discours, d'ailleurs plus ou moins contemporains aux textes étudiés, permettent d'interpréter le sens de ce que nous appelons *la guerre leclézienne*.

Alors s'éclairent de nombreux passages issus de *La guerre* et des *Géants*, dont nous produisons l'analyse, où l'on découvre entre autres que les lumières artificielles de la ville figurent une guerre sourde menée par l'électricité contre la lumière naturelle et le

rythme de vie qu'impose le soleil. La ville occidentale moderne apparaît dès lors comme le siège d'un spectacle permanent opéré au profit d'une technique galopante réduisant toujours davantage la liberté de conscience et d'action individuelle, ce pourquoi Le Clézio la compare à un asile muré. Enfin, en examinant attentivement les dispositifs de contrôle mis en scène dans *Les Géants*, on découvre toute la puissance prophétique de l'écrivain², qui concevait dès 1973 les principes sur lesquels s'érigent aujourd'hui la « ville intelligente » et la « gouvernamentalité algorithmique ».

Pour rendre saillants les structures et les mécanismes invisibilisés du pouvoir, Le Clézio emploie une technique particulière : l'« estrangement », dont nous décrivons la systématisation dans les termes d'une *stasiosémiotique*. Théorisée dès 1917 par Victor Chklovski, le concept d'estrangement fait son apparition au moment même où la société européenne consacre le triomphe de l'industrialisation et de l'automation machinique. Puisque le procédé de l'estrangement vise à soustraire le regard au monde de la perception automatisée, son usage apparaît tout désigné pour Le Clézio, dont l'objectif poétique est de faire jaillir l'humanité là où elle manque, et de susciter la conscience là où elle n'a plus cours. Nous montrons donc comment sa poétique du dessillement contribue à cette ambition, et comment elle est doublée d'une visée thérapeutique qui fait de la littérature une force de guérison du corps social.

Enfin, en nous intéressant à une métaphore employée par l'écrivain en 1970 pour décrire sa propre pratique d'écriture, la métaphore du sismographe, nous montrons comment celle-ci permet d'illustrer l'ambition morale de sa poétique, qui doit permettre de « rejoindre le monde », c'est-à-dire *vivre vraiment*. Par la métaphore du sismographe s'affirme la dominante indexicale du projet poétique leclézien, qui participe d'un régime de signification singulier concrétisé par l'écrivain au mitan de la

² Alessandro Baricco (2014, p. 27) dit de l'art très particulier que l'on appelait autrefois *prophétie* qu'il serait plus approprié aujourd'hui de l'appeler « l'art de déchiffrer les mutations un instant avant qu'elles ne surviennent ». Chung (2001) a produit une brillante analyse de l'écriture leclézienne de la période 1963-1973 au prisme de cet art singulier et de la rhétorique qu'il convoque.

décennie 1970. Ce régime de signification est fondé dans une sémiotique réaliste qui postule une continuité entre la matière et la pensée. La poétique du dessillement de Le Clézio vise à corrompre le spectacle du quotidien afin de faire tomber le voile d'illusion qui maintient le sujet dans le régime du symbolique. Alors, le monde peut apparaître dans sa matérialité première, sensuelle. L'écriture est alors extase : hors de la stase sociale qui le tient hébété, le sujet rejoint la conscience. En dernière analyse, notre recherche montre que la politique leclézienne de la littérature de la décennie 1970 ne saurait se laisser comprendre en dehors d'une prise en compte de la dimension proprement sémiotique de la langue telle que la conçoit l'écrivain.

À travers les trois chapitres de cette thèse, une même pensée s'affirme en continu, qui ne cesse de montrer sa vérité. Elle nous vient de Peirce. Dans une maxime d'une simplicité remarquable, Peirce définit la conscience dans son rapport dialectique à l'habitude. Il écrit : « la conscience s'estompe là où une habitude s'établit, et s'excite à nouveau lorsqu'une habitude se brise » (Peirce 1994, § 6.613, nous traduisons). Autrement dit, c'est lorsque survient un changement d'habitude que la vie est la plus intense, car ce n'est qu'à ce moment qu'émerge la conscience. La dimension morale de l'écriture leclézienne se conçoit aisément dans ce cadre. Cependant, la maxime de Peirce permet aussi d'éclairer la trajectoire de l'écrivain. Tout concourt à montrer que l'expérience de la drogue a été pour Le Clézio l'occasion d'un bris d'habitude majeur et persistant, dont les retombées se font sentir encore longtemps après. Placer cet événement au cœur de notre enquête nous aura permis de poser sur l'ensemble de l'œuvre un regard neuf, qui s'est avéré déterminant dans notre entreprise de définition d'une politique leclézienne de la littérature pour la période 1970-1974.

CHAPITRE I

LE TEXTE DANS LA CITÉ : L'AUTEUR COMME PRODUCTEUR ET MÉDIATEUR

La littérature n'est pas de soi efficace.

André Belleau (2016, p. 72).

*La polis est le nom qu'on a donné à l'espace dévolu
au questionnement collectif du sens.*

Étienne Tassin (2012, p. 86).

L'étude des politiques de la littérature met en lumière l'inscription du texte dans la cité par le biais des acteurs sociaux qui le portent et qui en justifient l'existence et la valeur esthétique et morale. À cet effet, l'écrivain sera souvent lui-même le premier représentant et défenseur de son œuvre et du projet scriptural qui la fonde. Cette prise en compte de la dimension politique de l'œuvre littéraire nécessite l'installation préalable d'un cadre théorique capable de prendre la pleine mesure de la médiation de l'auteur (et d'autres acteurs) entre le texte et l'espace de la vie sociale en un tiers lieu que nous qualifions de politique. Ce tiers espace politique est le lieu où les écrivains peuvent élaborer la mise en scène de leur œuvre et d'eux-mêmes au moyen d'une posture singulière et d'interventions diverses qui, d'une part, justifie leur propre production et plus généralement le fait littéraire dans la cité et, d'autre part, leur permet d'exprimer un *ethos*¹ instruisant les lecteurs sur la manière dont il convient

¹ Ce terme ne doit pas être compris dans son sens rhétorique restreint. Notre compréhension de l'*ethos* ne se limite pas à l'image que le locuteur donne de lui-même à travers son discours. Pour nous, il désigne

d'appréhender les textes littéraires. Ce faisant, ils tentent non seulement de déterminer les critères de légitimité de la littérature, mais aussi, et peut-être surtout, de diriger la réception de leur œuvre en complétant les expériences de lecture que celle-ci a pu et pourrait encore susciter, qui font sa productivité sociale et sa valeur au regard de l'histoire. Et ce « complément », qui exprime (implicitement ou explicitement) une certaine conception de la responsabilité de l'écrivain dans la cité, peut encore être corrélé à la conduite morale de l'écrivain (dans les limites de la publicité).

De fait, l'étude des politiques de la littérature déborde le texte ; elle implique de tenir compte de la vie littéraire en tant que lieu de codétermination des enjeux éthiques pouvant motiver l'activité littéraire. La fine membrane qui, conceptuellement, maintient le texte et le monde réel forclos l'un de l'autre devient poreuse : la frontière n'est plus étanche (elle ne l'a jamais été) ; elle n'est pas une simple ligne de démarcation, mais une région à part entière, où prennent place des phénomènes complexes et générateurs de sens. Ce tiers lieu est celui de la médiation entre le texte et la vie sociale — avec ses rituels, ses mœurs, ses normes, ses jeux d'influence —, qui donne sa vie à l'œuvre et où l'écrivain, en tant que représentant et défenseur d'une certaine politique de la littérature, joue un rôle de premier ordre. Pour cette raison, notre cadre théorique doit permettre l'examen du texte et de sa poétique, mais également de l'écrivain, de son *ethos* et de sa scénographie.

Parmi les grandes approches théoriques développées au cours du dernier siècle en études littéraires, une seule nous paraît capable de fonder un tel programme critique : la translinguistique bakhtinienne. Celle-ci, en effet, a été développée à partir des années 1920 en réponse au formalisme russe qui, trop replié sur le texte conçu comme objet

plus généralement le caractère habituel, les habitudes d'une personne ou d'un groupe de personnes et, suivant, certaines dispositions à l'action. Comme pour le mot *mœurs* (dont le sens est très proche pour des raisons étymologiques bien connues), ce que désigne l'*ethos* peut être à la fois individuel et collectif, les caractères éthiques ayant d'abord été conçus, dans la Grèce antique, comme suprasubjectifs. Voir Carnevali (2010) pour un brillant exposé sur la tradition de l'éthopée arrimée à la pratique de la mimésis éthique (représentation/description des mœurs) par des moyens littéraires.

clos et autosuffisant, manquait de percevoir l'inscription de l'auteur dans l'expression poétique. Mais ce faisant elle ne prônait pas pour autant un retour au psychologisme et à l'explication de texte à partir de la biographie de l'écrivain. La translinguistique a voulu définir un objet nouveau, l'énoncé, et l'acte sémiotique qui l'accompagne, l'énonciation, de sorte à inaugurer une nouvelle voie d'interprétation pour la littérature qui tienne compte de la dimension intrinsèquement communicationnelle de celle-ci, c'est-à-dire de son inscription dans les réseaux sociaux complexes de l'échange verbal. L'énoncé fait figure de matériau interfacial permettant de relier deux systèmes signifiants : (1) les visées intentionnelles de l'auteur et la prise en compte de l'*ethos* exprimé dans ; (2) les manifestations littéraires graphiques, le texte et sa poétique. Pour nous, la translinguistique bakhtinienne constitue un socle théorique majeur, sur lequel s'érigent d'ailleurs nombre d'approches critiques contemporaines, dont la sociocritique qui sera discutée plus loin.

Le regard que nous souhaitons porter sur la littérature et la pratique auctoriale nécessite la prise en compte du phénomène de la réception. L'étude critique d'une œuvre littéraire (l'Œuvre d'un auteur) par l'observation de ses effets dans la réception permet d'en apprécier l'inscription historique et le potentiel de transformation des sensibilités. Les théories de la réception ont été notoirement développées par les théoriciens de l'École de Constance et ses émules. L'esthétique de la réception défendue par Hans Robert Jauss influence tout particulièrement notre regard et trouve une place importante dans la construction de notre cadre théorique.

La problématique de la réception englobe de nombreuses questions. S'appuyant sur l'examen fait par Rita Schober en 1983, Nicolas Xanthos en énumère sept :

[...] la fortune des œuvres, auteurs et courants littéraires ; « l'histoire littéraire en tant que "histoire propre" grâce à l'activité réceptive des lecteurs comme facteurs constitutifs du processus historique » ; « la différenciation [*sic*] entre divers types de réception » ; « la stratégie de réception et d'effet » ; « l'appropriation active et, par conséquent, transformatrice de l'œuvre de la part

du lecteur » ; « l'interaction dialectique entre l'œuvre en tant que *Rezeptionvorgabe* (modèle ou projet de réception) et le lecteur en tant que récepteur-transformateur » ; « les conséquences de la réception, voire la "fonction sociale" que l'œuvre littéraire assume » (Xanthos 1999, p. 35 ; Xanthos cite Schober 1983, p. 7).

Parmi ces questions, ce sont celles qui lient la réception au processus historique, à la place qu'occupe la littérature dans la cité et au rôle moral qu'elle y tient qui nous occuperont tout particulièrement. Bien que nous ne nous intéressions pas ici aux questions ressortissant plus proprement aux théories de la lecture — qui prolongent dans une certaine direction et précisent d'une certaine manière l'esthétique de la réception de Jauss en la tirant vers l'examen des pratiques (cognitives) de la lecture par un « lecteur réel » —, nous sommes comme elles porté par une épistémologie pragmatique héritée de la sémiotique de Charles S. Peirce. Mais ce point commun est fortuit. Par d'autres voies, nous en sommes venu à concevoir le concept d'*interprétant* peircien comme tout particulièrement porteur pour étudier l'inscription historique des œuvres littéraires d'après leurs effets potentiels et leurs concrétisations, qui font leur productivité sociale. Nous ne manquerons pas de développer plus avant cette idée, centrale dans notre réflexion, dans le cadre de ce chapitre.

L'étude de la réception déplace le regard d'une prise en compte stricte des intentions de l'auteur, ou du texte seul considéré comme autotélique, vers le jeu (au sens d'un interstice, avec un décalage possible) qui s'installe entre, d'une part, les intentions de l'auteur (telles que celui-ci les défend publiquement) et, de l'autre, le sens qu'injectent dans le texte ses destinataires en raison de leur expérience de lecture passée et de leur bagage interprétatif général. Nous voyons dans l'étude de ce jeu la possibilité de révéler des tensions inhérentes à diverses conceptions de la littérature dans sa portée esthétique et morale, c'est-à-dire diverses politiques de la littérature. Une politique de la littérature se trouve donc fondée dans l'idée que l'on se fait de la compétence réflexive du texte littéraire aussi bien que de son rôle moral au sein de la cité. Autrement dit, les

politiques de la littérature n'auraient aucune existence, et nous n'aurions aucune prise interprétative sur elles, en dehors de ce jeu de la réception qui prend place dans le tiers lieu politique de la médiation.

Dans ce premier chapitre, nous tâcherons de déployer méthodiquement les différentes composantes constitutives de notre cadre théorique. Si la translinguistique bakhtinienne constitue le fondement sémiotique commun à toutes ces composantes, l'étude de la réception la condition *sine qua non* de nos visées critiques et les politiques de la littérature leur aboutissement singulier, qui donnent à notre recherche son impulsion et sa justification, autour d'elles, d'autres concepts (interprétant, productivité sociale, engagement, attribution d'*ethos*, scénographie auctoriale) issus d'approches diverses seront agrégés afin de fournir à notre programme critique une base théorique solide et une méthode d'enquête cohérente, mais aussi un ancrage congru aux pratiques contemporaines en études littéraires. Nous aborderons donc ces différentes composantes dans une optique programmatique, de sorte à consolider les approches existantes qui donnent corps à la méthode promue pour notre enquête.

Notre cadre théorique cumule donc, de manière intégrative, plusieurs approches complémentaires. La translinguistique bakhtinienne sert d'assise théorique commune à toutes ces approches, car elle préconise un regard dialectique prenant en compte à la fois la dimension sociologique de la création littéraire et la dimension sémiotique du texte étudié. La critique dialogique qui en découle autorise l'examen des rapports de sens qui existent entre un texte et son contexte de production, mais également entre un auteur et son œuvre. La sociocritique, qui doit beaucoup aux écrits de Bakhtine, permet d'interroger les textes littéraires d'après leur arrimage à l'environnement sociodiscursif historique qui les borde ; elle cherche à problématiser l'imaginaire social auquel ceux-ci donnent prise et qu'ils travaillent. Dans la mesure où elle s'intéresse aux pratiques littéraires, la sociologie de la littérature est apparentée aux théories de la réception et au regard pragmatique qui les porte : elle s'intéresse à ce que *fait* la littérature davantage

qu'à ce qu'elle *dit*. La sociologie de la littérature permet la prise en compte du fait littéraire comme fait social ; elle s'intéresse à la situation des œuvres dans le champ littéraire d'après les positions relatives de leurs auteurs, les médiations qui les portent et leur réception par des acteurs intéressés ; les notions de champ littéraire, de trajectoire, de posture et de position en sont constitutives. Enfin, le concept de scénographie auctoriale permet d'interroger les moyens d'une mise en scène de l'auteur rendue possible en vertu de paramètres institutionnels (relatifs à l'autonomie du champ littéraire), de conventions symboliques (normes interprétatives établies) et de pratiques rhétoriques particulières (qui limitent la responsabilité énonciative de l'écrivain). L'étude de la scénographie auctoriale nous apparaît complémentaire à la question des politiques de la littérature dans la mesure où l'appréciation morale d'une œuvre, tributaire de sa capacité d'immixtion dans les affaires de la cité, passe inévitablement par l'analyse de la responsabilité énonciative de son auteur. Les écrivains peuvent limiter cette responsabilité par divers moyens sémiotiques, mais ils peuvent également revendiquer et assumer un discours transcendant la sphère limitée du discours immanent à l'œuvre, par lequel ils se positionnent sociologiquement et laissent entendre la valeur particulière qu'ils accordent à la littérature et au rôle de l'écrivain dans l'espace social. À ces quelques composantes théoriques se rattache la notion de politique de la littérature, qui en quelque sorte les chapeaute et les cimente. Pour cette raison, bien que cette approche soit discutée dès la prochaine section, elle le sera également dans toutes les sections de ce chapitre. Mentionnons encore que la sémiotique ne lui est pas étrangère puisqu'une politique de la littérature vise à déterminer la productivité sociale d'une œuvre, laquelle sera définie comme un *interprétant* (au sens peircien du terme, l'interprétant est le produit de la sémiose).

Les sections qui suivent servent à détailler notre cadre théorique et à discuter des enjeux disciplinaires que celui-ci mobilise. Dans la section qui suit immédiatement (§ 1.1), nous introduisons la notion de politique de la littérature telle que Jean-François Hamel l'a définie. Interrogeant de manière complémentaire diverses dimensions de l'activité et du texte littéraires (auteur, lecteur, langage, réalité, valeur, responsabilité), les politiques de la littérature autorisent une réflexion sur la fonction sociale et la valeur morale de la littérature. Dans la section suivante (§ 1.2), nous présentons l'approche sociocritique, en précisons les visées et les méthodes. C'est à la sociocritique telle qu'elle a été développée (séparément) par Claude Duchet, Marc Angenot et Pierre Popovic que nous nous intéressons plus particulièrement. Afin de mieux en apprécier la teneur et la portée, cette approche contemporaine nous paraît devoir être interrogée dans ses fondements, et c'est dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine que nous trouvons les réponses à nos interrogations. La translinguistique bakhtinienne constitue en effet le socle épistémologique de cette approche qui s'emploie à révéler, dans les textes littéraires, les mouvements d'emprunt, de déplacement, d'altération productive et de subversion de la langue par lesquels l'œuvre dialogue avec sa société et son époque. Dans la section subséquente (§ 1.3) nous définissons les balises et les fondements théoriques d'une enquête critique portant sur la réception, dans l'idée d'identifier par ce moyen les termes d'une politique de la littérature. Pour ce faire, les travaux canoniques de Hans Robert Jauss sont mobilisés, l'idée de réception est interrogée et précisée grâce à l'adjonction d'un concept issu de la sémiotique peircienne, l'interprétant, que nous posons comme le moyen par lequel peut se mesurer la productivité sociale des œuvres, de sorte que soit mieux appréciée leur historicité. Dans cette section se précise également notre idée des politiques de la littérature, alors que nous l'articulons au concept d'espace public démocratique. La constitution et la défense incarnée d'un espace public démocratique au sein duquel peuvent être déterminées les orientations de la cité et ses normes par voie de comparution est une composante

essentielle du champ littéraire dans le régime moderne de la littérature. Nous tâcherons de montrer que les politiques de la littérature se constituent téléologiquement à raison d'un potentiel d'intervention, dans le tiers espace politique, favorisant la formation d'un interprétant dirigeant la réception des œuvres et influençant plus largement la conception que l'on peut avoir de la fonction sociale de la littérature. Enfin, dans la dernière section de ce chapitre (§ 1.4), nous interrogeons plus avant le tiers espace politique de la réception pour mieux comprendre quelles stratégies peuvent être déployées par les écrivains afin d'y défendre une politique singulière. La notion d'engagement sera discutée, laquelle s'articule à une compréhension des motivations politiques sous-jacentes inhérentes à toute démarche littéraire. Dans cette perspective, les concepts de posture et de trajectoire s'avèrent d'une pertinence toute particulière. Nous préférons toutefois travailler la question de l'engagement au prisme de la scénographie auctoriale. Celle-ci se définit comme l'analyse des moyens d'une mise en scène de l'auteur, telle que Liesbeth Korthals Altes en a développé les principes. Nous recourons à ce concept, car nous le jugeons plus convaincant lorsqu'il s'agit de conjoindre une démarche poétique et une démarche éthique singulières en une même politique de la littérature qui puisse être justifiée par sa cohérence et sa prégnance du point de vue de l'inscription historique de l'œuvre étudiée. En tout état de cause, une politique de la littérature étant identifiée à la place et à la valeur prescrites pour le fait littéraire dans la cité, son étude implique nécessairement un questionnement sur la moralité de la littérature. Ce questionnement met en rapport les pratiques littéraires (d'écriture, mais aussi la socialité inhérente au champ) et les systèmes de représentations qu'elles engendrent en les interrogeant du point de vue des mœurs établies et de la normativité instituée au sein de l'ensemble social où ces phénomènes sont déployés.

Ce chapitre est de nature théorique. On n'y trouvera donc pas d'analyses proprement dites, car notre objectif assumé est d'y établir notre modèle théorique en

vue de son application. Celui-ci sera donc éprouvé dans les deuxième et troisième chapitres de cette thèse. Si l'étude du corpus leclézien 1970-1974 est laissée de côté pour l'instant, ce n'est que pour mieux nous y consacrer une fois qu'auront été définies nos visées analytiques, notre méthode et notre orientation interprétative, par lesquelles sa délimitation et son abord apparaîtront d'emblée plus pertinents. Ce premier chapitre a son autonomie relative. Il est le fruit d'une réflexion sur le rôle et la responsabilité de la critique littéraire ayant mûri de concert avec notre fréquentation de l'œuvre de Le Clézio (et de bien d'autres écrivains) au fil des années. Toutefois, cette réflexion théorique, et la question des politiques de la littérature, débordent très largement notre présent objet d'étude (le corpus leclézien 1970-1974) et les problématiques spécifiques qui s'y rapportent. Ainsi ce premier chapitre remplit-il deux fonctions : constituant un cadre théorique idoine à notre visée critique spécifique, il défend par la même occasion une certaine conception de la critique littéraire, qui suppose aussi une certaine vision de l'activité littéraire, de sa responsabilité et de ce qui la justifie socialement ; autrement dit, une certaine politique de la littérature.

1.1 Les politiques de la littérature

La notion de politique de la littérature a été développée notamment par Jean-François Hamel dans un article important publié en 2014 : « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement ». Nous en reprenons l'esprit, tout en nous permettant plusieurs libertés et approfondissements. Nous reconnaissons l'influence majeure des travaux de Hamel dans l'élaboration de notre propre projet, aussi souhaitons-nous positionner précisément leur rôle dans notre cadre théorique général et leur apport particulier en son sein et par rapport à notre objet d'étude.

Hamel fournit une définition exemplaire de ce qu'il nomme les politiques de la littérature, que nous reprenons à notre compte :

Les politiques de la littérature sont des systèmes de représentations à travers lesquels les acteurs du champ littéraire négocient, selon différentes opérations symboliques et imaginaires, les rapports de distance et de proximité qui définissent la relation de la littérature à l'espace public et au monde social (Hamel 2014, p. 30).

C'est dans cet esprit que nous entendons rassembler dans cette thèse les éléments permettant de décrire une politique leclézienne de la littérature, en interrogeant notamment le discours de l'écrivain sur sa vision de l'engagement, ou plus exactement sur ce qu'il nomme l'« écriture-action » (Le Clézio 1971d, p. 40). Pour ce faire, il nous sera utile de positionner l'auteur dans le champ littéraire, de retracer sa trajectoire et de le situer dans un réseau d'alliances contemporaines, suivant les méthodes de la sociologie de la littérature. La question des politiques de la littérature ne se limite cependant pas à ce cadre sociologique, et nous entendons prendre la pleine mesure de la dimension poétique des textes lecléziens également. L'interrogation dialectique des sphères sociologique et poétique des textes et de la posture auctoriale doit déboucher sur une compréhension de l'éthique singulière promulguée par l'œuvre à l'étude. Nous nous interrogerons en effet sur la conception de Le Clézio en ce qui a trait à la capacité de la littérature d'agir moralement. Nous verrons dans les prochains chapitres que la conception leclézienne de l'engagement correspond d'abord et avant tout à un engagement de l'écrivain envers une sémiotique réaliste, qui lui permet de postuler une continuité entre le langage et le monde (de même qu'entre l'œuvre et ses lecteurs).

Comme l'écrit Hamel (2014, p. 15), les politiques de la littérature « s'organisent autour des notions fondamentales d'*auteur*, de *lecteur*, de *langage* et de *réalité*, dont l'articulation permet de définir la fonction sociale de la littérature ». Tous ces éléments se trouvent au cœur de notre enquête, en forment le noyau dur, et c'est à travers eux

que nous parviendrons à définir une politique singulière pour la production leclézienne de la période 1970-1974. Pour arriver à cette compréhension particulière, notre enquête s'appuiera surtout sur des documents périphériques à l'œuvre romanesque de Le Clézio, car, comme l'écrit encore Hamel (2014, p. 15-16), « [s]ans être absentes des œuvres littéraires, où elles se traduisent en stratégies formelles et thématiques, les politiques de la littérature s'expriment principalement dans la prose d'idées non fictionnelle », soit « dans les documents nombreux qu'on regroupe sous les catégories du *péritexte* et de l'*épitexte*, qui accueillent le commentaire des écrivains sur leur pratique, enregistrent leurs prises de position esthétiques et témoignent de leurs orientations idéologiques ». Pour cette raison même, le travail de définition d'une politique de la littérature prend nécessairement, au moins partiellement, la forme d'une enquête documentaire. Nous disons « au moins partiellement », car il serait faux de croire que l'enquête documentaire à elle seule suffise à déterminer une politique de la littérature. En effet, une bonne part de cette compréhension découle aussi d'une lecture littéraire critique attentive, qui fait des textes à l'étude un matériau interprétatif de premier plan. C'est dans la conjonction de l'expression d'une œuvre et des documents périphériques à celle-ci que se construit une compréhension adéquate d'une politique littéraire singulière.

Ainsi que nous la définissons, une politique de la littérature est un système de représentations permettant de décrire l'inscription d'un écrivain dans la cité par l'intermédiaire (1) de son œuvre et (2) du discours critique sur son œuvre (ce dernier lui échappant partiellement). Notons qu'une politique peut aussi être identifiée pour un groupe d'écrivains, une collection, une maison d'édition ou tout autre groupement intellectuel, militant ou engagé à une époque donnée au sein d'une société donnée².

² La délimitation stricte d'une « société » est évidemment délicate, mais elle est normalement déterminée en fonction de critères observables de trois types : (1) politiques (frontières étatiques, politiques culturelles) et juridiques (lois, jurisprudence) ; (2) linguistiques (une langue commune en partage) ; et (3) axiologiques (mœurs et normes culturelles, qui interagissent avec (1)). L'influence d'une politique de

Suivant cette logique, rien n'interdit de tenter la définition d'une politique littéraire afférente à un seul écrivain qui soit délimitée à une époque définie, comme nous entendons le faire avec Le Clézio pour la période 1970-1974. Une telle délimitation temporelle nécessite toutefois d'être justifiée du point de vue de l'histoire (l'histoire sociale aussi bien que l'histoire littéraire). Or, l'histoire est notoirement sujette à l'interprétation située et elle peut être diffractée, *a posteriori* et rétrospectivement, en une multitude de récits concurrents. L'appréciation de la cohérence et de la pertinence de chacun de ces récits s'effectue certes en fonction de la perspective choisie pour l'appréhension de l'histoire qui leur est commune, mais également, et sans doute surtout, en fonction de ce qu'un tel récit permet de mettre en lumière dans l'histoire qu'il raconte, à condition bien sûr que celui-ci ne s'écarte pas de la factualité qui le fonde et le justifie. Ainsi tenterons-nous d'adosser notre enquête à un récit particulier permettant d'apprécier l'œuvre leclézienne sous un jour nouveau. Bien que nourrie de travaux antérieurs, dont certains ont abordé la production de l'écrivain issue de la période définie pour cette étude, notre enquête débouche sur un certain nombre de découvertes inédites. À cet effet, la définition d'une politique leclézienne de la littérature et l'étude approfondie de la période 1970-1974 de la production de l'écrivain dans cette perspective critique constituent une contribution originale qui justifie pleinement notre projet de recherche.

Le concept de politique de la littérature conjoint (et dans cette conjonction tient tout un programme de recherche) :

- (a) l'étude de la posture de l'écrivain et de sa scénographie dans le champ littéraire et dans l'espace public à l'aide de documents secondaires (épitexte et péritexte, incluant : discours critiques de l'écrivain sur son œuvre,

la littérature peut évidemment s'étendre au-delà de la société d'où elle émerge par divers moyens (diffusion, citation, traduction, reprise, imitation, etc.).

entrevues, essais, prises de position esthétiques, professions de foi idéologiques, déclarations d'intentions, discours critiques des tiers et tout autre document permettant d'informer la démarche et la *persona* de l'écrivain) ; et

- (b) l'étude de la poétique de l'œuvre (textes du corpus d'étude), qui comprend une exploration des thématiques qui lui sont transversales, des principaux modes énonciatifs et stratégies formelles qui la caractérisent, des manifestations sémiotiques qui donnent prise sur sa dimension axiologique et qui participent de l'identité politique de l'écrivain.

Notre programme de recherche trouve donc sa raison d'être et son aboutissement dans le nouage dialectique et critique des visées intentionnelles décrites en (a) aux effets de sens relevés en (b), en prenant soin d'identifier et d'interroger tout décalage susceptible d'occasionner un contresens productif.

La dimension politique d'une œuvre littéraire n'est pas aisée à saisir. Dans la perspective critique préconisée, il ne s'agit pas simplement de relever les contenus de représentation à caractère politique dans les œuvres étudiées, mais d'interroger la dimension axiologique du discours de l'écrivain sur la valeur morale de la littérature et son rôle au sein de la cité. L'approche adoptée pour mener cette enquête définit les politiques de la littérature comme des *systèmes de représentations prescriptifs*, dont la productivité sociale est de diriger la lecture et l'interprétation des œuvres en s'imposant comme interprétant (ou « grille de lecture »³). Dans la sémiotique de Charles S. Peirce,

³ La catégorie de l'interprétant peircien ne se réduit pas exactement à la définition de la « grille de lecture », qui désigne normalement une méthode dirigeant l'interprétation en fonction d'une idéologie ou d'une épistémologie sous-jacente définie. Avec Robert Marty (Bruzy *et al.* 1980, p. 37), on peut dire que « l'interprétant d'un signe est la valeur (ou l'ensemble des valeurs) que prend le representamen [le signe considéré d'après son aspectualité phénoménale], dès qu'il est perçu par un sujet — interprète en puissance — dans un (ou plusieurs) champ d'interprétation [où s'inscrivent les effets du signe] dont ce

l'interprétant est le produit de la sémiologie. Autrement dit, l'interprétant est le résultat de l'action des signes, ou de leur entre-engendrement, et c'est en fonction de ce résultat qu'il convient d'interroger la valeur du signe. L'injonction pragmatique peircienne oblige en effet à ne tenir compte que des effets pratiques concevables des signes dans leur interprétation (Tiercelin 2018, p. 2, 6). Parmi ces effets (ou interprétants) résultant de la productivité des signes s'inscrivent de plein droit « les émotions et les résultats physiques, aussi bien que les pensées et d'autres signes » (Houser dans Peirce 1998, p. xxvii, nous traduisons). Comme l'écrit Peirce (1998, p. 430, nous traduisons), « ces effets causés par le signe en sa capacité signifiante sont, par définition, un interprétant de celui-ci ». Tout signe — et par signe nous entendons toute formation sémiotique, peu importe sa dominante catégorielle d'après la tripartition peircienne (iconique, indexicale ou symbolique) — susceptible d'alimenter un système idéologique particulier, d'induire une habitude (de lecture) ou d'infléchir (altérer, corriger, compléter) notre conception générale du monde (ou de manière plus limitée, notre conception de la littérature, sa fonction sociale et ses visées éthiques), considéré d'après les effets qu'il produit ou qu'il a le potentiel de produire, peut être conçu comme un interprétant par lequel s'effectue « l'appréhension intellectuelle de la signification [de ce] signe » (Peirce 1998, p. 430, nous traduisons). En clair, l'étude de la formation d'un interprétant, défini comme effet du signe et produit de la sémiologie, permet de déterminer « comment un signe influence les pensées et les actions de ses interprètes »

sujet est porteur (c'est-à-dire qu'il en est le lieu des déterminations). On peut, à bon droit, rapprocher la notion de champ d'interprétant de celle du code culturel, mais la première de ces notions paraît plus englobante et plus dialectique dans la mesure où elle est un « universel concret », contrairement au code culturel qui serait plutôt un « universel abstrait », c'est-à-dire un universel séparé de ses moments constitutifs. » Autrement dit, l'interprétant relève moins de l'idéologie ou du code culturel (universel abstrait) que de la *disposition à agir, telle que cette disposition se trouve incorporée par un agent social* (universel concret) et telle qu'elle peut être observée, ou plus exactement inférée, d'après les actions, habitudes ou mœurs que concrétise cet agent social. Peirce dit de l'interprétant que son effet général est l'introduction d'un changement d'habitude (comportemental, cognitif), soit une « modification des tendances d'une personne à l'action » (Peirce 1994, § 5.476, nous traduisons). Sur l'interprétant peircien, voir aussi Thibaud 1983.

(Nöth 2018, non paginé, nous traduisons). Lorsque nous écrivons que les politiques de la littérature sont des *systèmes de représentations prescriptifs*, cela signifie qu'elles ont pour effet de diriger le comportement des lecteurs et que cet effet est délibéré : il émane de la volonté de l'écrivain d'interagir avec ses lecteurs (ou de celle d'autres acteurs d'interagir avec le lectorat, à l'exemple des critiques et des théoriciens de la littérature qui proposent des façons de lire et d'appréhender la littérature ou certaines œuvres en particulier) en leur prescrivant une certaine façon de lire et, implicitement, une certaine façon de concevoir le phénomène littéraire, mais également, par extension et plus généralement, le monde.

Nous intéressant particulièrement à la dimension politique d'une œuvre littéraire, nous souhaitons l'étudier du point de vue de sa productivité sociale, c'est-à-dire d'après les effets qu'elle engendre dans le monde social. La causalité d'une œuvre dans le monde social n'est pas évidente à saisir, car l'œuvre — entendue ici comme la production totale d'un écrivain, comprenant toutes les interventions médiatiques de ce dernier, lesquelles sont normalement considérées comme périphériques par rapport à ses textes canoniques — n'agit que par le truchement de nombreux intermédiaires, nommément tous les acteurs de la chaîne du livre qui permettent la mise en circulation des textes, mais également tous les acteurs du champ littéraire qui interagissent avec cette œuvre, à différents niveaux, et qui, ce faisant, l'actualisent. L'interaction de ces diverses positions et le rôle de chacune d'elles dans un système dynamique qui compte ses institutions, ses acteurs, et parmi eux ses défenseurs et ses détracteurs, ont été théorisés et modélisés par Dubois (1978), Even-Zohar (1979), Bourdieu (1991, 1998) et Sapiro (2007, 2014), notamment. L'actualisation de l'œuvre par la lecture l'émancipe certes partiellement des intentions de son auteur, comme l'ont laissé entendre avec raison plusieurs théoriciens de la lecture, dont Eco (1985, chap. 3), Iser (1985, 2012), Thérien (1990, 1992) et d'autres (voir Gervais & Bouvet 2007). Elle n'en est toutefois jamais

totallement émancipée⁴ ; à un autre niveau, sauf exception, l'écrivain agit le plus souvent de manière à fournir des éléments extratextuels⁵ alimentant notre lecture et l'interprétation de son œuvre (tout en construisant sa *persona* auctoriale), ne serait-ce qu'en répondant aux questions des journalistes et des critiques littéraires — jeu auquel il convient de se plier pour faire exister l'œuvre socialement, c'est-à-dire d'abord économiquement⁶.

En somme, les politiques de la littérature sont des systèmes de représentations prescriptifs, car leur productivité sociale, qui se vérifie dans une analytique de la réception, est de diriger la lecture et l'interprétation des œuvres en imposant la formation d'une *habitude* : le propre de l'interprétant est de fixer une habitude comportementale ou cognitive (interprétative). Ce que nous identifions comme une habitude pourrait tout aussi bien être nommé *croyance*, car ainsi que l'écrit Peirce (1978, p. 132), « [être prêt] à agir d'une certaine façon dans des circonstances données et quand on y est poussé par un mobile donné, voilà ce qu'est une habitude ; et une habitude délibérée ou auto-contrôlée est précisément une croyance ». Une croyance est donc définie comme ce en fonction de quoi la réalité s'accorde du point de vue de

⁴ Sur la prise en compte de l'intentionnalité de l'auteur dans le régime de la modernité littéraire, voir Compagnon 1998, chap. 2.

⁵ Ou plus exactement, en reprenant les catégories instituées par Genette (1982, I ; 1987, spéc. p. 316-370), nous pouvons parler d'éléments *paratextuels* (péri- et épi- textualité) et *métatextuels*. Nous considérons donc que les signes indexicaux, les signes génériques, les informations éditoriales et périphériques, les dédicaces, préfaces et postfaces aussi bien que les interventions, commentaires et discussions critiques se rattachant de près ou de loin au(x) texte(s) considéré(s), qu'ils émanent de leur auteur ou non, forment une totalité dans la mesure où tous ces éléments informent potentiellement la dimension politique de l'œuvre, et ce faisant instruisent un certain regard, une certaine attitude critique, une certaine posture et une trajectoire également dans le champ littéraire ; en somme, dans la mesure où ils déterminent ce que nous nommons, avec Peirce, un interprétant.

⁶ L'activité publique de l'écrivain (relayée dans le discours des médias et de la critique) a pour effet de produire une image d'auteur, dont Ruth Amossy (2009, § 6, 7) a dit qu'elle « correspond[ait] aux fonctions qu'elle est censée remplir dans le champ littéraire » ; elle « se plie ainsi aux règles de la publicité éditoriale qui présente un livre nouveau, ou de la quatrième de couverture. Elle se développe selon d'autres modalités dans la critique journalistique, dans les émissions télévisées, mais aussi, lorsque le statut de l'écrivain le permet, dans la critique savante et les biographies. » Nous développons la question de l'image d'auteur en relation avec le concept de scénographie auctoriale dans la dernière section de ce chapitre.

l'expérience individuelle et des dispositions que cette expérience induit chez un individu⁷. Une politique de la littérature vise à induire des habitudes comportementales (comment je me comporte vis-à-vis du phénomène littéraire) et cognitives (comment j'appréhende la fréquentation d'un texte littéraire ou d'une œuvre en particulier) ; ce faisant, elle établit aussi des croyances (ce que je crois être l'attitude juste à adopter en telles ou telles circonstances). Une proposition idéologique à laquelle j'adhère est pour moi une croyance, et j'agirai suivant celle-ci. Une politique de la littérature vise donc à, et peut effectivement avoir pour effet de, discipliner des acteurs (actuels ou potentiels) de sorte que ceux-ci soient disposés à agir de telle ou telle manière en fonction de propositions idéologiques qui leur permettent de juger adéquatement (c'est-à-dire de manière congrue par rapport à leurs croyances) de la valeur esthétique et morale des productions littéraires. Korthals Altes (2014, p. 52, nous traduisons) écrit à cet effet : « La valeur littéraire [...] apparaît comme une forme de croyance résultant de processus sociaux d'attribution et de négociation de la valeur, dans lequel les institutions et les agents jouent leur rôle. » Nous discuterons plus avant de l'idée d'attribution de valeur en lien avec le concept de scénographie auctoriale dans la dernière section de ce chapitre. Qu'il suffise pour l'instant de bien entendre que « la valeur dépend de la notion pragmatique d'interprétant » (Meschonnic 1975, p. 109).

Ainsi définies, les politiques de la littérature comportent de manière intrinsèque une dimension axiologique à laquelle il convient de s'intéresser. Une politique de la littérature est fondée dans les discours et les pratiques qui la déterminent ; ces discours tentent de justifier la fonction sociale de la littérature, c'est-à-dire la valeur morale de celle-ci d'un point de vue donné — qui peut être celui d'un écrivain en particulier ou d'un groupe aux limites plus ou moins bien définies, mais dont on doit pouvoir

⁷ Du point de vue de l'analyse, l'induction de dispositions à l'action se transpose relativement aisément sur le plan collectif dans la mesure où une croyance peut évidemment être partagée par plusieurs individus, à condition de subsumer celle-ci sous un signe suffisamment général. Sur la formation des communautés d'action dans une perspective sémiotique, voir Thellefsen *et al.* 2008.

dénombrer des acteurs exemplaires. D'après nous, tout discours tentant de justifier la fonction sociale de la littérature est un discours de nature morale, c'est-à-dire un discours qui vise à fournir des raisons soutenant un jugement défini sur la valeur de la littérature du point de vue de son influence potentielle sur les mœurs (sa compétence d'immixtion dans les affaires de la cité). De tels discours ne porteront pas, ou n'ont pas à porter, sur ce qui constitue de bonnes et de mauvaises pratiques sociales, de bonnes et de mauvaises idéologies, de bonnes et de mauvaises mœurs de manière générale, mais s'attarderont à définir ce qui constitue de bonnes et de mauvaises pratiques de lecture, de bonnes et de mauvaises idéologies en matière de littérature, de bonnes et de mauvaises mœurs dans le champ littéraire. Ce faisant, s'ils ne le font pas eux-mêmes, il peut être judicieux de prolonger au-delà de la seule sphère littéraire la portée des prescriptions morales que fournissent ces discours. Ce prolongement est possible en vertu du fait qu'une politique de la littérature est nécessairement soutenue par un certain nombre d'axiomes, ou propositions logiques préalables, sur lesquels repose la validité de cette politique du point de vue de la stricte cohérence logique. L'identification de ces axiomes informe une vision du monde particulière, une posture ontologique ou métaphysique, voire l'ancrage sémiotique d'une pratique esthétique singulière. C'est du moins ce que nous défendrons à partir de notre étude du corpus leclézien 1970-1974.

*

En fonction des éléments présentés jusqu'ici, une première synthèse est possible. Celle-ci permet de concevoir le travail de définition d'une politique de la littérature sous la forme d'une analytique tridimensionnelle. En effet, dans la politique de la littérature que nous cherchons à cerner doivent tenir ces trois dimensions complémentaires de l'œuvre considérée :

- (1) les qualités esthétiques des textes (dimension poétique) ;
- (2) la prétention morale que l'écrivain assigne à sa production (dimension éthique) ;
- (3) la productivité sociale de l'œuvre (dimension politique).

La notion de productivité sociale désigne les rapports de sens qui naissent de la synthèse entre (1) et (2) du point de vue de la réception et des expériences de lecture possibles auxquelles donne lieu l'œuvre (formation et prégnance d'un interprétant). La productivité sociale ne se mesure pas à la pièce, d'après chacune des lectures engendrées par le texte (ce qu'il n'est pas méthodologiquement possible de réaliser), mais plus généralement du point de vue de l'inscription historique de l'œuvre dans le champ littéraire et dans la cité, mesurable d'après les discours critiques qu'elle occasionne.

Nous nommons cette dernière dimension politique, mais nous pourrions tout aussi bien la caractériser comme pragmatique dans la mesure où elle s'intéresse à la causalité sémiotique que suscitent l'œuvre et la scénographie auctoriale qui lui est afférente dans le corps social⁸. Or, nous faisons le choix de qualifier cette dernière dimension de politique dans la mesure où nous souhaitons mettre l'accent sur la dynamique particulière de ce lieu d'échange agonistique qu'est la cité (*polis*, espace public démocratique, lieu de détermination des lois communes et de la morale normative), où s'entrechoquent divers discours idéologiques sur la littérature (son rôle, sa fonction, ses limites), eux-mêmes corrélés à des positions relatives dans un champ de forces oppositionnelles (sur le caractère agonistique du politique, voir Vitiello 2011 ; Mouffe 2014).

⁸ La pragmatique désigne, et s'intéresse à, la sphère de l'activité signifiante du point de vue de la relation entre les signes et leurs usagers.

La définition de ce cadre théorique nous permet d'énoncer avec clarté notre question de recherche, qui traduit du même coup nos visées critiques. Cette question s'énonce de la façon suivante. Quelle politique de la littérature traduit : (a) la singularité poétique (énonciative, thématique et axiologique) du corpus leclézien 1970-1974 ; (b) l'inscription (éthique, idéologique) de l'écrivain dans le champ littéraire et dans l'espace social à la même époque ; et (c) la productivité sociale de l'œuvre résultant de la synthèse de (a) et (b) ?

Suivant la question de recherche que nous venons de poser et le cadre théorique annoncé, il apparaît clairement que notre recherche ne se limitera pas à une enquête sociologique « autour » de l'œuvre considérée, même si une bonne part de notre travail se conforme à cette idée. Dans le deuxième chapitre, nous rassemblerons la documentation nécessaire afin de mener cette enquête « périphérique » permettant de mesurer l'inscription historique de l'œuvre et la productivité sociale qui est la sienne. Mais ce n'est là qu'un versant de notre entreprise, qui ne saurait être complète sans que soit étudiée d'autre part la singularité poétique des textes du corpus défini pour cette recherche. L'appréciation de cette singularité poétique nécessite la mobilisation d'un appareil critique conséquent. Les deux versants de notre enquête nous imposent donc un appareillage critique double, dont chacune des parties se déploie selon des visées distinctes, bien que complémentaires. Sur ce deuxième versant, nous reprenons (moyennant quelques critiques) les propositions de la sociocritique, car cette dernière postule la possibilité, pour le geste critique, de parvenir à l'identification d'une singularité sociosémiotique du texte.

1.2 Une sémiotique de l'énoncé ; la translinguistique bakhtinienne et la sociocritique

La sociocritique est une approche critique pour l'interprétation des œuvres littéraires développée au sein des études littéraires depuis les années 1970 et théorisée notamment par Claude Duchet, Pierre Zima, Marc Angenot et Pierre Popovic, qui ont chacun fait valoir des disparités conceptuelles sans que cela n'empêche pour autant l'émergence d'un certain consensus. La sociocritique postule une *socialité du texte*, en contraste avec la sociologie de la littérature qui s'intéresse, elle, au positionnement des auteurs (inféré d'après leurs gestes et discours) dans le champ littéraire, et ce, en raison des paramètres (inhérents au régime sociohistorique) qui structurent cet espace et déterminent les positions possibles de ses acteurs. La sociocritique s'intéresse donc plutôt aux modes d'inscription du social et de la culture dans le texte et aux déplacements que cette inscription (cette « *sociographie* » ou « *ethnographie* » fictionnelle) suppose, tant sur le plan mimétique que poétique, ou sémiotique. Ajoutons que, comme Nelly Wolf, nous croyons qu'il existe aussi, « à côté de la sociologie du champ littéraire, une place pour une sociologie de l'imaginaire littéraire » (Wolf 2003, p. 9)⁹.

En accord avec cette dernière idée, une des visées de la sociocritique telle que nous la concevons — c'est-à-dire en tant que composante analytique dans l'étude des politiques de la littérature — devrait être de dégager, au sein de l'œuvre considérée, un schéma des relations sociales qui permette de déterminer, pour l'univers social fictionnel de cette œuvre, un ordre politique et des paramètres régissant la communication, les rapports de pouvoir que cet ordre détermine, et plus généralement encore, peut-être, une certaine anthropologie politique sous-jacente. À cette fin, il convient de porter une attention toute particulière à la mise en relation des différentes

⁹ Nous précisons ce que cette expression signifie pour nous à la fin de la présente section. Mentionnons tout de même dès maintenant que, si nous entrevoyons bien la pertinence d'une sociologie de l'imaginaire du texte, dans le cadre de notre approche (les politiques de la littérature), celle-ci ne nous apparaît pas suffisante, dans la mesure où elle ne permet pas la prise en compte d'un imaginaire de la *vie littéraire* définie comme lieu de codétermination des enjeux éthiques pouvant motiver l'activité littéraire.

voix, identifiées ou non à des personnages définis (ces voix peuvent être flottantes ou provenir d'un lieu énonciatif qu'il est malaisé de circonscrire, ainsi que nous le verrons plus loin), qui se rencontrent dans l'espace dialogique de l'énonciation poétique. Ces voix sont normalement porteuses d'indices de socialité qui gagnent à être mis en apposition avec le monde expérientiel commun et factuel par rapport auquel toute œuvre de fiction n'est jamais qu'une structure saillante (Pavel 1988a) minimalement émancipée (Ryan 1991)¹⁰. D'où cette remarque de Pierre Popovic (2011, p. 29) sur l'amarrage conceptuel de la littérature au monde factuel et historique, qui fonde la pratique de lecture sociocriticienne : « la sociocritique ne cesse de montrer que, sur le plan où elle se place, la littérature n'est nullement autonome par rapport au monde ni tel qu'il va ni tel qu'il est dit. »

Or, nous verrons que cette remarque, aussi pertinente soit-elle, semble entrer en conflit avec l'ontologie sous-jacente à la théorie sociocritique (bien que celle-ci soit fluctuante, car mal établie, tant chez Duchet que chez Popovic). En effet, la sociocritique ne conçoit de socialité que dans un rapport d'immanence au texte : le « sociotexte » (la socialité immanente au texte) est le domaine exclusif de son enquête.

¹⁰ Les objets natifs de la fiction et les réseaux de sens qui en découlent peuvent être conçus comme des structures saillantes, dont le socle référentiel commun nécessaire est le monde réel et factuel. La référentialité du discours poétique (romanesque ou non, réaliste ou non) s'appuie nécessairement sur « un système d'inférences qui met en rapport les passages [de l'œuvre] avec le cadre culturel et factuel qui entoure — et déborde — le texte » (Pavel 1988a, p. 26-27). D'après Marie-Laure Ryan, « [n]ous reconstruisons le monde central d'un univers textuel de la même manière que nous reconstruisons le monde possible alternatif fait d'énoncés non factuels [...] Nous projetons sur ces mondes tout ce que nous savons à propos de la réalité, et procédons uniquement aux ajustements dictés par le texte. » (Ryan 1991, p. 51, nous traduisons.) Les modèles que développent Pavel et Ryan s'attardent à l'ontologie des objets fictionnels — à notre connaissance, Parsons (1979, 1980) fut le premier à théoriser cette approche —, mais il va de soi que les rapports de sens régissant les mondes fictionnels et l'univers social factuel sont les mêmes lorsqu'il s'agit de déterminer les stratifications idéologique et morale de ces mêmes mondes. Autrement dit, nous lisons normalement les œuvres poétiques en partant du principe qu'elles parlent de notre monde expérientiel commun et que les paramètres moraux afférents aux mondes fictionnels représentés sont les mêmes ou sont similaires à ceux qui sont institués dans notre monde commun, et ce, jusqu'à ce que, au cours de la lecture, une proposition fictionnelle divergente force l'actualisation du modèle axiologique particulier qui se construit dans la lecture par la fusion des horizons (celui du monde commun et celui résultant des altérations qu'impose le monde de l'œuvre au premier, tels que le sujet lisant les comprend tous deux).

Multipliant les ruses intellectuelles afin d'éviter que sa compréhension de la mimésis ne soit assimilée à une pensée du reflet (statique), la sociocritique finit par escamoter toute référentialité concrète et préfère interroger dialectiquement l'imaginaire sociodiscursif (le sociotexte) et le texte en partant d'une prétention nominaliste-constructiviste en vertu de laquelle l'un et l'autre s'autosuffiraient. Notre appréciation de l'approche sociocritique s'en trouve nuancée : d'une part, le geste critique qu'elle valorise nous semble productif et compatible par rapport à notre démarche de recherche générale ; d'autre part, elle repose sur une aporie ontologique (elle fait preuve à nos yeux d'un déficit conceptuel dans sa valorisation d'une socialité strictement immanente au texte) et sur une finalité purement esthétique (elle se concentre sur les effets de sens de la textualisation, laissant de côté les rapports de valeur qui lient l'auteur au texte) qui minent sa pertinence. En somme, bien que nous lui reconnaissons une efficacité certaine dans l'analyse de la poétique des textes, nous n'adhérons pas entièrement à la sociocritique telle qu'elle a été théorisée par ses principaux défenseurs.

Dans les prochains paragraphes, nous présentons dans ses grandes lignes l'approche sociocriticienne d'après ses principales théorisations. Nous souhaitons de cette façon démontrer son utilité du point de vue de l'étude des politiques de la littérature. Toutefois, la compatibilité de la sociocritique et de l'étude des politiques de la littérature n'est pas parfaite. Nous formulons donc une brève critique soulignant les disharmonies que nous trouvons entre elles, qui s'expliquent pour l'essentiel par la visée éthique de notre démarche critique. Afin de mieux comprendre les fondements sémiotiques communs à la sociocritique et aux théories de la réception (ces dernières sont traitées dans la section suivante selon la perspective politique qui est la nôtre), le concept d'énoncé tel que l'a pensé Mikhaïl Bakhtine sera discuté. L'énoncé, en effet, s'impose en tant que concept sémiotique commun aux approches qui conçoivent le fait littéraire dans les termes d'une communication située (ancrée dans des conditions sociales déterminées). Si cette conception est bien celle des théories de la réception, il

est moins certain que la sociocritique s'y plie totalement. Cette dernière a bien en vue d'interroger l'historicité des textes, mais son injonction esthétique limite son horizon critique et l'empêche de concevoir pleinement le fait littéraire comme un fait social (dont les manifestations dans le régime de la factualité sont attribuables à l'agentivité d'acteurs en interaction dans le champ littéraire et en comparution dans l'espace public démocratique), et non simplement comme un lieu — le texte — dépositaire d'imaginaires sociaux fictionnels.

Claude Duchet, que d'aucuns considèrent comme le fondateur de la sociocritique, suggère que le regard sociocriticien ne devrait pas s'attarder en priorité aux contenus de représentation des énoncés littéraires, mais plutôt à leur mise en forme. Il attire plus particulièrement notre attention sur une forme de médiation, la *textualisation* (ou *mise en texte* des énoncés), caractérisée comme vecteur d'inscription, dans le texte, d'indices de socialité : « Définir le texte comme un système de rapports entre des éléments socialement marqués ou comme un émetteur de signes sociaux, c'était fixer dès l'origine l'horizon de la recherche : comment le social vient au texte, ce qu'il y fait, ce qu'il en fait. » (Duchet & Maurus 2011, p. 19.) La notion d'« indice de socialité », que nous synthétisons d'après diverses théorisations sociocritiques, mérite un éclaircissement. Duchet a proposé une définition de l'indice en rapport à trois autres termes : *information*, *signe* et *valeur*, l'indice étant un type de signe (qui tient pour autre chose que lui-même, selon la définition augustinienne élémentaire, voir Meier-Oeser 2011).

L'indice reste la référence inscrite dans le texte à ce qui n'est pas lui, qui renvoie à un système d'interprétations culturelles extérieures au texte (la famille, l'état, la nation, le père, la mère, la mort), à un milieu socio-culturel qui fait fonctionner le terme. Ce que j'appelle *indice* est un emploi culturel et discursif extérieur au texte. *La valeur* est ce qui fabrique du sens par ce que j'appelle *signifiance*, quand les éléments prennent sens les uns par rapport aux autres et non plus par une référence, ce qui ne veut pas dire du tout que *l'information* soit annulée, ni que le système d'indices soit oblitéré, mais que l'opération de

textualisation consiste à produire du sens de façon autonome avec des éléments qui continuent à être à la fois dans le texte et hors du texte (Duchet & Maurus 2011, p. 27).

Ces éléments que met en place Duchet pour penser l'ancrage social du texte par la voie de la sémantique pointent vers l'existence nécessaire d'un monde de référence hors du texte, hors de l'œuvre, d'où le sens origine et à partir duquel la signifiante textuelle peut fonctionner. Il va de soi pour Duchet que l'œuvre littéraire n'est pas limitée par le texte dans sa dimension syntagmatique : les « bords ne se réduisent pas au début ou la fin du texte, ils sont partout en lui » (Duchet & Maurus 2011, p. 33). Le texte est contigu au « cotexte », il présente continûment des points de contact avec celui-ci : « *Le cotexte*, c'est-à-dire, si l'on veut, la notion de *bords* généralisée à l'ensemble du texte. À chaque instant du texte, il y a ce *bord* par quoi ce qui est écrit communique avec un *en-dehors*. » (Duchet & Maurus 2011, p. 33-34.) De son côté, Popovic n'hésite pas à employer le terme « semiosis sociale » (sémiose) plutôt que « cotexte » pour désigner l'environnement sociodiscursif des textes. Il écrit : « [...] la sociocritique est une perspective définissable par le geste critique qui la fonde, lequel fournit les linéaments d'une pratique de lecture des textes attentive à leur interaction avec la semiosis sociale qui les environne. » (Popovic 2011, p. 35.)

La sociocritique place l'analyse des médiations (plus exactement d'une forme de médiation : la textualisation) au centre de sa méthode, car elle permet de mettre au jour, dans le texte, des stratégies formelles dirigeant l'interprétation ou des réseaux de sens dont la productivité particulière est de déplacer les significations normatives socialement instituées. C'est bien la tâche, ou l'une des tâches, qu'assigne Marc Angenot (1992, p. 10) à l'analyse sociocritique :

[déterminer] comment ce qu'on désigne comme « écarts » stylistiques, et comme « jeux formels », comme « cacographie intentionnelle », dysfonctionnements médités et voulus et « subversivité » du texte littéraire a-t-il quelque rapport avec le travail particulier qu'opère le texte *sur* le discours

social, c'est-à-dire avec cette *socialité* du texte qui ne peut être une simple retranscription inaltérée de ce que dit le discours social.

La principale différence entre une approche sociocriticienne et une approche purement formaliste tient essentiellement à l'extension du fonds épistémique mobilisé par le geste interprétatif. La productivité du signe passe par la détermination, dans l'interprétation, d'un interprétant qui nourrit le sens de la proposition (véhiculée par le signe) en rapprochant spontanément celle-ci d'un fonds interprétatif (constitué de codes, répertoires, mœurs, normes, institutions, idéologies, théories, lois) par rapport auquel l'information qu'elle signifie peut contraster ou non, et venir corriger ou non l'état de notre compréhension globale des faits ou phénomènes qui se rapportent à la proposition (correction de l'interprétant). Ce processus interprétatif appliqué à l'appréciation des textes littéraires, qui prend place dans la lecture, mais qui peut s'étendre au-delà, dans le travail de la critique, a parfois été résumé par l'idée d'« éléction du sens dans la polysémie » (Picard 1986, p. 266). Le fonds interprétatif mobilisé par le geste sociocritique déborde largement le répertoire institué par le texte et la langue seuls, auxquels aucune véritable autonomie ne peut être accordée¹¹.

L'analyse sociocritique fonctionne par la mise en apposition du discours de l'œuvre (en tenant compte de sa textualisation) et des discours sociaux qui l'environnent de manière à déceler entre eux des écarts de sens productifs. Ce faisant, il n'est pas question de réduire le texte littéraire à un discours quelconque (qui ne montrerait aucune caractéristique en vertu de quoi sa « littérarité » serait garantie) ; au contraire, cette mise en apposition doit permettre de discerner la productivité singulière de la poétique à l'œuvre. Seulement, écrit Angenot (1992, p. 12), « l'effet "littérature" ne peut être jugé

¹¹ Contrairement à ce qu'ont prôné les formalistes russes et, après eux, le courant textualiste français des années 1960-1970, stimulé notamment par les écrits de Barthes, Derrida et d'autres auteurs reliés à la revue *Tel Quel*, qui tendaient à concevoir le texte comme autotélique. Ce dernier courant a prôné, contre toute raison pratique, l'émancipation illimitée du signifiant. Pour une critique de cette conception sémiologique aberrante, voir Descombes 1983, chap. 5 ; Pavel 1988b, chap. 5.

et mesuré que par *rapport* au système socio-discursif global dans lequel il s'engendre ». La sociocritique considère que le texte littéraire est traversé de part en part par le discours social, avec tout ce que ce dernier porte de sens implicite, culturellement et idéologiquement déterminé. Alors, l'étude du texte littéraire s'envisage dans les termes d'un « labeur interdiscursif » (Angenot 1992, p. 13). Les textes qui intéressent la sociocritique, d'après Angenot (1992, p. 11), sont donc ceux « qui altèrent et déplacent le doxique hégémonique » et qui, ce faisant, « inscrivent de l'indétermination — ce qui les rend difficilement lisibles dans l'immédiat, mais leur assure une potentialité, plus ou moins durable, de lisibilité "autre" »¹². Pour Popovic, c'est la « vivacité » des textes qui détermine leur intérêt au regard de la sociocritique. La mise en texte peut simplement calquer les façons usitées de raconter, mais elle peut aussi les détourner, les subvertir et les transformer : « Toute mise en forme vivace est alors dite problématique parce que les textes littéraires sont susceptibles d'installer une distance sémiotique à l'intérieur et à l'égard de [l']imaginaire social » (Popovic 2011, p. 30) qu'ils prolongent et dérangent. Comme nous le montrerons dans les chapitres suivants, le corpus leclézien 1970-1974 répond pleinement de ces qualités qui lui permettent de troubler l'environnement sociodiscursif qui le porte, aussi bien que la narrativité ambiante et l'imaginaire sociohistorique auxquels il se rapporte.

La valeur qu'accorde la sociocritique à un texte littéraire est indexée à la problématisation qu'occasionne celui-ci, par sa textualisation, de l'environnement

¹² Angenot observe que les textes littéraires peuvent opérer des déplacements par rapport au « doxique hégémonique », ou discours socialement dominants, mais il fait aussi remarquer, à juste titre, que « [l]e texte littéraire est aussi toujours à un certain degré partie prenante de l'*ordre* hégémonique ». Avant de pouvoir opérer des déplacements défamiliarisants, le texte littéraire (dans sa grammaire, mais également dans les représentations qu'il suscite) doit se conformer à un ordre établi et faire de cet ordre de sens commun la toile de fond de sa productivité, sans laquelle aucun contraste ne pourrait être perçu dans la lecture. Angenot précise donc qu'« [u]ne *critique littéraire* [...] devrait montrer comment la textualisation littéraire est d'abord et fatalement "au service du discours social", de ses mythes, de ses préconstruits, de ses langages et de ses axiologies et que, pour une tache aveugle que le texte dissout ou ironise, il subsiste plusieurs passages où le texte le plus neuf reconduit de la *doxa*, retisse les trames d'évidences spécieuses et joue de ces "paradoxismes" qui ne font que demeurer dans la mouvance des lieux communs » (Angenot 1992, p. 23-24).

sociodiscursif et de l'imaginaire social auxquels il se rapporte. Ce critère s'explique en grande partie par le fondement théorique majeur duquel se réclame la sociocritique (à peu de choses près, toutes variantes confondues) : la translinguistique bakhtinienne. Ce fondement théorique a surtout été mis en lumière par Pierre Zima (2000, 2011, notamment) et par Marc Angenot (1988, 2006), mais on en retrouve aussi une défense chez Jean-Marie Privat (1995), qui développe (avec d'autres) le courant ethnocritique dans un rapport de parenté évident avec la sociocritique (sur l'ethnocritique voir aussi Cnockaert *et al.* 2011 ; Scarpa 2013). Popovic (2011, p. 21) l'évoque lui aussi, bien qu'il cherche à s'en distancier, écrivant :

[La sociocritique (et plus particulièrement celle défendue par Pierre Zima)] prend appui sur la philosophie du langage de Mikhaïl Bakhtine, laquelle se fonde sur l'idée que tout énoncé est toujours déjà gros d'altérité, car les mots viennent à la parole marqués par l'usage que d'autres en ont eu, et par suite lestés d'une charge idéologique et circonstancielle. Toute parole, tout discours, tout texte reprend, répond, reconfigure du déjà-formulé/ dit/ écrit.

Nous souhaitons maintenant examiner plus en détail les écrits bakhtiniens pour comprendre leur valeur à l'égard du projet sociocriticien.

L'apport principal des travaux de Bakhtine ne tient pas à une simple philosophie du langage¹³. Dès la fin des années 1920, Bakhtine avait en vue de développer un cadre

¹³ L'histoire des publications bakhtiniennes et pseudo-bakhtiniennes est controversée. Il existe un nouage complexe des figures historiques et des noms d'auteurs entre Mikhaïl Bakhtine, Valentin Volochinov et Pavel Medvedev, dont l'identité est parfois difficile à départager (voir Vauthier 2007 ; Jenny 2012). Dans la suite, lorsque cela s'y prête, nous prendrons la peine d'écrire Bakhtine/Volochinov pour nous référer aux travaux de l'auteur de la première période, et en particulier à l'ouvrage *Le marxisme et la philosophie du langage* (1977), dont l'édition originale de 1929 a paru sous le nom de Volochinov. On trouve dans cet ouvrage les racines sociologiques de la pensée bakhtinienne, et ce, indépendamment de la controverse d'autorité qui lui est relative, car il paraît assuré que Bakhtine et Volochinov ont collaboré à l'élaboration d'une pensée commune à cette époque, à laquelle on se réfère souvent en invoquant le fameux « Cercle de Bakhtine » (Todorov 1981, p. 177-316 ; Depretto 1997a ; Grillo 2007). On sait qu'une nouvelle traduction française du texte par Sériot et Tylkowski (Volochinov 2010) redonne à Volochinov l'autorité dont Yaguello l'avait déchu à l'occasion de la première traduction française de l'ouvrage parue chez Minuit en 1977. Il existe bien une différence notable entre les travaux de Volochinov et ceux de Bakhtine (voir Bota & Bronckart 2007) ; par exemple, le cadre théorique marxiste, proéminent à la fin des années 1920, sera complètement abandonné par Bakhtine par la suite (du moins Bakhtine n'en discutera plus

théorique heuristique qui, ne se réduisant pas à la linguistique, permettrait une appréhension socio-anthropologique de la communication. Selon nous, les travaux de Bakhtine permettent de dégager les fondements d'une sémiotique de l'énoncé. Nous définissons l'énoncé comme l'unité de sens de tout acte de communication symbolique intersubjective située. L'axiome primordial de la pensée bakhtinienne est que tout discours prend la forme d'un dialogue (ou en exprime les qualités), car (1) tout énoncé s'insère dans une chaîne complexe constituée d'autres énoncés, qui le précèdent et qui lui succéderont (entretenue par une multitude de locuteurs) ; (2) un énoncé reprend toujours au moins partiellement des formes grammaticales et discursives qui lui préexistent et, ce faisant ; (3) un énoncé véhicule des significations connotées par des usages antérieurs socialement déterminés.

Ces qualités sémiotiques qu'attribue Bakhtine à l'énoncé déterminent pour l'essentiel l'orientation critique qui sera la sienne dans l'étude des textes littéraires, et tout particulièrement dans l'étude du roman comme genre littéraire présentant des caractéristiques singulières (la principale étant la polyphonie). L'énoncé bakhtinien et le plan analytique particulier qu'il suppose — le « territoire de l'énonciation » (Bakhtine/Volochinov 1977, p. 133) — ont connu une fortune considérable et durable. De même, les travaux de Bakhtine sur Rabelais et Dostoïevski sont largement connus et abondamment cités, de sorte que la « critique dialogique » est aujourd'hui très répandue en études littéraires, bien qu'elle ne dise pas toujours son nom. Elle a été assimilée par des générations successives de théoriciens et de critiques, depuis l'époque structuraliste — le concept d'*intertextualité* proposé par Julia Kristeva dès 1967

explicitement). Mais il faut bien voir qu'il existe des raisons contextuelles, historiques et idéologiques à cet abandon progressif — notamment, l'excentricité géographique de Bakhtine qui, installé à Saransk, peut déployer sa pensée un peu plus librement qu'à Moscou (pour un aperçu de la chronologie biographique bakhtinienne, voir Depretto 1997b). Tout compte fait, l'idéalisme néokantien, qui stimulait le Cercle à ses premières heures, a repris le dessus dans les derniers travaux de Bakhtine par rapport au marxisme qui s'imposait au sein de l'Académie à la fin des années 1920.

s'inspire explicitement des travaux de Bakhtine¹⁴ — jusqu'aux pratiques sociocriticiennes contemporaines. Du point de vue de la méthode, elle se résume pour l'essentiel à la mise en apposition heuristique des textes dans une visée dialogique, car, comme le suggère Bakhtine (1984, p. 427), « [l]e texte ne vit qu'en contact avec un autre texte (contexte). Ce n'est qu'en leur point de contact que la lumière jaillit, qui éclaire à l'arrière et à l'avant, faisant que le texte participe d'un dialogue. » Le lecteur, critique en puissance, est convié à prendre part à ce dialogue, dans une démarche de compréhension « responsive active » (Bakhtine 1984, p. 304, 312, 324). Il en devient en quelque sorte le « *sur-destinataire* », ou « troisième dans le dialogue » (Bakhtine 1984, p. 373 ; voir aussi Gurevitch 2000 ; Rabatel 2006, p. 70-74), position à partir de laquelle il peut relancer la communication en y introduisant de la nouveauté.

On voit assez bien, à partir de ces propositions théoriques, la filiation bakhtinienne de la sociocritique telle que la conçoit Popovic, par exemple lorsque celui-ci dit de la sociocritique qu'elle est « une lecture active des textes » (Popovic 2011, p. 15). Résumant la sociocritique à cette attitude de lecture dynamique, Popovic exhorte le sociocriticien à « avoir de l'imagination » et à investir le texte de sa subjectivité et de ses penchants personnels, de sorte qu'il participe de cette façon de la « singularité

¹⁴ Kristeva le propose pour la première fois en 1967 dans un article de la revue *Critique* (« Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman ») qu'elle dit avoir rédigé sous l'influence de sa lecture des deux premiers ouvrages de Bakhtine (*La poétique de Dostoïevski* et *L'œuvre de François Rabelais*) dans leur version originale russe. Cet article est repris ensuite dans *Séméiotikè* (1969, p. 143-173), où l'on peut lire : « [...] le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité* et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*. » (Kristeva 1969, p. 145-146.) Quelques années plus tard, en 1974, Barthes canonisera le concept d'intertextualité dans une entrée restée célèbre de l'*Encyclopædia Universalis*, où l'on peut lire : « Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). [...] Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination — image qui assure au texte le statut, non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*. » (Barthes 1974, non paginé.)

sociosémiotique » des textes, laquelle « résulte d'une action, d'une intervention sur et dans la semiosis sociale qui, une fois accomplie, relance vers celle-ci de nouvelles possibilités de sens » (Popovic 2011, p. 15). Il ne faudrait cependant pas croire que Popovic préconise la dénaturaion des textes par un geste d'appropriation critique. C'est tout le contraire, en effet, car le but affirmé de cette approche est « de dégager la socialité des textes [...] analysable dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles se comprennent rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité » (Popovic 2011, p. 16). L'apport du critique comme sur-destinataire dans la réception doit correspondre à un geste d'explicitation, d'hypothétisation, d'élucidation et d'explication du sens à partir des textes étudiés, de sorte que le geste critique permette d'« *évaluer et de mettre en valeur* leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social » (Popovic 2011, p. 16)¹⁵.

Parmi tous les concepts avancés par Bakhtine, l'énoncé mérite une attention particulière de notre part, non seulement parce qu'il constitue l'unité de base et le phénomène focal de la translinguistique, mais également pour les qualités particulières qui le caractérisent, qui le rendent bien distinct du signe étudié pour ses seules qualités formelles, tel que la critique formaliste le concevait. La *metalingvistika*, ou translinguistique dans sa traduction française usitée (Todorov 1981), tire son nom d'un positionnement réfléchi et stratégique de la part de Bakhtine par rapport à la linguistique de son époque. L'énoncé désigne ce qui se trouve (et se produit) à un autre niveau, c'est-à-dire sur un plan distinct de celui qui intéresse la linguistique :

Le travail de recherche [de la linguistique] se ramène à l'étude des liens immanents à l'intérieur du territoire de l'énonciation. Tous les problèmes de ce qu'on pourrait appeler la « politique extérieure » de l'énonciation demeurent en dehors du champ de l'observation. [...] La construction de l'énonciation complète, la linguistique en laisse la responsabilité à d'autres disciplines : la

¹⁵ Popovic complète : « *Analyser, comprendre, expliquer, évaluer*, ce sont là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique — qui s'appellerait tout aussi bien "sociosémiotique" — peut se définir de manière concise comme *une herméneutique sociale des textes*. » (Popovic 2011, p. 16.)

rhétorique et la poétique. Elle-même est incapable d'aborder les formes de composition d'un tout (Bakhtine/Volochinov 1977, p. 113).

On sait que Saussure, dans son *Cours de linguistique générale* (publié en 1916, avec une diffusion limitée en U.R.S.S. au cours des années 1920) ne s'intéresse qu'à la langue conçue comme totalité idéale (psychologique et formelle) et immanente (faite de différences intérieures signifiantes). Pour Bakhtine, il n'est pas question d'interroger la langue elle-même, comme s'y limite pour l'essentiel Saussure ; il s'intéresse plutôt : (1) à la langue en action, soit à ce que Saussure appelle la parole, et plus spécifiquement encore aux unités de la parole échangée, c'est-à-dire aux énoncés ; ainsi que (2) à l'acte qui fait naître la parole dans l'espace social, soit l'énonciation ; et enfin (3) aux divers genres du discours, essentiels à l'analyse de la socialité des énoncés. Un passage de « Problème du texte » exprime clairement cette distance prise par rapport à la linguistique (saussurienne) :

L'objet de la linguistique ne concerne que le matériau et les moyens de l'échange verbal, et non l'échange verbal lui-même — l'énoncé dans son essence, le rapport (dialogique) qui s'établit entre les énoncés, les formes de l'échange verbal et les genres du discours. La linguistique étudie seulement le rapport qui existe entre les éléments à l'intérieur du système de la langue, et non le rapport existant entre l'énoncé et la réalité, entre l'énoncé et le locuteur (l'auteur). Par rapport aux énoncés réels, et aux locuteurs réels, le système de la langue a un caractère purement potentiel (Bakhtine 1984, p. 363).

Ce n'est donc pas tant la potentialité de la langue qui intéresse Bakhtine que les effets de la parole elle-même, c'est-à-dire de la langue en action ; parole qui s'échange entre un locuteur et un interlocuteur dans le cadre d'un acte de communication situé socialement et historiquement.

La considération de ce phénomène communicationnel mène à la reconnaissance d'un premier axiome, fondamental dans la pensée bakhtinienne, soit l'attitude « responsive active » des agents de la communication, qui s'adaptent et se répondent dans le dialogue. Ainsi que Bakhtine (1984, p. 303) l'écrit :

La compréhension d'une parole vivante, d'un énoncé vivant s'accompagne toujours d'une *responsivité active* (bien que le degré de cette activité soit fort variable) ; toute compréhension est prégnante de réponse et, sous une forme ou sous une autre, la produit obligatoirement : l'auditeur devient le locuteur.

La prise en compte des positions fonctionnelles dans la communication éloigne la pensée de Bakhtine du champ de la linguistique formelle. Mais cette prise de distance ne découle pas d'un acte de rejet borné ; elle constitue au contraire un positionnement intégratif, qui s'avère parfaitement cohérent eu égard à l'épistémologie que suppose le dialogisme, tout aussi bien qu'aux visées critiques qui en découlent et que Bakhtine et son Cercle défendent. Il ne s'agit pas d'un rejet, en effet, mais plutôt d'un arrimage (ontologique et disciplinaire) et d'un dépassement que le préfixe *méta-* dans *metalingvistika* exprime nettement¹⁶.

Si les relations de sens internes à l'énoncé sont pour Bakhtine d'ordre factuel-logique (objectives), les relations de sens entre des énoncés sont quant à elles des constructions d'ordre dialogique (le dialogue ne peut produire qu'une compréhension et non un fait ou une proposition aléthique, sa signification ne peut être absolument arrêtée) :

Le rapport dialogique entre les énoncés, dont le sillonnement s'inscrit également à l'intérieur de l'énoncé pris isolément, est du ressort de la métalinguistique. Par sa nature, il se distingue des rapports linguistiques qui existent entre les éléments dans le système de la langue ou dans l'énoncé isolé (Bakhtine 1964, p. 358).

¹⁶ La translinguistique bakhtinienne ne rejette pas la linguistique moderne, elle la prolonge (voir Grillo 2007). Bakhtine et son Cercle récusent toutefois très clairement l'approche préconisée par les formalistes russes du début du XX^e siècle, qui s'inspirent fortement des thèses du Cercle de Prague et des travaux de Roman Jakobson (sur la « méthode formelle », voir Eichenbaum 2001). En effet, Bakhtine/Volochinov accuse les formalistes de réifier le texte, de l'objectifier et de le clore, sans prendre en compte, dans l'analyse, son dynamisme sémiotique et sa prégnance sociale. La réification du texte jusqu'à la fétichisation sera aussi caractéristique de la mouvance structuraliste et narratologique. Ainsi, Barthes (1973, p. 39) : « Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. » Bakhtine n'a eu de cesse, en son temps, de dénoncer cette fétichisation qui isole le texte et le coupe de sa détermination sociale.

Bakhtine propose donc cette distinction fondamentale, qui recoupe celle des objets respectifs de la linguistique et de la translinguistique, entre, d'une part, *l'énoncé*, unité signifiante de la parole (au sens de Saussure, ou plus exactement au sens de ce que la linguistique saussurienne rejette hors de son champ d'investigation) et, d'autre part, *la proposition*, unité signifiante de la langue. La proposition, écrit Bakhtine (1984, p. 310), « en tant qu'unité de langue, est de nature grammaticale et elle a des frontières, un achèvement, une unité qui ressortissent à la grammaire ». Mais, à un niveau supérieur, la proposition entre également dans la composition de l'énoncé, et ce n'est qu'à ce moment qu'elle acquiert des propriétés stylistiques, du fait de l'expressivité insufflée par le locuteur et la situation d'énonciation. L'énoncé dans sa totalité comprend : (1) la proposition, (2) le contexte d'énonciation, (3) le locuteur et son expressivité, ce dernier supposant également un interlocuteur (actuel ou potentiel). Bakhtine (1984, p. 320) précise :

La proposition, en tant qu'unité de langue, n'est pas apte à conditionner directement une attitude responsive active. C'est seulement en devenant un énoncé fini qu'elle acquiert une telle aptitude. [...] Inversement, si la proposition est entourée d'un contexte, elle accède à sa plénitude de *sens* uniquement à l'intérieur de ce contexte, autrement dit, uniquement dans le tout de l'énoncé, et il sera possible de répondre à cet énoncé fini dont l'élément signifiant est la proposition donnée.

On voit bien à ce passage ce qui constitue le seuil de la translinguistique : le signe verbal (l'énoncé) comme produit de l'intersubjectivité humaine¹⁷.

¹⁷ La parole ne peut être conçue comme purement individuelle, car elle est le fait de l'énonciation qui, en tant qu'acte de communication, est de nature fondamentalement sociale : elle reproduit le schéma *je-tu*, même dans la conscience d'un seul individu. Dans ce schéma de la communication tient le substrat dialogique qui permet de replacer la pensée bakhtinienne dans l'histoire des idées à l'époque moderne. Münster (1997, chap. 1) exprime bien ce que la pensée dialogique doit à la phénoménologie allemande et à la théologie judaïque, notamment aux travaux de Martin Buber, et ce qui permet de la rattacher aux modèles éthiques contemporains de l'intersubjectivité. Sériot (2012, spéc. part. 1 et 4) montre aussi très bien l'importance des influences « orientales » dans la pensée « eurasiste » du début du XX^e siècle, qui jouera un rôle majeur dans le développement des études linguistiques et sémiotiques (en particulier chez Jakobson et Troubetzkoy). Si Bakhtine/Volochinov s'est d'abord placé nettement en phase avec le

L'étude du dialogisme dans le texte impose le décloisonnement des énoncés et la prise en compte de la situation d'énonciation dans un univers discursif élargi, sillonné de vecteurs idéologiques et axiologiques. À partir de ce contexte peuvent être interrogés deux facteurs qui déterminent le texte et en font un énoncé : « le dessein (l'intention) et l'exécution de ce dessein. » (Bakhtine 1984, p. 346.) Ces deux facteurs recourent la partition entre convention (linguistique) et liberté (expressive). On voit bien alors que l'énoncé constitue le socle et la résultante de la complémentarité de ces deux parties. Bakhtine évoque l'« [i]nterrelation dynamique de ces deux facteurs, leur lutte qui imprime son caractère au texte », et ajoute qu'« [u]n tiraillement entre ces facteurs peut en dire long » (Bakhtine 1984, p. 346). Puisque, selon lui, le *sens* est cet « élément de liberté transperçant la nécessité » (*Estetika*, p. 410, cité dans Todorov 1984, p. 28), il s'agit pour la critique dialogique de prendre la mesure de la liberté énonciative que manifeste le texte afin de trouver, parmi les voix qui le composent, la marque de la subjectivité de l'auteur, ou l'expressivité singulière que celui-ci insuffle au texte. Tout ceci montre comment la prise en compte de l'expressivité de l'auteur s'avère centrale dans la translinguistique bakhtinienne, car c'est elle qui donne sa singularité à l'énoncé.

Dans « Les genres du discours », Bakhtine insiste beaucoup sur l'idée que chaque énoncé est unique et qu'il se situe dans une chaîne complexe constituée d'autres énoncés, qui le précèdent et qui lui succéderont (Bakhtine 1984, p. 304, 312, 330, 333, 334). Cette idée est au cœur du dialogisme, qui généralise la forme du dialogue à l'ensemble des interactions symboliques humaines. Pour Bakhtine/Volochinov (1977, p. 136),

discours marxiste dans les années 1920, son épistémologie n'en était pas moins marquée par le personnalisme, la notion centrale d'intersubjectivité et la prise en compte de la pluralité des voix caractéristique de la forme dialogique (sur les rapports Bakhtine-Buber, voir Perlina 1984 ; Gurevitch 2000 ; Friedman 2001). Cependant, Meschonnic (1975, p. 83) nous rappelle que Peirce, vers 1909, écrivait déjà de son côté : « "Toute pensée est dialogique dans sa forme" [Peirce 1994, § 8.333], par la recherche de l'assentiment, jusque dans la parole intérieure. »

[l]'interaction verbale constitue [...] la réalité fondamentale du langage. Le dialogue, au sens étroit du terme, ne constitue, bien entendu, qu'une des formes, des plus importantes il est vrai, de l'interaction verbale. Mais on peut comprendre le mot « dialogue » dans un sens élargi, c'est-à-dire non seulement comme l'échange à haute voix impliquant des individus placés en face, mais tout échange verbal, de quelque type qu'il soit.

Pourquoi Bakhtine dit-il que l'énoncé est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal ? D'abord parce que le sujet locuteur (l'énonciateur) est un agent social, lui-même traversé de part en part par des déterminations sociales, et qui, pour s'exprimer, pioche dans la langue des formes préexistantes marquées historiquement et socialement :

Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais de mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité (*Problemy tvorchestva Dostoevskogo*, p. 131, cité dans Todorov 1981, p. 77).

Pour Bakhtine, « l'acte de parole, ou, plus exactement son produit, l'énonciation, ne peut nullement être considéré comme individuel au sens étroit de ce terme ; il ne peut être expliqué par référence aux conditions psychophysiologiques du sujet parlant » (Bakhtine/Volochinov 1977, p. 119).

La généralisation de la forme dialogique à l'ensemble des actes de parole et à leur contenu mine définitivement l'illusion d'unicité du sujet humain¹⁸. Traversé par le langage, dont il reprend les formes grammaticales et les genres discursifs établis, le sujet baigne dans les signes comme un poisson dans l'eau — ce qui le place par le fait même à la confluence des idéologies quadrillant l'espace social (voir Kryszinski 1984). L'influence des conditions de production sociohistoriques ne saurait être laissée en

¹⁸ Ce que défendra à son tour Michel Foucault traitant de l'auteur en 1969 : « Il n'y a pas de sujet absolu. » (Foucault 1994, p. 818.)

marge de l'acte interprétatif, sans quoi la bonne compréhension des énoncés serait impossible. Bakhtine (1984, p. 327-328) décrit assez explicitement les divers facteurs qui influent sur la parole :

L'époque, le milieu social, le micromonde — celui de la famille, des amis et des relations, des camarades — qui voit l'homme croître et vivre, possède toujours ses énoncés qui font autorité, donnent le ton — œuvres scientifiques, littéraires, idéologiques —, sur lesquels on prend appui et auxquels on se réfère, que l'on cite, que l'on imite, dont on s'inspire. Toute époque, dans chacun des domaines de la vie et de la réalité, a des traditions acquises qui s'expriment et se préservent sous l'enveloppe des mots, des œuvres, des énoncés, des locutions, etc. Il y a toujours un certain nombre d'idées directrices qui émanent des « maîtres à penser » de l'époque, un certain nombre de tâches qu'on s'assigne, un certain nombre de mots d'ordre, etc. [...] Voilà pourquoi l'expérience verbale individuelle de l'homme prend forme et évolue sous l'effet de l'interaction continue et permanente des énoncés individuels d'autrui. C'est une expérience qu'on peut, dans une certaine mesure, définir comme un processus d'*assimilation*, plus ou moins créatif, des *mots d'autrui* (et non des *mots de la langue*). Notre parole, c'est-à-dire nos énoncés (qui incluent les œuvres de création), est remplie des mots d'*autrui*, caractérisés, à des degrés variables, par l'altérité ou l'assimilation, caractérisés, à des degrés variables également, par un emploi conscient et démarqué. Ces mots d'autrui introduisent leur propre expression, leur tonalité des valeurs, que nous assimilons, retravaillons, infléchissons.

Puisqu'il « n'existe pas d'interaction en dehors de son incarnation en signes » (Bakhtine/Volochinov 1977, p. 119), et puisque les signes (symboliques) sont intrinsèquement conventionnels, l'énonciation est, fondamentalement, de nature sociale. Qui plus est, tout énoncé étant dirigé vers un énonciataire (interlocuteur, ou allocutaire), il incorpore toujours l'autre, à qui est destiné son message : « L'indice substantiel (constitutif) de l'énoncé, c'est le fait qu'il *s'adresse* à quelqu'un, qu'il est tourné *vers l'allocutaire*. » (Bakhtine 1984, p. 334.)

L'énonciation est donc une interaction intrinsèquement sociale. Au vu de ses déterminations, l'altérité en est une composante intégrante. Cela ne signifie cependant pas que l'énoncé soit absolument socialement déterminé et, surtout, qu'il ne comporte

pas une part d'expressivité, insufflée par le locuteur, qui lui soit singulière. D'après Todorov (1981, p. 79), « [t]out énoncé possède deux aspects : ce qui lui vient de la langue et qui est réitérable, d'une part ; ce qui lui vient du contexte de l'énonciation, qui est unique, d'autre part ». Cette double articulation est cruciale pour comprendre comment s'établit la signification d'après Bakhtine. Celui-ci décompose l'énoncé en deux « phases ». La première correspond au contenu, ou ce qu'il appelle « l'objet du sens », soit l'objet que le locuteur vise à communiquer. Cette phase sera déterminante pour la forme compositionnelle, orientée en fonction d'une visée intentionnelle. La seconde phase de l'énoncé, « déterminante pour sa composition et son style, correspond au besoin d'*expressivité* du locuteur face à l'objet de son énoncé » (Bakhtine 1984, p. 322). Dans cette seconde phase, la proposition acquiert sa singularité expressive.

L'expressivité apparaît donc comme une particularité constitutive de l'énoncé. La langue dans son système possède les formes utiles (c'est-à-dire les moyens linguistiques) pour manifester l'expression, mais dans la langue en tant que telle, les unités signifiantes (mots et propositions), par leur nature, sont dépourvues d'expressivité, sont neutres. Ce qui fait qu'elles servent de façon également satisfaisante toutes les valeurs, les plus variées et les plus opposées et toutes les instances du jugement de valeur (Bakhtine 1984, p. 329).

Ainsi définie, l'expressivité se révèle centrale dans la translinguistique bakhtinienne, car elle constitue, au sein de l'énoncé, la partie qui donne vie à la langue.

L'expressivité est corrélative à l'indexicalité constitutive de l'acte de parole, en vertu de laquelle l'énonciation est nécessairement située. En effet, les indices de subjectivation (déterminations sociohistoriques, conditionnements grammaticaux, appropriations lexicales, originalité formelle) dans l'acte de parole sont majoritairement véhiculés par l'expressivité énonciative : « L'énoncé (son style et sa composition) est déterminé par l'objet du sens et par l'expressivité, c'est-à-dire par le *rapport de valeur* que le locuteur instaure à l'égard de l'énoncé », écrit Bakhtine (1984,

p. 329, nous soulignons). On voit alors clairement que la *metalingvistika* commence là où la linguistique saussurienne s'arrête. Elle doit permettre d'interroger le sens des énoncés d'après les conditions réelles présidant à l'échange verbal et manifestées par celui-ci, car

seul le contact entre une signification linguistique et une réalité concrète, seul le contact entre la langue et le réel — qui se produit dans l'énoncé — fait jaillir l'étincelle de l'expression. Celle-ci n'est pas dans le système de la langue et elle n'est pas non plus dans un réel objectif qui existerait hors de nous (Bakhtine 1984, p. 325).

L'expression énonciative, composante de la parole qui donne prise sur la dimension subjective des énoncés (par laquelle peut s'entendre la voix distinctive d'un écrivain, par exemple), n'est autre qu'un rapport de valeur unissant l'énonciateur au monde réel dans l'expérience de la communication.

En dernière analyse, l'interprétation de l'énoncé, tant du point de vue de ses qualités formelles que du contenu propositionnel qui par lui est véhiculé, ne saurait faire fi de la dimension expressive constitutive de l'énoncé. Cette expressivité qu'insuffle le locuteur dans l'énoncé le teinte manifestement ; c'est elle qui confère à l'énoncé sa qualité indexicale, en vertu de laquelle celui-ci pointe vers un contexte énonciatif et vers le locuteur lui-même, ou plus exactement vers le rapport de valeur qui unit le locuteur à l'énoncé (Bakhtine 1984, p. 329). La critique dialogique appliquée à l'étude des politiques de la littérature telle que nous la concevons doit parvenir à saisir cette dimension axiologique de l'énonciation relative à la parole, où l'auteur est tapi.

*

Avant de conclure la présente section, il nous apparaît propice de revenir vers la sociocritique et d'en critiquer certains aspects au regard de la sémiotique de l'énoncé bakhtinienne. Cette critique nous permettra de préciser quelques points de nature

méthodologique qui s'avéreront utiles à la bonne compréhension du cadre théorique général que nous tâchons de mettre en place pour notre recherche. Car loin de rejeter dans son ensemble l'approche sociocriticienne, nous voulons en moduler un aspect en particulier, qui tient à l'importance accordée à l'auteur dans la détermination de la productivité sociale des textes.

Nous avons déterminé précédemment que l'étude des politiques de la littérature pouvait être menée à travers l'exploration critique de trois dimensions interreliées d'un corpus d'étude donné, soit les dimensions poétique, éthique et politique. La critique dialogique se présente comme le moyen d'explorer la dimension poétique du texte. Cependant, sa pertinence tient à ce qu'elle convoque aussi les deux autres dimensions envisagées dans l'étude des politiques de la littérature, car l'unité sémiotique fondamentale de l'échange verbal, l'énoncé, est caractérisée par sa socialité inhérente. Sa configuration sémiotique fait de l'énoncé un médiateur de la communication humaine située. L'énoncé n'est jamais saisi que dans son rapport indexical le reliant à un énonciateur dont les déterminations sociologiques, la conduite éthique et les motivations politiques peuvent être interrogées. L'énoncé n'acquiert sa véritable valeur (son sens) qu'en vertu d'une contextualisation nécessaire à son interprétation. Cette contextualisation requiert : (1) que l'énoncé soit mis en apposition avec l'environnement sociodiscursif qui lui sert de trame et de support ; (2) que les conditions énonciatives dans lesquelles prend place la communication puissent être déterminées ; et (3) que les acteurs de la communication puissent être identifiés (ou, à défaut, supposés) et, suivant, que leurs positions, déterminations, motivations et intentions puissent être inférées et corrélées aux formes discursives que l'énoncé mobilise afin d'en mieux comprendre les effets immédiats et délayés.

D'après Bakhtine (1984, p. 296),

[i]gnorer la nature de l'énoncé et les particularités de genre qui marquent la variété du discours dans un quelconque domaine de l'étude linguistique mène

au formalisme et à l'abstraction, dénature l'historicité d'une étude, affaiblit le lien qui existe entre la langue et la vie. La langue pénètre dans la vie à travers des énoncés concrets (qui la réalisent), et c'est encore à travers des énoncés concrets que la vie pénètre dans la langue.

Nous croyons nécessaire de mettre cette définition à l'épreuve des conceptions sémiotiques implicites de l'approche sociocritique. Nous voyons en effet un décalage entre les deux, qui souligne à notre sens un manque de rigueur dans la théorisation de la seconde. Bakhtine affirme clairement qu'une critique cherchant à saisir les rapports dynamiques de sens qui s'installent entre un texte et la vie sociale ne peut ignorer la nature de l'énoncé. Parmi les caractéristiques de l'énoncé, nous avons souligné sa part indexicale, qui s'avère cruciale du point de vue de l'expressivité. La nature indexicale de l'énoncé lui confère une référentialité inhérente qui le connecte à des interlocuteurs réels et un contexte historique factuel, qui supposent des conditions de production et de réception objectives. Or, selon Popovic (2011, p. 14), qui ne fait que reprendre l'axiome posé par Duchet, « [l]a "socialité" du texte s'atteint par une lecture interne, *immanente, textualiste* ». La « socialité » considérée par la sociocritique n'est jamais que l'univers social forgé par le texte lui-même, soit « tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence » et « ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société » (Duchet 1973, p. 449). Remarquons encore que, selon Duchet (1979, p. 4), « [c]'est dans la spécificité esthétique même [...] que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la socialité ».

La socialité esthétique conçue par la sociocritique n'est donc qu'un champ de valeurs immanent au texte, qui suppose un imaginaire ne dépassant pas les limites des structures sémantiques impulsées par celui-ci. La sociocritique ne tient aucunement compte des conditions de production régissant l'écriture littéraire elle-même, ni du jeu de la réception des œuvres qui en détermine l'inscription historique, ni de l'intervalle qui existe entre les deux, où les politiques de la littérature prennent tout leur sens. C'est

pourquoi le socle théorique sur lequel repose la sociocritique nous apparaît lacunaire. Lacunaire, car aporétique : il ne tient pas compte de la complexité sémiotique de l'énoncé, de son épaisseur ontologique (Latour 2012). En dépit d'un intérêt marqué pour un hors-texte vers lequel pointerait le texte, le signe sociocritique est binaire : dans la plus pure tradition saussurienne, son domaine d'existence se restreint à l'idéalité de la logosphère (le hors-texte est aussi textuel). Élodant tout principe de référence extratextuelle, il ne permet pas de tenir compte de l'intentionnalité¹⁹, qui origine dans le hors-texte, pourtant nécessaire à la compréhension des énoncés (Grice 1979). Ce faisant, les acteurs du champ littéraire (dont l'auteur), la circulation des textes et l'activité littéraire (autrement dit, les composantes de la vie littéraire) n'intéressent pas la sociocritique. Or, l'activité littéraire, avec les pratiques et les conduites qu'elle suppose, ne paraît pas pouvoir être évacuée à si bon compte. À en croire Vincent Jouve (1997, § 34), il en va de la définition même de la littérature : « seraient littéraires les œuvres ne pouvant être reçues qu'à travers l'intention de l'auteur. » Nous verrons dans la prochaine section combien la notion d'imputabilité énonciative est importante au regard du principe de comparution que suppose le régime démocratique de la littérature.

Dans la postface à son ouvrage *La figure de l'auteur*, Maurice Couturier déclare :

La littérature est un espace ouvert où s'ébattent les passions, les frustrations, les désirs et les idéaux de toute une société [...] La critique littéraire n'évolue pas dans un non-lieu idyllique où la jouissance de chaque praticien serait une fin en

¹⁹ Nous employons le concept d'intentionnalité pour signifier la *volonté littéraire*, corrélée à une démarche d'écriture singulière. Cette idée se trouve déjà chez Bakhtine (1970, p. 214), pour qui « tout énoncé a son auteur, que nous percevons dans l'énoncé lui-même en tant que son créateur. De l'auteur réel, tel qu'il existe en dehors de l'énoncé, nous ne pouvons littéralement rien savoir. Et les formes de cette qualité réelle d'auteur peuvent être très diverses. Une œuvre peut être le fruit d'un travail collectif, elle peut être créée par le travail d'un certain nombre de générations successives, etc. — de toute façon, nous y percevons une seule volonté littéraire, à laquelle on peut réagir par le dialogue. » Nous prendrons soin cependant de compléter notre compréhension de l'intentionnalité à l'aide de cette brève remarque d'André Belleau (1970, p. 486) : « L'intention de l'écrivain n'a pas toujours pour résultat d'endiguer la vie et l'abondance que les formes gardent captives. » Le multiple qui naît d'une œuvre ne peut être entièrement rapporté à l'unicité supposée d'un sujet humain.

soi : elle a une responsabilité politique au même titre que tous les discours institutionnels (Couturier 1997, § 25).

Cet accent mis sur la responsabilité de la critique nous interpelle. Notre démarche critique s'accorde mal au domaine limité du texte, comme elle s'accorde mal à l'exclusivité de la lecture immanente dans l'établissement du sens d'une œuvre et à la finalité esthétique à laquelle la sociocritique s'assujettit. Les qualités esthétiques d'un texte littéraire ne constituent pas un matériau suffisant pour l'étude des politiques de la littérature ; l'objet des politiques de la littérature n'est pas le texte dans sa dimension esthétique, mais *l'activité littéraire* (qui comprend des œuvres, auxquelles nous accordons une productivité sociale singulière) dans sa dimension politique.

En opposition à la conception textualiste qui marque la sociocritique, nous souhaitons faire valoir une conception éthique de l'écriture poétique. Nous trouvons chez Ingeborg Bachmann une sensibilité particulière à cet égard, à laquelle nous nous accordons pleinement. Dans la première de ses *Leçons de Francfort*, Bachmann défend une vision de l'écriture poétique fondée dans une quête de liberté qui, paradoxalement, remet en cause le libre usage du langage par l'écrivain. Ce faisant, elle identifie un territoire énonciatif distinct pour la littérature, où la recherche s'érige en loi et le partage des sensibilités en finalité :

Le langage, nous pensons le connaître tous, puisque nous le manions ; or, justement, l'écrivain ne peut, lui, le manier. Le langage l'effraye, il ne va pas de soi, il est déjà là avant que n'existe la littérature, animé et impliqué dans un processus qui le détermine à l'usage ; alors que l'écrivain, lui, ne peut en faire aucun usage. Il ne constitue pas pour lui une réserve inépuisable de matériaux dans laquelle il pourrait puiser, il n'est pas non plus pour lui l'objet social, la propriété indivise de tous les hommes. Pour ce que veut l'écrivain, pour ce qu'il veut de lui, le langage n'a pas encore fait ses preuves ; l'écrivain doit fixer les signes du langage dans le cadre des frontières qui lui sont tracées et il doit, moyennant un rituel, le rendre à nouveau vivant et lui donner une démarche qu'on ne lui attribue nulle part ailleurs que dans l'œuvre d'art verbale. C'est là qu'il nous permettra vraiment d'être frappé par sa beauté, de la ressentir comme telle ; mais pour ce faire, l'écrivain soumet le langage à une transformation et

celle-ci ne vise, ni en premier lieu, ni en dernier lieu, une satisfaction esthétique : elle cherche à libérer une faculté nouvelle de compréhension (Bachmann 1986, p. 22-23).

Pour Bachmann, la productivité singulière de l'œuvre littéraire est redevable de la faculté qu'a l'écrivain de donner lieu à une expressivité inédite. Cette expressivité singulière, motivée par la liberté et contrainte par la responsabilité politique qu'implique cette liberté, doit être en mesure de donner corps à une morale, de susciter un sentiment de communauté, de produire un sens commun qui débouche sur une conscience nouvelle au sein de la société. Pour Bachmann, la recherche esthétique de l'écrivain est donc entièrement subsumée à une finalité éthique et politique, qui prime sur le jeu des formes (bien qu'elle ne puisse pour autant l'éluder). Notre démarche critique s'accorde à cette configuration hiérarchique. Nous intéressant à la poétique comme *moyen*, nous ne minimisons pas pour autant son importance intrinsèque. Seulement, notre ambition d'interroger la productivité sociale des œuvres littéraires dans leur dimension politique nous impose de considérer la poétique du point de vue de ses effets contribuant à la formation d'un interprétant capable de diriger la réception.

Ceci nous mène à énoncer une dernière remarque méthodologique, qui annonce du même coup ce qu'il reste à développer de notre cadre théorique : la prise en compte de la question de la responsabilité de l'auteur et, avec elle, de l'importance de l'événementialité de l'œuvre littéraire, qui implique elle-même une historicité de la réception. Avec Bakhtine, nous posons que « l'œuvre d'art est un événement artistique vivant, signifiant, dans l'événement unique qu'est l'existence et non une chose, un objet de cognition purement théorique, dénué d'une événementialité signifiante et d'un poids de valeurs » (Bakhtine 1984, p. 215). L'œuvre littéraire, du moins l'œuvre littéraire dont on peut apprécier les ambitions éthiques et politiques, ne se réduit pas au texte et à la langue ; elle s'inscrit dans son époque comme projet et moyen ; elle prolonge l'existence de l'auteur et initie un dialogue au sein de la cité. Cette compréhension particulière doit orienter le travail de la réception :

Ce n'est pas sur le tout verbal préalablement nécrosé et réduit à son actualité empirique, brute, mais sur *l'événement*, que doivent opérer la compréhension et la cognition, en fonction des principes qui en fondent les valeurs et la vie, des participants qui le vivent [...] C'est ce par quoi se détermine, également, la position de l'auteur — dépositaire de la vision artistique et de l'acte créateur — dans l'événement existentiel qui seul est susceptible de donner son poids à une création marquée de sérieux, de signification et de responsabilité (Bakhtine 1984, p. 215-216, nous soulignons).

Il est clair à la lecture de ce passage que Bakhtine conçoit pour l'auteur une responsabilité qui dépasse celle que la critique formaliste ou textualiste accorde normalement au texte, dont elle se contente d'apprécier le jeu des formes. Le texte n'est qu'une des composantes d'une communication complexe initiée par l'auteur, qu'une des composantes de son œuvre. Pour cette raison même, « l'auteur occupe une position de responsabilité dans l'événement existentiel ; il a affaire aux composantes de cet événement, en vertu de quoi, son œuvre, elle aussi, est une composante de l'événement » (Bakhtine 1984, p. 216). L'interrogation de la responsabilité de l'écrivain à l'égard de l'événementialité de son œuvre nous intéresse tout particulièrement puisqu'elle participe du rapport de la littérature au politique et de l'inscription historique des œuvres par l'entremise du jeu de la réception, auquel l'écrivain participe à titre de producteur et de médiateur, comme nous le verrons dans les deux dernières sections de ce chapitre.

La prochaine section poursuit cette réflexion sur la responsabilité de l'auteur en interrogeant les tenants et aboutissants de la communication qui l'unit au lecteur dans le jeu de la réception. Du point de vue des politiques de la littérature, la responsabilité de l'auteur constitue un champ d'interrogation majeur. Son inscription dans le texte des œuvres canoniques du corpus à l'étude nous intéresse autant que ses autres interventions, normalement considérées comme périphériques (textes d'idées non fictionnels, entretiens, etc.), qui en nourrissent l'appréhension et la compréhension en contribuant à la formation d'un interprétant politique capable de diriger la réception.

D'après Bakhtine, « l'auteur doit être, avant tout, compris à partir de l'événement qu'est l'œuvre, en sa qualité de participant, de guide autorisé pour le lecteur » (Bakhtine 1984, p. 233). Participant, guide autorisé, représentant engagé, l'auteur est tout cela ; lui reconnaissant ce rôle protéiforme, nous cherchons à comprendre ce qu'il défend exactement en l'endossant, autrement dit, quelle est la responsabilité qu'il se reconnaît.

Nous postulons que l'engagement de l'écrivain est double : il s'organise en fonction (1) d'une défense de son œuvre, de sa démarche créatrice et de la vision qui est la sienne quant à la productivité singulière de ses textes ; et plus généralement (2) d'une défense d'une conception particulière de la littérature et de ce qu'elle devrait être (principe de vision et division, ou *nomos*, d'après Bourdieu 1998, p. 366), par laquelle l'écrivain tente de légitimer le fait littéraire au sein de la cité, en insistant sur les principes ou effets en vertu desquels la littérature peut être justifiée socialement. La responsabilité de l'écrivain est double, car, se faisant le représentant de son œuvre, il défend par le fait même une vision de la littérature, de sa fonction et de sa pertinence sociale. La responsabilité de l'écrivain est politique, d'abord et en partie pour cette raison : il a pour fardeau de défendre la littérature et sa productivité sociale singulière au sein de l'espace public, mais cette activité peut aussi faire sa gloire.

1.3 Le jeu de la réception et la productivité sociale des œuvres

Telle qu'évoquée dans les sections précédentes, l'idée de productivité sociale d'une œuvre littéraire trouve sa validité dans une analytique de la réception. Hans Robert Jauss (1978) a remarquablement théorisé cette approche mettant de l'avant le pôle de réception dans le système tripartite auteur-œuvre-public. À partir de ses travaux, nous établirons d'abord l'importance de penser la littérature et l'histoire littéraire en tenant compte de leur dimension évolutionnaire et vivante, en fonction de laquelle les acteurs

du champ littéraire agissent comme des médiateurs des textes sur lesquels ils tiennent un discours, au moyen duquel ils engendrent la réactualisation perpétuelle non seulement des textes eux-mêmes, mais plus généralement de l'histoire littéraire dans sa totalité également²⁰. Cette prémisse vaut aussi bien pour notre approche qui veut que les politiques de la littérature soient des systèmes de représentations prescriptifs induisant auprès du public un regard particulier capable d'infléchir la conception de la littérature que s'est forgé celui-ci et, plus spécialement, d'actualiser l'idée qu'il se fait des œuvres qu'il reçoit. Une politique de la littérature promulguée et défendue par un auteur donné fait de cet auteur un acteur social actif dans le champ littéraire, soit un médiateur agissant directement sur la formation, dans le tiers espace politique de la réception, d'un interprétant régissant la lecture qu'il fera de l'œuvre de cet auteur (et d'autres), et plus généralement d'interprétants régissant les expériences de lecture possibles — la visée d'une politique étant de promouvoir une norme (ou habitude comportementale, cognitive, interprétative) au sein des possibles. Ainsi, s'il faut dans un premier temps nous pencher sur la notion de productivité sociale de l'œuvre littéraire afin de rendre saillants les effets de celle-ci du point de vue de la réception, nous le faisons surtout dans l'idée de mieux comprendre, dans un second temps, le rôle et la position de l'auteur comme médiateur dans l'espace public, de même que les

²⁰ L'histoire littéraire est moins cumulative que ne peut l'être l'histoire de d'autres domaines de pratiques ou de phénomènes sociaux. Ainsi que l'écrit Ingeborg Bachmann (1986, p. 126-127) : « la littérature est moins fermée que tout autre domaine, moins fermée que les sciences où chaque nouvelle connaissance rend l'ancienne désuète : elle n'est pas fermée car tout son passé se presse pour entrer dans le présent. » Et encore (*ibid.*, p. 27-28) : « Dans l'art, on ne progresse pas à l'horizontale, on ne peut qu'y pratiquer des brèches verticales et c'est un processus qu'il faut toujours recommencer. Seuls les moyens et les techniques utilisés dans l'art donnent l'impression qu'il s'agit d'un progrès. Mais ce qui s'y avère en fait possible, c'est la transformation. Et l'effet transformateur qui émane des œuvres nouvelles nous éduque à une nouvelle perception, à un nouveau sentiment, à une nouvelle conscience. »

implications d'une telle considération pour notre méthode et son apport spécifique du point de vue critique.

La question de la réception au sens large nous importe évidemment, mais disons d'emblée que nous la modulons et la précisons légèrement, de sorte que la focale sera mise sur la participation de l'auteur dans la production d'un interprétant politique apte à diriger la réception de sa propre œuvre littéraire. De la réception, nous nous intéressons donc moins aux effets observables du point de vue de la sociologie de la littérature (recherche sur la constitution des publics et leurs habitudes) qu'aux manœuvres de l'auteur (en connivence avec les acteurs critiques) en vue d'infléchir la réception de son œuvre. Ces manœuvres ne sont pas moins manifestes sociologiquement, mais leur modalité est celle de la potentialité plus que de l'efficace. Une politique n'a pas un pouvoir causal absolu, mais elle a force d'agir sur la praxis sociale de par son invitation à la moralité et la visée normative qui lui est intrinsèque. C'est donc surtout la volonté d'un auteur à l'effet que son œuvre soit lue de telle ou telle manière, en fonction de telle ou telle vision de la littérature et du monde, de la place de la littérature dans le monde — bref, en fonction d'une politique littéraire définie — qui nous intéresse en premier lieu. Nous ne nous limitons toutefois pas à ce domaine de la potentialité, car il va de soi que la prégnance d'une politique (d'un interprétant) se mesure à son efficace ; nous pouvons donc envisager de trouver, du côté de la réception, dans les discours critiques portant sur l'œuvre étudiée, des formations idéologiques ou des propositions manifestant une certaine sensibilité imputables à l'influence de cette politique et marquant, de fait, la portée éthique de l'œuvre.

Bien entendu, parler de politique de la littérature n'a aucun sens si l'on ne prend pas d'abord en compte la réception, « qui dépend du destinataire actif et libre qui, jugeant selon les normes esthétiques de son temps, modifie par son existence présente les termes du dialogue » (Starobinski 1978, p. 19). C'est précisément sur la liberté du destinataire qu'une politique cherche à influencer. Jauss prend la peine de distinguer à

quelques reprises les effets (*Wirkung*) d'un texte et la réception (*Rezeption*) de celui-ci. Alors que les premiers sont déterminés par le texte même, la seconde l'est par le destinataire ; les deux sont éminemment complémentaires²¹. Jauss (1978, p. 269) définit l'œuvre « comme résultant de la convergence du texte et de sa réception, c'est-à-dire comme une structure dynamique qui ne peut être saisie que dans ses "concrétisations" historiques successives »²² ; il ajoute que « l'effet présuppose un appel ou un rayonnement venus du texte, mais aussi une réceptivité du destinataire qui se l'approprie ». Nous croyons comme Jauss que « [l]a vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée » (Jauss 1978, p. 49). Le rapport qui s'établit entre le texte et ses lecteurs par la médiation d'actes de lecture chaque fois singulière est de nature dialectique ; il fonde un système dynamique, le système de la réception, actualisant perpétuellement (tant que des actes de réception ont lieu et que la communication est ainsi maintenue) le sens de l'œuvre du point de vue de l'histoire. Comme l'écrit encore Jauss (1978, p. 270) :

La constitution dialectique du sens requiert le jeu, dans l'expérience esthétique, d'une communication sur les deux plans de la forme et du sens, c'est-à-dire qu'elle implique que l'objet esthétique ait à la fois le caractère d'une forme artistique (dans le domaine de l'écriture, que joue la fonction poétique du langage) et celui d'une réponse.

Dans ce jeu qui maintient active la relation dynamique de réception entre l'œuvre et ceux qui la reçoivent, divers acteurs-médiateurs, dont l'auteur, peuvent s'immiscer de sorte à influencer l'horizon d'attente des lecteurs et l'expérience esthétique que ceux-ci

²¹ La prise en compte du destinataire suppose d'identifier pour celui-ci un horizon « social prescrit par un certain environnement » et « conditionné par l'appartenance sociale et la biographie » (Jauss 1975, p. 336, cité dans Kalinowski 1997, p. 159). Autrement dit, des données d'ordre sociologique permettent d'inférer des réceptions possibles, tandis que leur recoupement et l'abstraction de certains particularismes ou marginalités permettent la construction d'un horizon d'attente transsubjectif.

²² Le concept de « concrétisation », tel qu'employé par Jauss, est repris et adapté des travaux phénoménologiques de Roman Ingarden, en particulier *Das literarische Kunstwerk* (1931).

auront en fréquentant l'œuvre, et ainsi compléter, en les commentant ou en leur attribuant une intention délibérée, les effets de cette œuvre.

Nous concevons qu'une politique de la littérature peut avoir pour but ou pour résultat d'influencer la réception d'une œuvre de manière à la rendre plus conforme à une intention ou à un ensemble d'intentions définies, elles-mêmes rattachées à une vision du monde particulière et à la défense de valeurs morales polarisées. L'identification d'une telle politique doit permettre de cerner le rôle de ses instigateurs et de ses défenseurs — dont l'action témoigne d'une influence de l'œuvre sur eux qui dépasse le simple assujettissement implicite que suppose sa lecture — dans le paysage général de la réception et de la critique. C'est donc en nous intéressant aux gestes d'acteurs sociaux (de la vie littéraire), aux interventions concrètes de personnes (s'inscrivant le plus souvent dans l'ordre du discours, voir Foucault 1971) que nous entendons concrétiser la dimension empirique du jeu de la réception dans le champ littéraire. Ainsi que l'écrit Jauss (1975, p. 332, cité dans Kalinowski 1997, p. 158) : « L'analyse de la réception des textes littéraires ne peut prétendre au titre de gloire de l'« empirisme » que dans la mesure où elle prend en compte une expérience esthétiquement médiatisée. » Dans notre cas, il s'agit moins de montrer l'influence de l'œuvre leclézienne sur d'éventuels lecteurs réels que de déterminer comment, en amont et en parallèle à cette réception concrète auprès de publics multiples, les interventions de Le Clézio, dans et en périphérie de son œuvre canonique, permettent la reconstitution d'une politique cohérente qui, agissant en qualité d'interprétant, permet de diriger la réception de son œuvre.

Ce faisant, nous ne sommes pas aveugle à notre propre position dans la série historique des lecteurs-médiateurs qui marque l'historicité de l'œuvre, ou plus exactement celle de sa réception, c'est-à-dire l'histoire de son inscription dans l'ordre du discours critique et social. Cette position historique qui est la nôtre détermine largement l'approche critique que nous pouvons adopter et développer sur l'œuvre

leclézienne, mais une part de liberté certaine demeure néanmoins dans le choix des matériaux et l'agencement des perspectives.

Si une œuvre (dans son contenu et sa structure objectives) commande bien une certaine lecture en vertu d'un lecteur modèle anticipé et implicite, en revanche, elle n'a pas de prise réelle sur la critique qui s'y intéresse à une plus ou moins grande distance temporelle. La contrainte qui s'impose au discours critique distancié ne vient en effet pas de l'œuvre elle-même, c'est-à-dire du texte, de ses mécanismes et de ses effets, mais de l'histoire de la réception de cette œuvre, qui marque l'évolution historique de son rapport dynamique à l'ordre du discours au sein des sociétés qui l'ont reçue, en vertu de quoi elle les a influencées et peut continuer de les influencer. Toutefois, la part de liberté interprétative de la critique n'est pas uniquement attribuable à la réception, mais relève également de la forme poétique, de l'ouverture et de la portée de celle-ci (qualités qui déterminent selon Jauss le degré de littérarité d'une production discursive) :

Le texte poétique n'est pas un catéchisme qui nous poserait des questions dont la réponse est donnée d'avance. À la différence du texte religieux canonique, qui fait autorité et dont le sens préétabli doit être perçu par « quiconque a des oreilles pour entendre », le texte poétique est conçu comme une structure ouverte où doit se développer, dans le champ libre d'une compréhension dialoguée, un sens qui n'est pas dès l'abord « révélé » mais se « concrétise » au fil des réceptions successives dont l'enchaînement répond à celui des questions et des réponses (Jauss 1978, p. 271-272).

Dans ce passage exemplaire de l'approche jaussienne se remarque la grande influence de Bakhtine, qui a identifié les œuvres littéraires à un régime énonciatif distinct impliquant une attitude particulière du destinataire. Ce dernier doit en effet tâcher de parvenir à une *compréhension* de l'œuvre, car cette dernière n'appelle aucune réponse univoque, mais demande à l'énonciataire qu'il modèle sa sensibilité selon les besoins nécessités par sa structure intrinsèque d'incomplétude sémiotique. Pour Jauss, qui s'appuie implicitement sur cette même configuration herméneutique, la critique peut s'avérer créative dans la mesure où elle permet de produire de nouveaux horizons

d'attente qui altéreront le rapport qu'entretiennent les lecteurs avec les œuvres — ce qui, par nécessité, implique également un prolongement de la réception par l'ajout d'un nœud interprétatif, l'inauguration d'une perspective inédite ou le perfectionnement d'un interprétant existant dont le potentiel de transformation historique se révélera dans les lectures successives qu'il dirigera.

Kalinowski précise la forme que prend l'actualisation de la réception et son ancrage dans le cours de la sémiologie, caractéristiques en vertu desquelles l'actualisation en question pourrait aussi être nommée *resémiotisation*²³ : « Le dialogue du texte et des lecteurs ne se développe pas de manière anarchique ; questions et réponses s'articulent, les réceptions se construisent sur des réceptions antérieures. Il reste cependant toujours ouvert et ne peut prendre fin avec la canonisation d'une interprétation. » (Kalinowski 1997, p. 160-161.) Il en ressort que l'innovation en littérature ne relève pas strictement de critères esthétiques, mais aussi, et peut-être surtout, de critères sociohistoriques et politiques exerçant une influence déterminante dans le processus de resémiotisation historique des interprétants, en vertu desquels la réception générale des œuvres s'enrichit et par rapport à laquelle, en retour, les sensibilités créatrice et critique s'adaptent. Jauss (1978, p. 51) exprime lui-même cette idée assez clairement lorsqu'il écrit :

L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi *a posteriori* entre des « faits littéraires » mais repose sur l'expérience que les lecteurs [dont les critiques] font d'abord des œuvres. Cette relation dialectique est aussi pour l'histoire littéraire la donnée première. Car l'historien de la littérature doit toujours redevenir d'abord lui-même un lecteur avant de pouvoir comprendre et situer une œuvre, c'est-à-dire fonder son propre

²³ Nous donnons à ce terme la définition suivante : processus d'actualisation, c'est-à-dire de reproduction avec modification (ou reproduction différenciée), des relations signifiantes d'un complexe donné (le texte original de l'œuvre littéraire + la série d'interprétations historiquement situées qui forme sa réception) par son incorporation dans un nouvel environnement interprétatif (un nouveau contexte historique à partir duquel s'effectue la lecture critique), qui en renouvelle le sens et par lequel s'affirme son caractère d'événementialité.

jugement sur la conscience de sa situation dans la chaîne historique des lecteurs successifs.

Cette double articulation texte-réception-critique synthétise la difficulté germinale qui s'impose à qui souhaite étudier l'inscription sociohistorique d'une œuvre littéraire : il ne suffit pas, en effet, de tenir compte de l'œuvre seule (sa forme, son contenu, ses effets) non plus que de la réception seule (dans une perspective sociologique, en étudiant le profil des lecteurs et les usages sociaux du texte) ; il faut plutôt tâcher d'interroger, à travers la réception, la formation d'interprétants capables de dialectiser le rapport dynamique qui s'installe inévitablement entre les effets de l'œuvre prémédités par son créateur et les effets contingents que produit celle-ci en fonction du contexte de réception et des transformations historiques qui affectent ce dernier à travers le temps.

S'il paraît plus pragmatique de concevoir que seul le contexte interprétatif se modifie dans le temps, et non l'œuvre elle-même avec lui, pour Jauss, le concept de « concrétisation » implique bel et bien une altération de l'œuvre : « je désigne par ce mot [« concrétisation »] le sens à chaque fois nouveau que toute la structure de l'œuvre en tant qu'objet esthétique peut prendre quand les conditions historiques et sociales de sa réception se modifient. » (Jauss 1978, p. 233.) Jauss prétend que « toute la structure de l'œuvre en tant qu'objet esthétique » se modifie dans le temps, car, s'appuyant sur Iser (1972), il définit cette notion de « structure » comme « présuppos[ant] une conception de l'œuvre qui englobe à la fois le *texte* comme structure donnée (l'*artefact* comme signe) et sa *réception* ou perception par le lecteur ou le spectateur (l'objet esthétique comme corrélatif du sujet ou des sujets le percevant) » (Jauss 1978, p. 232). D'après cette configuration conceptuelle, la convergence du texte et de sa réception peut donner lieu à la constitution de significations nouvelles, la critique faisant naître de nouveaux horizons en interrogeant à nouveaux frais le texte, d'après un contexte changeant (voir aussi Citton 2007). De fait, le geste critique créateur implique que le

lecteur prenne l'initiative de dialoguer avec le texte, qu'il lui pose une question qui permette de l'actualiser dans la série des questions qui font l'histoire de sa réception. Et cette histoire est concomitante à une tradition interprétative qui la médiatise, dont il faut aussi tenir compte. Ce faisant, écrit Jauss (1978, p. 233), « le *sens* de l'œuvre d'art n'est plus conçu comme une substance transtemporelle, mais comme une totalité qui se constitue dans l'histoire même. »

Reconnaissant la valeur de cette posture critique et les possibles qu'elle engendre, il s'agit pour nous de nous situer dans cette totalité, d'interroger l'œuvre dans la continuité de sa tradition tout en renouvelant la connaissance établie de celle-ci, et ce, en lui posant de nouvelles questions qui sachent donner corps à un *sens* jusqu'ici non encore advenu, par lequel se concrétise la dimension productive de la réception. Ainsi croyons-nous être en mesure de poser un certain nombre de questions originales au corpus leclézien 1970-1974. Originales, certes, mais découlant naturellement de notre lecture. Notre volonté est que ces questions ne soient surtout pas arbitraires ; au contraire, nous souhaitons faire valoir leur pertinence en les ancrant dans une recherche qui, prenant la forme de l'enquête, interroge le rapport dialectique qu'entretient l'œuvre avec les discours non fictionnels de son auteur, cherchant ainsi à dégager de ces éléments épi- et métatextuels les linéaments constitutifs d'une politique de la littérature qui soit à même de fonder notre rapport interrogatif critique envers l'œuvre étudiée. Par la concrétisation d'une réception critique informée d'une direction interprétative politiquement motivée (non par quelque biais idéologique de notre part, mais par l'interprétant politique leclézien que notre recherche s'efforce de définir), nous pensons parvenir à mettre en lumière le rôle capital que joue la politique leclézienne de la littérature dans le jeu de la réception de sa production limitée à la période 1970-1974.

Ainsi que nous l'avons établi précédemment, la prise en compte de la réception permet d'interroger l'historicité des œuvres, dont les effets varient selon les époques et

ceux qui la reçoivent. Précisons qu'on peut concevoir deux types d'effets, suivant la distinction déjà posée par Jauss. L'œuvre a des effets immédiats, qui sont la réponse du lecteur aux procédés textuels qu'exploite l'œuvre dans sa dimension poétique²⁴, et des effets différés, qui naissent de la réponse interprétative active que font les lecteurs de l'œuvre dans sa totalité, en tenant compte du rapport (adéquation, décalage, problématisation) entre le monde social représenté et l'univers social qui forme le contexte de réception lui-même. C'est ce deuxième type d'effets, attribuables à la réception, que nous nommons « productivité sociale de l'œuvre ».

Dans « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », Jauss (1978, chap. 1) discute assez longuement du problème de la première conception marxiste de la mimésis comme reflet (chez Lukács notamment) pour tâcher de la dépasser. Le dépassement de cette conception paraît nécessaire, en effet, car autrement l'œuvre d'art (littéraire) ne peut avoir aucune part dans le cours de l'histoire et aucune prise sur celui-ci, ce qui fait d'elle une représentation inerte sans compétence transformative. Or, chacun sait comment l'art peut influencer les sensibilités et comment certaines œuvres peuvent même donner lieu, indirectement, à des événements d'ordre révolutionnaire. À titre d'exemple, pensons à la bataille d'Hernani, que d'aucuns aiment à penser comme la répétition des Trois Glorieuses (Fizaine 1980 p. 35), mais également au théâtre révolutionnaire soviétique. Nous pensons en particulier à la théorie du « montage des attractions » d'Eisenstein, Meyerhold, Aratov et Tretyakov et aux productions auxquelles elle a donné lieu, qui visaient l'exacerbation des passions dans un dessein délibérément insurrectionnel (voir Raunig 2007, p. 149-169)²⁵. C'est dans les écrits de Karel Kosík que Jauss trouve les moyens de ce dépassement, écrivant :

²⁴ Sur la notion de procédé, centrale aux thèses des formalistes russes et de l'*Opoïaz* (avant-garde poétique, linguistique et critique entre 1915 et 1930), voir Chklovski 2001.

²⁵ La visée révolutionnaire ou insurrectionnelle est récurrente dans les mouvements d'avant-garde au XX^e siècle. On peut encore penser au *Second manifeste du surréalisme* (1930) d'André Breton ou aux activités subversives de l'Internationale situationniste, dont nous parlerons dans le troisième chapitre.

L'esthétique marxiste ne peut échapper aux apories de la théorie du reflet et ressaisir l'historicité spécifique de la littérature qu'en reconnaissant avec Karel Kosík que « toute œuvre d'art possède un couple de caractères indissociables : elle exprime la réalité, mais elle est aussi constitutive d'une réalité qui n'existe pas avant l'œuvre et à côté d'elle mais précisément dans l'œuvre et en elle seule » (Jauss 1978, p. 42 ; Jauss cite Kosík 1967, p. 123).

Autrement dit, pour être en mesure de tenir compte de l'action de l'œuvre, il faut d'abord savoir la concevoir comme vivante, c'est-à-dire comme participant d'un système dynamique qui inclut aussi bien l'œuvre elle-même, qui suppose un créateur, mais également son destinataire, qui la reçoit et la complète. Ainsi que l'écrit Kosík, « l'œuvre [...] vit en tant que telle dans la mesure où elle *appelle* l'interprétation et *agit* à travers une multiplicité de significations » (Kosík 1967, p. 138-139, cité dans Jauss 1978, p. 43). Cette dynamique est proprement sémiotique : ce qu'appelle l'œuvre en raison des paramètres qui lui sont intrinsèques, c'est une interprétation qui requiert, pour s'accomplir, la formation d'un interprétant. Ce modèle d'interaction est à même de prendre en charge la dimension pragmatique des œuvres (les effets issus de leurs procédés) et les pratiques de la vie littéraire (l'action des acteurs) dans un champ d'activité institué, normé et doté de règles structurantes pour les pratiques de relation signifiante qui y prennent place.

Ainsi que l'écrit Paul Ricœur (1990, p. 184) dans *Soi-même comme un autre* :

Les pratiques reposent sur des actions dans lesquelles un agent tient compte par principe de l'action d'autrui ; [...] s]e rapporter à, tenir compte de la conduite des autres agents, c'est là l'expression la plus générale et la plus neutre qui puisse couvrir la multitude des relations d'interactions que l'on rencontre au niveau de ces unités d'action que sont les pratiques.

Ricœur (1990, p. 185) conclut peu après : « Cette manière pour l'œuvre de ne tenir son sens, son existence même comme œuvre, que de l'autre souligne l'extraordinaire précarité du rapport entre œuvre et auteur, tant la médiation de l'autre est constitutive de son sens. » On voit bien à cette formulation le rôle que Ricœur assigne à l'autre dans

le couple dialogique qui se forme autour de l'œuvre, et la prééminence de cette relation dans l'établissement du sens de l'œuvre dans la réception²⁶.

Nous croyons, avec Ricœur, que l'œuvre ne gagne sa plénitude que dans l'actualisation d'une relation sémiotique dynamique, laquelle est conçue comme inhérente au mode de circulation des œuvres dans la cité. Cette relation est nécessaire à la complétion du sens de l'œuvre, comme l'avait bien vu, avant Jauss et Ricœur, Mikhaïl Bakhtine, en décrivant l'attitude « responsive active » implicite qu'induit l'œuvre chez son lecteur du fait de son homologie avec la forme dialogique générale, qui détermine les rapports de sens s'établissant entre les humains dans la culture et qui constitue, de fait, un invariant anthropologique fondamental :

La compréhension d'une parole vivante, d'un énoncé vivant s'accompagne toujours d'une *responsivité active* (bien que le degré de cette activité soit fort variable) ; toute compréhension est prégnante de réponse et, sous une forme ou sous une autre, la produit obligatoirement : l'auditeur devient le locuteur. [...] Ce qui vient d'être dit vaut également, *mutatis mutandis*, pour le discours qui est lu ou écrit (Bakhtine 1984, p. 303-304).

L'œuvre est un « carrefour » et un « lieu de rencontre » au sein et autour duquel les locuteurs exercent leur compétence — nous pourrions même dire leur *emprise* — interprétative ; en vertu de ces paramètres, l'œuvre se trouve nécessairement positionnée dans le cours de l'histoire et en relation d'appartenance (qui peut être

²⁶ Remarquons ici la correspondance des visions ricœurienne et bakhtinienne. Bakhtine insiste beaucoup sur ce qui distingue fondamentalement les sciences naturelles et les sciences humaines (qui comprennent bien sûr le domaine des lettres). Alors que les premières recherchent des lois en observant des objets, les secondes cherchent à comprendre les implications de l'interaction communicationnelle des sujets humains entre eux : « La limite de l'exactitude dans les sciences naturelles, c'est l'identité ($a = a$). Dans les sciences humaines, l'exactitude consiste à surmonter l'altérité de ce qui est *autre* sans le transformer en quelque chose qui est *à-soi* [...] » (Bakhtine 1984, p. 435.) Cette conception des sciences humaines, qui prend la personne, c'est-à-dire le sujet humain, pour fondamentalement différente de l'objet, est cruciale pour bien comprendre l'ensemble de la démarche intellectuelle de Bakhtine (mais aussi bien celle de Ricœur). La critique dialogique se déploie spécifiquement dans ce domaine de l'intersubjectif, de l'humain en présence d'autres humains, ou de l'humain qui interroge, examine, cherche à comprendre ce que d'autres humains produisent de proprement humain.

conflictuelle) à la culture d'où elle émane et au sein de laquelle elle circule (voir Todorov 1984, p. 26). Cette circulation des œuvres constitue le caractère même par lequel l'étude de la réception s'avère non seulement possible, mais épistémologiquement valide et pertinente du point de vue de l'histoire littéraire. Ainsi que l'écrit Kalinowski (1997, p. 156) commentant l'approche de Jauss, « [c]'est la série des réceptions, et non celle des œuvres, qui constitue le fil conducteur de l'histoire littéraire. » Or, si nous insistons sur l'importance de la réception, c'est moins pour la considérer en elle-même qu'à travers les multiples médiations auxquelles elle donne lieu : entre l'œuvre et son public, il est nécessaire de poser un espace de circulation, d'échange et d'influence, un espace du pouvoir, bref : un espace politique²⁷. Car ainsi que l'écrit Bourdieu (1987, p. 132),

[l]'interprète qui impose son interprétation n'est pas seulement celui qui a le dernier mot dans une querelle philologique (enjeu qui en vaut un autre), c'est aussi bien souvent celui qui a le dernier mot dans une lutte politique, qui, en s'appropriant le mot, met le *sens commun* de son côté.

Qualifier l'œuvre de lieu de rencontre, c'est faire d'elle un espace public, voire démocratique, où chacun est invité à dialoguer et à alimenter le sens des propositions qui la constitue selon la lecture qu'il en effectue. La notion de politique de la littérature prend tout son sens dans cette configuration particulière, qui confère sa pleine valeur sociale à l'œuvre littéraire. On voit aussi comment la défense d'une politique particulière peut influencer les postures au sein d'un champ polarisé, où des idées antagonistes, adossées à des idéologies concurrentes, sont débattues âprement. Ces idées peuvent avoir une importance déterminante sur les orientations du champ littéraire lui-même, mais leur portée va aussi souvent bien au-delà des orientations du

²⁷ Ayant qualifié cet espace de lieu de circulation et d'échange, il serait malavisé d'en ignorer la dimension économique. Toutefois, nous souhaitons insister ici bien davantage sur la circulation des idées que sur celle des marchandises ; parmi les échanges, négociations et transactions qui prennent place dans cet espace, ceux qui nous intéressent sont d'ordre plutôt symbolique que matériel (la sphère marchande du livre ne constitue pas la dominante de notre recherche), en conséquence de quoi nous caractérisons cet espace comme politique et non comme économique (bien que nous n'ignorions pas qu'économie et politique s'interpénètrent).

champ littéraire seul. Ce dernier n'étant toujours, dans son ensemble, qu'une hypostase du monde politique et social de l'ensemble culturel qui forme son socle et son milieu, il en reprend les paramètres économiques et politiques, les codes de toutes sortes, et calque également ses formes institutionnelles et morales — bien que, comme le suggère Bourdieu, qui préfère parler d'un rapport d'« homologie entre l'espace des producteurs et l'espace des consommateurs, c'est-à-dire entre le champ littéraire et le champ du pouvoir » (ce dernier s'étendant à la société dans son ensemble), « [l]e degré d'autonomie du champ [littéraire] (et par là, l'état des rapports de force qui s'y instaurent) varie considérablement selon les époques et selon les traditions nationales » (Bourdieu 1998, p. 410, 361). Autrement dit, les idées qui ont cours dans le champ littéraire ne sont pas étrangères aux systèmes idéologiques qui quadrillent l'espace politique de la cité. Sans nier l'autonomie relative du champ littéraire ni sa singularité et, partant, la singularité de certaines postures qui peuvent s'y développer, force est d'admettre néanmoins le jointement avéré de l'espace politique de la cité et celui du champ littéraire, ne serait-ce qu'en raison de l'existence évidente de fondements idéologiques transversaux aux deux domaines, qui, plutôt que de se déployer parallèlement et indépendamment l'un de l'autre, entretiennent une relation de nature synecdochique (le champ du pouvoir englobe de nombreux sous-domaines, dont le champ littéraire).

Nous avons parlé de l'œuvre comme d'un lieu démocratique et avons dit de cette œuvre qu'elle était sujette aux interprétations variées et concurrentes. Il ne faudrait pas comprendre par là que toute interprétation se vaut et que la réception est essentiellement affaire de liberté. Si l'idée de politique de la littérature repose bien sur cette part de liberté intrinsèque au destinataire qui fait tout le jeu de la réception et qui donne sa raison à l'œuvre même, il convient de ne pas s'aveugler en ce qui a trait à l'éminence des diverses formes d'autorité dans la formation des interprétants. Discutant du roman comme genre littéraire profondément démocratique (un *topos*

bien connu, qui continue d'être débattu à bon droit), Nelly Wolf met en lumière la dialectique paramétrique de l'espace démocratique entre *doxa* et *nomos*, entre l'opinion et la loi (ou plus exactement la règle d'autorité) :

[...] il y a, en démocratie, une dialectique de l'opinion et de l'autorité. L'opinion (opinion publique et opinion du public) se déploie dans un espace où les idées sont flottantes et semblent interchangeables : on a l'embarras du choix. Tout ce qui ressortit au prescriptif (consensus, opinion majoritaire, bien entendu, idéologie dominante) met un terme provisoire à l'embarras du choix démocratique (Wolf 2005, p. 349).

La notion de choix implique une liberté nécessaire, qui peut être *embarrassante* comme le souligne Wolf. C'est sur cet « embarras du choix » inhérent à la démocratie que s'érige l'antagonisme de la communauté et de la publicité (Tassin 1992) qui divise et dirige les orientations de la société démocratique.

L'idéal formel de la démocratie tient dans le concept de publicité ; or, dans la pratique, les intérêts privés et les affinités électives briment l'isonomie principielle de l'espace public tel que l'a pensé Habermas (1997 ; voir aussi Negt 2007). Claude Lefort a montré que la démocratie formelle impliquait une absence de normes interprétatives et politiques fixées par une instance transcendante absolue — « Le lieu du pouvoir devient un *lieu vide* » (Lefort 2001, p. 28) — et que cette indétermination entraînait inévitablement l'apparition d'un espace communicationnel, « dont les individus sont autant les produits que les instigateurs » (Lefort 1985, p. 70), où les orientations de la cité peuvent être débattues (sur l'indétermination démocratique, voir Guichoux 2017). La démocratie, écrit Lefort, « supprime le juge, mais rapporte la justice à l'existence d'un espace public — un espace tel que chacun est suscité à parler, à entendre, sans être assujéti à l'autorité [de l'Un] » (Lefort 1985, p. 77). Idéalement, « [l]a démocratie se définit donc d'abord par son absence de principe normatif suprême, elle n'est jamais pleinement réalisée et, de ce fait, toujours contestée de l'intérieur comme de l'extérieur » (Veg 2009, p. 111). Ainsi que l'écrit Rancière dans *La méésentente* (1995,

p. 138), « la démocratie s'accompagne alors d'une réduction de celle-ci à un certain état des relations sociales ». Autrement dit, la forme politique de la démocratie, et sa concrétisation idéale, se réduirait à un rapport de force entre divers groupes affiliés ou clivés suivant divers intérêts et idéologies. Mais c'est sans compter avec la réalité de l'État, qui brouille cette forme idéale en installant l'autorité de l'Un (et ses nombreux relais), dont nous reparlerons dans le troisième chapitre²⁸.

Il n'en demeure pas moins que le terreau démocratique est la culture du dissensus politique ; la coexistence de politiques rivales en est l'expression la plus nette. Nos sociétés démocratiques actuelles (que Rancière appelle « post-démocratiques²⁹ »), en raison de la dissolution relative des repères et de la certitude qui leur est inhérente, sont des lieux où prédomine une recherche constante de normativité discursive et morale et dans lesquelles, corrélativement, s'observe une forte tendance des individus à s'agréger en communautés consensuelles policées. Au-delà des pratiques de gouvernementalité et des tendances communautaristes que celles-ci autorisent ou répriment au nom d'un idéal démocratique et de la pratique du pouvoir³⁰, il faut bien concevoir ce que la forme démocratique permet, c'est-à-dire ce à quoi elle donne lieu en tant que fondement de la vie politique. « La démocratie est, en général, le mode de subjectivation de la

²⁸ Maurizio Lazzarato (2019, p. 14) dément cette idée d'un lieu du pouvoir vide en démocratie : depuis les années 1970 au moins, écrit-il, « ce lieu est occupé par le "souverain" *sui generis* qu'est le capital ».

²⁹ « La post-démocratie, c'est la pratique gouvernementale et la légitimation conceptuelle d'une démocratie d'*après* le *démos*, d'une démocratie ayant liquidé l'apparence, le mécompte et le litige du peuple, réductible donc au seul jeu des dispositifs étatiques et des compositions d'énergies et d'intérêts sociaux. La post-démocratie n'est pas une démocratie ayant trouvé dans le jeu des énergies sociales la vérité des formes institutionnelles. C'est un mode d'identification entre les dispositifs institutionnels et la disposition des parties et des parts de la société propre à faire disparaître le sujet et l'agir propre de la démocratie. C'est la pratique et la pensée d'une adéquation sans reste entre les formes de l'État et l'état des relations sociales. » (Rancière 1995, p. 142-143.) Pour une critique de la démocratie formelle à l'épreuve des pratiques réelles, dans la même veine, voir Brown 2005.

³⁰ Dans sa *Note liminaire sur le concept de démocratie*, Agamben (2005, p. 7) formule une brève remarque terminologique qu'il apparaît opportun de reproduire ici : « Une observation un tant soit peu attentive montre que ceux qui débattent aujourd'hui sur la démocratie entendent par ce terme tantôt une forme de constitution du corps politique, tantôt une technique de gouvernement. Le terme renvoie donc à la fois à la conceptualité du droit public et à celle de la pratique administrative : il désigne aussi bien la forme de légitimation du pouvoir que les modalités de son exercice. »

politique », écrit Rancière (1995, p. 139), précisant qu'il faut entendre dans le concept de politique l'idée d'une « interruption singulière de cet ordre de la distribution des corps en communauté que l'on a proposé de conceptualiser sous le concept élargi de police ». La démocratie ainsi conçue est ce qui interrompt le fonctionnement régulier de cet ordre en y imposant « un dispositif singulier de subjectivation » qui détourne l'attention individuelle des orientations déterminées par les forces policières orthodoxes, dont les médias de masse et les dispositifs de subjectivation à l'opinion consensuelle ne sont qu'une expression parmi d'autres. Comme l'écrit Guichoux (2017, non paginé), « [s]'il est indéniable que l'indétermination n'est pas synonyme de vide, il n'empêche que ce "cadre" ne vit que d'être mis en mouvement, que d'être agi par celles et ceux qui s'inscrivent à l'intérieur ».

Une politique de la littérature tire profit de cette configuration démocratique, fondamentalement dissensuelle, pour s'inscrire « comme rapport entre un système d'institutions et un mouvement des énergies d'individus et de groupes qui s'y trouverait plus ou moins adéquatement exprimé » (Rancière 1995, p. 139). Une politique de la littérature est un moyen d'expression politico-littéraire par lequel peut s'instituer une communauté d'un type spécifique, soit une communauté polémique (du grec ancien *pólemos*, guerre), qui n'est pas totalement assimilable à la logique des institutions et qui s'impose comme sciemment litigieuse : « L'interlocuteur démocratique [est] un personnage inédit, constitué pour faire voir le litige et en constituer les parties. » (Rancière 1995, p. 148.) En outre, « [l]a politique de la littérature n'a pas pour objectif de pacifier cet espace dissensuel ; au contraire, elle rend lisible son caractère polysémique » (Lefort-Favreau 2018, p. 9). En cohérence avec cette conception de l'espace public constitutif du régime démocratique, nous disons qu'une politique de la littérature fixe un sens partageable (qui est aussi une position axiologique négativement

déterminée), qui partage/divise lui-même l'espace des opinions ; ce faisant, elle réaffirme le caractère proprement démocratique du champ littéraire³¹.

Les études sémiotiques ont aussi médité sur le concept de liberté, dont nous disons qu'il est indispensable pour penser et la réception et la démocratie. Il apparaît rapidement du point de vue sémiotique, comme c'est le cas en sciences politiques et en droit, que la liberté ne peut être pensée qu'en conjonction avec ce qui la contraint : la loi, la règle, l'autorité, la police³². Un principe sémiotique peircien, qui n'a pas lieu d'être remis en cause ici, veut que tout signe tende naturellement vers la fixation de son sens dans l'interprétant, c'est-à-dire qu'il débouche sur la formation d'une habitude interprétative (une règle comportementale ou cognitive) pouvant être généralisée à d'autres cas susceptibles de se présenter (dans le quotidien ou à l'esprit) subséquent. De fait, la liberté naît en même temps qu'une fin (indéfinie) s'annonce : « La logique de la liberté, ou potentialité, est qu'elle doit s'annuler elle-même. » (Peirce 1994, § 6.219, nous traduisons.) Ainsi que nous l'avons écrit ailleurs (Levesque 2016a, p. 4-5), « [l]a logique qui fonde le pragmatisme de Peirce est calquée sur le principe même qui justifie sa cosmologie : l'émergence et la variabilité sont toujours contraintes par la régularité ; à tout signe correspond une habitude interprétative que suscite ce signe ». Houser (2016) montre bien comment, dans la sémiotique peircienne, la fixation (même provisoire) de l'interprétant constitue une finalité constante et nécessaire : elle tarit le doute motivant l'enquête ; elle fournit une conclusion logique à l'avancement de la sémiose ; elle représente l'aboutissement d'un processus évolutif par l'établissement d'un argument pouvant avoir force de loi.

³¹ À ce propos, voir encore Rancière (2007, p. 12, 11), qui dit de l'activité politique qu'elle « reconfigure le partage du sensible » et pour qui « [l]'expression "politique de la littérature" implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature » ; donc que la littérature reconfigure le partage du sensible.

³² Nous employons ce mot dans le même sens que Rancière, qui l'utilise pour désigner « l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution » (Rancière 1995, p. 51).

Si l'on transpose cette logique au jeu de la réception, on découvre que ce qui résulte de l'indétermination inhérente à l'œuvre littéraire, soit un interprétant, peut être conçu comme la réalisation de cette nécessité de fixation (provisoire) du sens, de sorte que le signe trouve son aboutissement — et résolve ainsi la tension qui lui est intrinsèque — dans l'interprétation qui en est donnée dans un contexte défini et d'un point de vue défini (historiquement). L'embarras de la liberté se résout pratiquement dans la prescription morale (la suggestion d'une habitude), dont la politique est l'expression et l'interprétant la résultante. Cette conception corrobore la proposition de Wolf déjà citée : « Tout ce qui ressortit au prescriptif [...] met un terme provisoire à l'embarras du choix démocratique. » (Wolf 2005, p. 349.) La réception n'échappe pas à cette logique : l'embarras critique se résout aussi dans la prise en compte de la prescription politique.

Nous avons parlé d'une tension sémiotique inhérente à la liberté qu'occasionne un signe occurrent du point de vue de l'interprétation située, tension qui, pour être neutralisée, nécessite de fixer ou d'actualiser une habitude interprétative (un interprétant). Cette tension, qui est aussi le propre du politique, de l'agonistique de l'espace social démocratique (Vitiello 2011 ; Mouffe 2014), suggère en elle-même l'importance que peut prendre la constitution de politiques et toutes les pratiques afférentes à leur mise en œuvre, à leur incarnation sociale et à leur défense idéologique³³. Si, d'une part, la médiation politique entre l'œuvre et le public trouve sa

³³ Bakhtine/Volochinov insiste sur la concomitance du sémiotique et de l'idéologique : « Tout signe est soumis aux critères de l'évaluation idéologique [...] Le domaine de l'idéologie coïncide avec celui des signes : ils se correspondent mutuellement [...] *Tout ce qui est idéologique possède une valeur sémiotique.* » (Bakhtine/Volochinov 1977, p. 27.) Ce cadre détermine pour Bakhtine/Volochinov les fondements d'une sémiotique agonistique d'après laquelle : (1) les formations langagières sont en compétition au sein de l'ensemble social, lequel constitue le contexte de production et de réception de toute forme de communication ordinaire ; et (2) les agents sociaux sont, par leur activité communicationnelle, les relais-moteurs des formations langagières, ils en permettent la propagation (qui implique nécessairement des inflexions), ce sont eux qui donnent sa vie et son dynamisme au discours social. Ainsi qu'il est écrit dans *Le marxisme et la philosophie du langage* : « Chaque mot, nous le savons, se présente comme une arène en réduction où s'entrecroisent et luttent les accents sociaux à orientation

raison d'être dans la dialectique identifiée par Wolf entre l'opinion et l'autorité, d'autre part, dans sa configuration actuelle³⁴, le champ littéraire laisse libre cours, dans les limites qu'imposent son histoire, sa morale et ses institutions, au jeu des influences et des alliances. Ainsi, la liberté du destinataire peut-elle être partiellement dirigée afin de favoriser une certaine réception de l'œuvre, soit celle qui correspondrait à l'orientation jugée juste, par les défenseurs d'une politique donnée, dans la détermination de son historicité.

Cette configuration offre l'occasion pour l'auteur, par exemple, de prendre part aux débats critiques portant sur son œuvre, l'œuvre d'un autre, la littérature au sens large ou tout autre sujet : il peut s'agir d'un sujet propre au champ littéraire, qui s'y déploie exclusivement ou non ; il peut s'agir d'une querelle d'ordre esthétique ou éthique, sur le rôle, le pouvoir ou la moralité de la littérature ; il peut s'agir enfin de tout événement lié à l'actualité par rapport auquel l'auteur souhaite prendre position publiquement. Ces prises de position, qui sont susceptibles d'instruire la posture de l'écrivain, nous intéressent tout particulièrement, car elles contribuent à la formation d'un interprétant politique utile à l'appréhension critique de l'œuvre de cet écrivain. Ainsi que l'écrit Ruth Amossy (2009, § 13),

[l]a posture est le fait de l'écrivain. Elle désigne les modalités selon lesquelles il assume, reproduit ou tente de modifier la façon dont les discours d'accompagnement le donnent à voir. Aussi n'est-elle pas l'indicateur d'une position mais bien plutôt le levier d'un positionnement.

Cette définition du concept de posture souligne bien la dimension politique sous-jacente qui le caractérise. Plus qu'un simple concept descriptif, la posture est aussi l'outil d'un positionnement corrélatif à des manœuvres, de la part de l'écrivain, par

contradictoire. Le mot s'avère, dans la bouche de l'individu, le produit de l'interaction vivante des forces sociales. » (Bakhtine/Volochinov 1977, p. 67.)

³⁴ Le régime moderne de la littérature et la configuration du champ littéraire qui lui est corrélatrice sont généralement caractérisés par le libéralisme économique et la démocratie. Cette double caractérisation réitère l'antagonisme de la communauté et de la publicité identifié préalablement (voir Tassin 1992).

lesquelles son identité politique s'affirme dans la différence et une plus ou moins grande distance ou proximité par rapport à ses contemporains.

L'analyse de la formation d'un interprétant dirigeant la lecture dans ses dimensions esthétique et morale, qui constitue en définitive l'objectif et la raison d'être d'une approche critique ayant pour objet les politiques de la littérature, ne peut pas ne pas prendre en compte le pôle de la réception de la communication littéraire, car comme l'explique Sebastian Veg (2009, p. 104), « [s]i l'on peut souscrire à l'idée d'un lien entre l'apparition d'un *ethos* démocratique et l'autonomisation de l'écrivain [qui fonde le caractère démocratique du champ littéraire], ce lien ne saurait [...] définir à lui seul une littérature démocratique en l'absence de tout lecteur ». La notion de contrat (et celles de négociation et de transaction, sous-jacentes) s'avère donc centrale dans l'étude des relations qui unissent les deux parties d'un phénomène de communication particulier dont nous voulons mettre en évidence le tiers et l'intermédiaire, soit l'interprétant dirigeant la lecture par lequel la dimension politique de l'acte de communication littéraire devient saillante.

Commentant son ouvrage *Le roman de la démocratie* (2003), Nelly Wolf explique bien que « [d]ès qu'on est deux, la situation est potentiellement contractuelle. Donc, on peut dire en effet que toute littérature est contractuelle, puisque le livre requiert en principe au moins un auteur et un lecteur » (Wolf citée dans Prstojevic, non daté, non paginé). Mais plus qu'une transaction sur l'enjeu de la lecture elle-même, du fait de sa compétence mimétique, de son exemplarité et du pacte implicite qui caractérise sa fréquentation³⁵, l'œuvre littéraire (le roman en particulier, mais également toute la

³⁵ Wolf précise : « On peut évoquer aussi le fait que le pacte romanesque est un acte créateur d'une société fictive auquel le lecteur adhère et s'agrège par sa décision de lire. Il y a là une mimésis de l'acte de socialisation volontaire requis par le contrat social. » (Wolf citée dans Prstojevic, non daté, non paginé.) L'idéalité de cette dernière proposition entame quelque peu la thèse de Wolf, dans la mesure où l'on sait combien, dans les faits, la socialisation n'est pas un acte pleinement délibéré, mais au contraire contraint de part en part. La position de Veg (2009, p. 109) nous paraît plus juste, lui qui écrit : « Si la littérature joue un rôle dans la définition d'un *ethos* démocratique, celui-ci se définit dans l'interaction entre l'auteur et le lecteur, qui ne se réduit pas forcément à l'adhésion à des normes ou à un contrat. »

culture du roman, ses codes, son historicité) constitue un lieu d'influence et de détermination politique, car il s'agit à travers elle de trouver « un accord commun réciproque sur ce qu'il s'agit de faire ensemble » (Wolf 2003, p. 17).

Grâce au concept de politique de la littérature, nous voulons montrer, d'une part, que cette négociation d'ordre moral — puisqu'il s'agit de fonder un agir collectif — déborde le cadre restreint de l'œuvre (le texte clos) ; elle émane certes du texte, mais elle doit aussi être comprise en rapport avec un *ethos* politique (articulé au régime démocratique et ses possibilités de représentation), une démarche littéraire (exprimée par l'œuvre en rapport avec son contexte historique, sociopolitique, idéologique, esthétique et moral) et une conduite éthique (exprimée par la personne publique qu'est l'écrivain). D'autre part, nous voulons montrer que cette négociation politique intrinsèque à l'acte de réception ne prend tout son sens qu'au moment où elle est reportée sur l'ensemble élargi qui la supporte et qui constitue son milieu de vie, d'échange, de communication : le champ littéraire avec ses règles, son histoire, ses institutions et ses polarités. Car, ainsi que l'écrit Hamel (2014, p. 13), la littérature et la politique sont des « [n]otions ouvertes, empiriquement et logiquement, en extension et en intension, [qui] ne se laissent saisir qu'en regard d'une tradition qui se prête elle-même à des interprétations, appropriations et appréciations, selon des axiologies variables, toujours tributaires d'un contexte spécifique ». Autrement dit, non seulement les politiques de la littérature sont tributaires d'un contexte historique particulier, qui lui-même détermine au moins partiellement un agencement singulier des subjectivités, mais il faut encore savoir replacer ce contexte dans une filiation interprétative qui sache (1) restituer toute leur complexité aux postures qu'adoptent les acteurs du champ littéraire, et qui puisse également (2) mettre en lumière les justifications que ces acteurs fournissent pour faire valoir la justesse de leur position idéologique, de leur démarche esthétique et de leur conduite éthique.

À cet effet, Hamel (2014, p. 13) précise :

Pour comprendre les relations de la littérature à la politique, il est donc nécessaire de reconstituer les représentations à travers lesquelles les acteurs du champ littéraire définissent ce qu'est la littérature et ce qu'est la politique, mais encore les conditions et modalités de leur nouage, c'est-à-dire les moyens et les fins de l'« engagement ».

Le concept d'engagement, polysémique, sera discuté plus avant dans la section suivante. Qu'il suffise pour l'instant de souligner le caractère moyen (au sens d'intermédiaire) de tout acte « engagé » en remarquant qu'un tel acte — on considère ici moins l'œuvre littéraire comme « engagée » que l'attitude d'engagement de son auteur, qui s'exprime par des interventions de nature politique dans l'espace public — vise nécessairement et essentiellement à influencer la réception qu'effectuera un lecteur (éventuel ou actuel) d'une œuvre en dirigeant ou en complétant cette dernière par des données contextuelles, par un soutènement axiologique ou en la replaçant dans un projet politique élargi qui puisse l'accueillir de façon cohérente. L'acte d'engagement de l'auteur instruit la réception de son œuvre, il s'inscrit donc pleinement dans le processus dynamique que nous avons nommé *la formation de l'interprétant*, qui met en relation l'auteur et le lecteur par le biais des représentations que ce dernier peut se faire du premier, et plus exactement de la démarche esthétique et de la posture éthique de l'auteur en regard de son œuvre. Cette évaluation propre à la réception s'organise selon quelques principes tacites, par exemple l'idée que l'écrivain doive « maintenir son caractère à la hauteur de son talent » (Koschel 2003, citée dans Rétif 2015, p. 39), ou que la connaissance des « rites d'écriture » (Maingueneau 2006, p. 75) de celui-ci, et les circonstances les entourant, puissent nous indiquer les raisons de son originalité ; dans tous les cas, que le rapport vie-œuvre constitue bel et bien un enjeu de la critique, et ce, au-delà du seul « désir » du lecteur pour une figure d'auteur fonctionnelle ou fantasmée (Barthes 1973, p. 39). Précisons toutefois que la vie privée de l'auteur n'est d'aucun intérêt dans notre démarche ; c'est la dimension publique du caractère de l'écrivain (qui tient minimalement dans un nom propre) qui s'avère pour nous pertinente, car elle

seule répond de l'exigence de la comparution, sans laquelle l'incarnation et la défense (mais aussi bien la réception) d'une politique de la littérature ne sauraient s'exercer³⁶.

On remarque donc que la notion de politique de la littérature met en lumière la précarité de la relation entre l'œuvre et son auteur identifiée par Ricoeur et discutée précédemment, relation dans laquelle la médiation de l'autre, le lecteur (éventuel ou actuel), a toujours partie prenante. Cette relation dynamique nous apparaît surtout déterminante non du point de vue des effets immédiats du texte et de ses procédés (réalisés dans l'acte de lecture), mais du point de vue de la réception, c'est-à-dire de l'historicité de l'œuvre, de l'inscription de celle-ci dans le cours de l'histoire et de son interaction avec les agents sociaux qui lui donnent corps socialement et par lesquels elle peut agir, c'est-à-dire acquérir un caractère d'événementialité lui permettant non seulement de réverbérer son époque mais de la troubler également. Car, ainsi que l'écrit Jauss (1978, p. 43) :

[...] si « la réalité humaine n'est pas seulement production du nouveau mais aussi reproduction (critique et dialectique) de l'ancien », la fonction que l'art remplit dans ce processus permanent de totalisation ne peut manifester son originalité que si le rôle spécifique de la forme artistique est défini non plus comme simple *mimesis* mais comme dialectique, c'est-à-dire comme moyen de créer et de transformer la perception, ou — pour citer le jeune Marx — comme moyen privilégié de « formation de la sensibilité » (*Bildung der Sinne*) (Jauss cite Kosík 1967, p. 148).

Il convient dès lors de s'interroger profondément sur la complexité des liens qu'entretiennent les œuvres avec le public, le rôle des œuvres sur la formation de la sensibilité du public, donc l'impact possible de celles-ci sur la transformation des

³⁶ Tout ce qui est dit du texte échappe au texte ; les jugements que celui-ci suscite lui sont nécessairement extérieurs, ce qui a pour effet de le prolonger, de lui conférer une existence (une valeur) politique dans l'espace public, où, de fait, il prend vie par immixtion dans les affaires de la cité (qui s'opère parfois par une atteinte aux mœurs ou par l'imposition plus ou moins consentie d'un regard renouvelé sur un aspect ou un autre du vivre-ensemble). L'œuvre d'art (littéraire) n'acquiert de valeur sociale qu'en vertu de ce qu'elle fait comparaître, dans le tiers espace politique, les acteurs qui la fréquentent. Sur le concept de comparution, voir Bailly & Nancy 2007 ; Biet & Triau 2008.

sensibilités et, suivant, le rôle causal possible des œuvres dans la transformation des mœurs (bien que ce dernier ne puisse être aisément déterminé). La notion de productivité sociale des œuvres, qui survient à travers la formation d'interprétants politiques dirigeant la réception de celles-ci, doit en effet permettre de comprendre, comme l'écrit clairement Jauss citant un fragment de l'*Introduction à la critique de l'économie politique* de Marx, que « [l']objet d'art — de même que tout autre produit — crée un public réceptif à l'art et capable de jouir de la beauté. La production ne produit donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet » (Marx 1972, p. 9). Marx cherche ici à signifier le rapport de réciprocité qui se crée entre la production et la consommation, entre le produit et le consommateur : il y voit une relation de détermination par laquelle la production ne produit pas seulement un objet de consommation, mais produit également le mode de consommation et suscite la volonté de consommation afférents et nécessaires à la production. Il y a donc anticipation, dès l'étape de production, de la consommation qui sera faite de l'objet produit : la production est orientée en fonction d'un usage défini, et elle dirige également cet usage : le produit et le circuit économique dans lequel circule le produit présentent une multiplicité d'indices (plus ou moins subtils) quant aux usages prescrits, la régularité du marché étant garante de la normativité que ces indices introduisent et maintiennent. La même chose peut être dite au sujet de la création littéraire et de la réception de son produit, l'œuvre littéraire : « chacune apparaît comme le moyen de l'autre ; [est] médiée par l'autre ; ce qui s'exprime par leur interdépendance, mouvement qui les rapporte l'une à l'autre et les fait apparaître comme indispensables réciproquement. » (Marx 1972, p. 10.) Entre ces deux pôles, l'œuvre comme produit non seulement circule, mais agit³⁷. Nous mesurerons toute l'importance d'une telle

³⁷ La circulation de l'œuvre suppose un environnement sémiotique comportant un nombre indéfini d'instances médiatrices se laissant affecter par ce qu'elles véhiculent, à l'instar de la langue qui est continuellement transformée par les usages des agents linguistiques au fil du temps. À la différence de la langue, cependant, l'œuvre littéraire conserve normalement sa forme graphique originale ; seule sa valeur symbolique est sujette au changement par l'actualisation de sa réception à travers le temps.

conception de l'œuvre en tant que force *agissante* dans le troisième chapitre de cette recherche, lorsque viendra le temps de déterminer quelle éthique Le Clézio entrevoit pour l'écriture littéraire.

Avec Marx et Jauss, nous disons que l'œuvre donne forme au public dont elle a besoin, qu'elle participe de la production du regard des lecteurs. Aussi bien le normalise-t-elle, y induisant, avec toutes les autres œuvres qui partagent les mêmes paramètres généraux, des habitudes comportementales et cognitives (de lecture, d'horizons d'attente génériques ou formels, d'appréciation critique) ; aussi bien peut-elle introduire de la différence dans la sérialité des expériences et ainsi générer des décalages productifs d'un point de vue critique. L'étude de la formation des interprétants permet d'observer précisément ce genre de décalage socialement productif, car un interprétant acquiert justement sa visibilité dans la différence qu'il introduit — « une différence qui crée une différence », pour reprendre l'expression de Bateson (1980, p. 48) — et dans le changement d'habitude qu'il permet ainsi d'opérer. L'épistémologie peircienne suggère en effet que c'est lorsque survient un changement d'habitude que la vie est la plus intense, car ce n'est qu'à ce moment qu'émerge vraiment la conscience (Colapietro 2016, p. 298), c'est-à-dire la possibilité d'entretenir un rapport réflexif critique avec les idées que nous formulons. D'après Peirce (1994, § 6.613, nous traduisons), « la conscience s'estompe là où une habitude s'établit, et s'excite à nouveau lorsqu'une habitude se brise ». Dans le jeu de la réception — « jeu » est ici encore entendu au sens d'interstice, de lieu à investir, de sens à combler —, réside donc la possibilité d'attribuer à l'œuvre une valeur sociale qui ne tienne pas (seulement) à sa capacité à représenter adéquatement le réel, mais à l'influencer (aussi), jusqu'à un certain point. De cette compétence découle la possibilité de juger de l'historicité d'une œuvre en vertu de la productivité sociale qui est la sienne, et d'intervenir également pour diriger cette productivité au moyen de manœuvres politiques diverses striant le champ de la réception.

*

Avant de conclure cette section, nous croyons opportun de porter attention à quelques critiques qui ont été adressées à Jauss au regard de sa théorisation de la réception. Ce faisant, notre but n'est pas tellement de mesurer les limites de la théorie de la réception telle que Jauss l'a conçue, mais plutôt de mieux positionner notre approche par rapport aux travaux de l'École de Constance et d'autres penseurs.

La première de ces critiques a été formulée par Bourdieu dans *Les règles de l'art* (1998) ; elle n'est pas dirigée spécifiquement envers Jauss, mais plus généralement envers les vues de l'École de Constance et peut-être surtout celles du courant étatsunien de la *reader-response theory*, qui poursuit un programme analogue (voir Tompkins 1980 ; Nardocchio 1992). Malgré cela, il nous semble pertinent de nous pencher brièvement sur celle-ci. Bourdieu attaque particulièrement le concept de lecteur modèle (ou lecteur implicite) par le biais duquel, avance-t-il, la possibilité d'une « lecture pure » serait suggérée. Il reproche à ceux qui théorisent l'expérience de la lecture de ne pas tenir compte du fait que la lecture littéraire, comme la critique d'art, est une « *institution sociale*, qui est l'aboutissement de toute l'histoire du champ de production culturelle » (Bourdieu 1998, p. 490-491). Bourdieu prétend — et il n'a pas complètement tort — que les théoriciens de la réception, et en particulier ceux s'intéressant à la lecture, se bornent à supposer qu'« étant le produit d'un type particulier de conditions sociales, le texte postule l'existence d'un lecteur capable d'adopter la posture correspondant à ces conditions » (Bourdieu 1998, p. 491), ce qui implique que le lecteur modèle postulé par les critiques soit un lecteur idéalement cultivé, qui n'a, dans les faits, rien à voir avec le lecteur réel. La phénoménologie de la lecture pècherait donc par excès d'idéalité lorsqu'elle postule en lieu et place du lecteur réel une figure du lecteur supposé universel.

Qu'on le baptise « lecteur implicite » avec la théorie de la réception (et Wolfgang Iser), « archilecteur » avec Michael Riffaterre ou « lecteur informé » avec Stanley Fish, le lecteur dont parle réellement l'analyse — avec, par exemple, la description de l'expérience de la lecture comme rétention et protention chez Wolfgang Iser — n'est autre que le théoricien lui-même qui, suivant en cela une inclination très commune chez le *lector*, prend pour objet sa propre expérience, non analysée sociologiquement, de lecteur cultivé (Bourdieu 1998, p. 491).

Compte tenu de cet aveuglement aux conditions sociologiques de production des œuvres, qui permettrait à la critique de se prétendre pure (ou universelle), le sociologue taxe la tradition herméneutique de « complaisance narcissique » (Bourdieu 1998, p. 492). La seule voie à suivre pour rompre avec cette tradition est, selon lui, celle de l'analyse systématique des conditions historiques et sociologiques du champ de production et de ses acteurs, y compris celles de l'analyste lui-même :

Seule en effet l'histoire sociale peut fournir les moyens de redécouvrir la vérité historique des traces objectivées ou incorporées de l'histoire qui se présentent à la conscience sous les apparences de l'essence universelle. Le rappel des déterminations historiques de la raison peut constituer le principe d'une liberté véritable à l'égard de ces déterminations (Bourdieu 1998, p. 508).

Bourdieu dénonce le cognitivisme des approches herméneutique ou phénoménologique de l'École de Constance et de ses émules et rappelle du même souffle qu'une étude de la réception digne de ce nom relève « du travail de la science historique, travail collectif et cumulatif, et non d'une forme quelconque de réflexion transcendantale » ; « [s]eul, en effet, un tel travail peut donner accès à une connaissance adéquate des conditions sociales de production de l'œuvre, offrant du même coup les moyens d'en *rendre raison*, c'est-à-dire de lui restituer sa raison spécifique et sa nécessité » de même que « l'ensemble des présupposés qui se trouvent engagés dans la perception de l'œuvre » (Bourdieu 1998, p. 507-508).

Il faut bien remarquer cependant que la critique de Bourdieu, en plus d'identifier les théories de la réception aux théories de la lecture, ou à tout le moins de mal les

distinguer, reproduit le schéma en vertu duquel les conditions de production d'une œuvre présupposent les conditions de sa réception. Or, Bourdieu ne propose aucunement une étude de la réception empirique, qui permettrait de rendre compte de l'expérience de la réception effectuée par un corps social diversement constitué d'acteurs dont les déterminations sociologiques diffèrent, et avec elles les attentes et habitudes de lecture, dont on doit pouvoir tenir compte³⁸ ; non, il suggère en fait d'inférer les conditions de réception d'une œuvre à partir des déterminations sociales qui marquent la trajectoire de l'auteur de cette œuvre, déterminations dont des indices ne manqueront pas de s'inscrire objectivement dans le texte, selon lui.

Plutôt que de suivre Bourdieu dans cette méthode de projection des contreparties (conditions de production : conditions de réception) dont on aurait bien du mal à déterminer l'adéquation exacte, nous préférons nous inspirer de l'anthropologie des sciences de Bruno Latour (2007), qui fait des médiations par lesquelles s'instaure une vérité (une interprétation dominante instituée en connaissance objective) l'objet de son étude. Les travaux de Latour s'attardent à un sujet différent du nôtre et nous n'oserions pas laisser croire que ceux-ci se soient intéressés d'une quelconque manière à des problèmes d'ordre littéraire. Toutefois, nous pensons pouvoir adapter ses idées à notre problème pour consolider notre méthode, son objet et sa visée critique. Nous souhaitons éviter de nous concentrer sur une partie ou l'autre seulement d'un complexe sociopoétique qui comprend l'œuvre, son auteur, ses lecteurs, mais également une multitude d'autres signes intermédiaires qui alimentent la formation d'un interprétant politique dirigeant la réception. C'est à ces signes intermédiaires que nous souhaitons porter une attention particulière. Pour ce faire, nous reprenons à Latour son exemple, formulé dans *L'espoir de Pandore*, des philosophes idéalistes et relativistes, *a priori*

³⁸ Dans « Lecture, lecteur, lettrés, littérature », Bourdieu nous met pourtant sur la piste d'une telle analyse : « Resituer la lecture et le texte lu dans une histoire de la production et de la transmission culturelles, c'est se donner une chance de contrôler le rapport du lecteur à son objet et aussi le rapport à l'objet qui a été investi dans cet objet. » (Bourdieu 1987, p. 139.)

opposés, qui cherchent pourtant tous deux à comprendre comment peuvent se correspondre un interrupteur et une ampoule après qu'ils ont coupé le fil qui reliait les deux bornes. L'un regarde l'interrupteur du point de vue de l'ampoule, comme s'il s'agissait d'une chose extérieure ; l'autre fait de même, mais inversement, du point de vue de l'interrupteur ; mais ni l'un ni l'autre ne s'attarde au fil intermédiaire. Dans les deux cas, ils ne peuvent que faire se correspondre l'interrupteur et l'ampoule sans bien comprendre le jeu de leur interaction, à l'instar de Bourdieu faisant correspondre les conditions de réception aux conditions de production en supposant que les premières peuvent naturellement être inférées des secondes.

Pour éviter de reproduire ce schéma aporétique, l'étude des politiques de la littérature telle que nous la concevons s'intéresse précisément à ce lieu intermédiaire, ce fil dans lequel circulent les signes qui expriment les politiques et qu'il convient de ne pas ignorer ou sectionner. Afin d'étudier convenablement ce tiers lieu — apparenté métaphoriquement au fil électrique pour figurer une chaîne continue d'énoncés référentiels qui portent implicitement le sens des propositions, des actions ou des phénomènes observés ; une métaphore qui, à l'évidence, se rapproche du concept peircien de sémiose (Peirce 1998, p. 411) aussi bien que des formulations bakhtinienne sur les chaînes d'énoncés (Bakhtine 1984, p. 291-341) —, Latour avance deux principes sémiotiques qui doivent guider l'enquête :

- (1) La croissance de la référence : « Au lieu de croître à partir des extrémités fixes, vers le milieu, en un point de rencontre stable, la référence instable *croît à partir du milieu vers les extrémités* qu'elle repousse toujours plus loin. » (Latour 2007, p. 76.)
- (2) La continuité de la référence : « Propriété essentielle, cette chaîne doit demeurer *réversible*. La traçabilité des étapes doit permettre, en effet, de la

parcourir dans les deux sens. Qu'on l'interrompe en n'importe quel point et voilà qu'elle cesse de transporter le vrai, de le produire, de le construire, de le conduire. *La référence est une qualité de la chaîne dans son ensemble*, et non plus de *l'adéquatio rei et intellectus*. La vérité y circule comme l'électricité le long d'un fil aussi longtemps qu'il n'est pas sectionné. » (Latour 2007, p. 74.)

Ces principes, sans qu'ils ne constituent à nos yeux des points de doctrine, nous apparaissent néanmoins propices au déploiement cohérent d'une méthode en vue d'étudier les politiques de la littérature, qui sont des éléments moyens et mitoyens entre les œuvres et leurs publics, qui recoupent également le texte tout en le débordant³⁹. En évitant de projeter les deux extrémités de l'équation l'une sur l'autre, notre intérêt se porte naturellement sur le tiers espace politique où sont négociées les représentations de l'auteur, de son *ethos* et de sa démarche littéraire et morale. C'est pourquoi nous insisterons beaucoup, dans la section suivante, sur la notion de scénographie auctoriale, ou de mise en scène de l'auteur, qui traduit l'inscription éthique de l'auteur dans le tiers espace politique.

³⁹ Ailleurs, Latour (1991a, p. 176) écrit : « Le monde du sens et le monde de l'être sont un seul et même monde, celui de la traduction, de la substitution, de la délégation, de la passe. » Quelle est l'étendue de son concept de traduction ? D'un point de vue sémiotique, le mot recouvre tous les types d'articulations modales possibles entre deux états de connaissance ; d'un point de vue politique, le concept « renvoie à tous les déplacements assurés par [des] acteurs dont la médiation est indispensable pour qu'une action quelconque ait lieu » (Latour 2007, p. 333). Un acteur (humain ou non humain) indispensable pour que l'action de traduction ait lieu est un médiateur, et le résultat de la médiation de cet acteur est l'effet concevable qu'il engendre dans la relation à laquelle il prend part. Défini de la sorte, le concept latourien de traduction-médiation peut être identifié avec plus ou moins de justesse à l'adjonction de l'interprétant sur la dyade représentamen/objet chez Peirce, adjonction qui a pour résultat d'engendrer un nouveau signe et, ce faisant, de fixer (même provisoirement) un sens. Pour pousser plus loin la comparaison, précisons encore que, pour Latour, « les chaînes de traduction renvoient au travail par lequel les acteurs modifient, déplacent et traduisent leurs intérêts variés et contradictoires » (Latour 2007, p. 333). Les médiations — ce n'est là qu'un autre nom pour désigner les signes tel que leurs effets nous les laissent percevoir — n'ont d'existence que contextuellement, soit dans le monde de l'échange communicationnel, qui est un espace toujours potentiellement politique, où sont véhiculées les propositions et où, ce faisant, les intérêts variés des acteurs-médiateurs s'entrechoquent dans le processus de détermination des significations.

Revenons à présent à la critique qu'a adressée Bourdieu aux théories de la réception, en particulier à sa remarque concernant l'idéalisation du lecteur. Si nous nous accordons bien à l'idée d'éviter d'idéaliser le lecteur, et si nous renonçons aussi à prétendre à une expérience de lecture universelle qui correspondrait, au mieux, à notre interprétation critique d'un acte de lecture qui, dans les faits, revêt toujours le caractère singulier de l'ipséité, il nous semble néanmoins impossible de nous défaire complètement de la figure du lecteur (modèle, implicite ou informé) dans la mesure où à celle-ci sont bel et bien assignées une place et une fonction dans l'acte de communication. L'existence du lecteur, des lecteurs (postulés et actuels) est une nécessité intrinsèque au phénomène littéraire dans sa totalité, depuis la création (l'énoncé suppose un énonciataire) jusqu'à la réception (la mise en circulation des productions littéraires dans un circuit marchand et symbolique suppose des consommateurs-lecteurs). Cela dit, on peut à bon compte régler la question en suggérant, avec Rancière, que « la littérature n'a pas de destinataire déterminé à l'avance [...] et que l'individualisation démocratique rencontre toujours une part d'« humanité excédentaire, incarnable » » (Rancière 1998, p. 111-112, 123 ; évoqué dans Morel 2002, p. 213 ; Morel cite Bakhtine 1978, p. 470).

Indéterminé ou non, le lecteur ne constitue pas pour autant l'objet de notre attention. Notre objet est l'étude de la formation des interprétants altérant la réception au moyen d'attitudes et de propositions de nature politique se rapportant spécifiquement (mais non exclusivement) au phénomène littéraire et à la socialité particulière à laquelle ce phénomène donne lieu. Ainsi notre attention se porte-t-elle sur des gestes et des interventions publics afférents à cette socialité, gestes posés et interventions menées par des acteurs du champ littéraire qui, agissant de la sorte, expriment et incarnent ces politiques, tant dans leur dimension idéologique que corporelle. Autrement dit, par eux la politique formelle prend corps et devient action ; le corps politique se définit dans la comparution, inhérente à la démocratie comme

« mise en forme symbolique des rapports sociaux » (Mouffe 1994, p. 29). Comme les politiques idéologiques se rapportant aux affaires de la cité dans son ensemble, les politiques de la littérature procèdent d'une indétermination cruciale et répondent d'un besoin proprement sémiotique : le désir d'une production de sens cohésive. Ainsi que l'écrit Guichoux (2017, non paginé), « [l']institution symbolique du social procède à une mise en sens, en scène et en forme qui met les hommes à l'épreuve de l'incertitude, de la division et du conflit qui en découle ». L'institution symbolique de la littérature, en dépit de l'autonomie qu'on lui reconnaît, connaît le même sort, est régie par la même tendance générale, est soumise au même schéma politique structurant⁴⁰ ; cette idée constitue sans doute la prémisse majeure de notre enquête et l'une des pierres angulaires de notre cadre théorique.

La deuxième remarque critique que nous souhaitons formuler, beaucoup plus brève, est d'ordre méthodologique elle aussi et s'attache à la mise en application de la théorie de la réception. Elle nous permettra encore une fois de mieux nous positionner à l'égard des travaux existants. Contrairement à ce que laisse croire l'une des applications les plus célèbres de la théorie de la réception réalisée par Jauss lui-même — son étude sur la réception comparée de *Iphigénie* de Racine et celle de Goethe (Jauss 1978, p. 230-287) —, laquelle semble contredire ses propres positions théoriques comme le remarque bien Pillet (2011, p. 773-774), il n'est aucunement question pour nous de parvenir à révéler ou à retrouver le sens originel de l'œuvre, sa signification authentique, sa « vérité historique » ou « immanente », ou même l'intention première

⁴⁰ Cette définition de la démocratie que fournit Rancière dans *La chair des mots : politiques de l'écriture* s'applique *mutatis mutandis* au régime moderne de la littérature : « La démocratie, c'est cet espace "vide", "abstrait", que découpe la puissance de quelques mots en disponibilité : peuple, égalité, liberté, etc. C'est aussi le mouvement par lequel ces mots en disponibilité saisissent et détournent de la voie tracée des êtres dont ce n'était pas l'affaire que de s'occuper du *logos* et de la communauté. » (Rancière 1998, p. 126-127.) Cette conception de la démocratie, qui est aussi celle du régime moderne de la littérature, entame la pertinence des approches critiques purement esthétiques ou cognitivistes. Dans ce régime et dans l'espace public littéraire, à chacun est distribué un droit et un pouvoir, à chacun incombe de se déterminer et, corrélativement, d'indiquer pour autrui une voie éthique cohésive et polémique. Tels sont le sens et la raison des politiques.

que lui aurait prêtée son auteur ; non, il s'agit plus simplement de prendre la mesure des interventions périphériques à l'œuvre s'inscrivant dans la série des événements qui forment l'histoire de sa réception et qui informent l'horizon d'attente que commande celle-ci et, ainsi instruit, de réinterroger le texte pour en relancer la communication.

Ce cadre et les prémisses importantes qu'il implique étant maintenant posés, nous nous proposons, dans la prochaine section, de revenir plus en détail sur la notion d'engagement, trop rapidement évoquée précédemment, et d'interroger à partir de celle-ci la dimension morale de la littérature. Il s'agit en effet d'un aspect du phénomène littéraire que nous ne pouvons éluder à partir du moment où nous avons dit de la politique qu'elle visait à définir un agir collectif. Nous nous pencherons enfin sur le concept de scénographie auctoriale, par le biais duquel peut être observée la conduite éthique d'un écrivain dans le champ littéraire et, plus généralement, dans le tiers espace politique.

1.4 Scénographies actoriales et moralité de la littérature

Les politiques de la littérature ne sauraient être comprises en dehors d'une prise en compte des frontières et de la partition du champ littéraire tel que Bourdieu (1991, 1998) l'a théorisé, soit comme un territoire conceptuel, structuré d'après des facteurs socioéconomiques, où chaque acteur se trouve positionné négativement en rapport avec tous les autres (système de positions relatives) selon la posture qu'il exprime. L'étude des déplacements positionnels suivant la transformation progressive d'une posture actantielle dans le temps permet également de tracer des trajectoires, qui fournissent des indices sociobiographiques en même temps qu'elles laissent entrevoir certaines tendances ou réalités structurelles du champ. Après Bourdieu, Sapiro (2011,

2018) a retravaillé ce modèle tout en conservant les lignes de force et en réitérant sa puissance et sa pertinence du point de vue de l'analyse sociologique.

Comme chacun le sait, le champ littéraire est né d'un processus de spécialisation de l'activité littéraire débuté au XVIII^e siècle et complété au XIX^e siècle, suivant la tendance générale à la division du travail observée dans l'ensemble des sociétés modernes capitalistes (voir Durkheim 2013). Nous ne referons pas ici la démonstration, qui a été faite ailleurs, de la constitution du champ par la conquête de son autonomie (voir Bourdieu 1998, p. 83-288). Notons cependant que l'émergence de la figure de l'intellectuel y est contemporaine (voir Charle 1990). L'intellectuel, autrefois assimilé à la figure du lettré, se spécialise donc également au cours du XIX^e siècle, alors que se constitue, en marge de la « République des lettres », un champ de la politique professionnelle. Le champ littéraire gagne son autonomie dans cette conjoncture qui voit l'émergence d'une structure duelle, où la littérature réclame de se soustraire aux contraintes et injonctions extérieures qui autrefois la marquaient (économiques, politiques, morales), en même temps que l'activité politique s'institutionnalise et se spécialise, et qu'elle réclame pour elle-même une structure, une culture, une histoire et des traditions autonomes. Ces transformations profondes, transversales, qui affectent l'activité intellectuelle, les règles implicites de l'art littéraire et la praxis politique ont pour effet d'émanciper peu à peu les œuvres littéraires et les acteurs de la vie littéraire de leur fonction d'éducateurs moraux — un rôle qui, longtemps, fut attribué aux belles-lettres⁴¹. Benoît Denis (2005, p. 32) commente cette partition historique :

⁴¹ À titre d'exemple phare de la tradition humaniste à l'époque de la Renaissance, considérons les propos d'Isaac Casaubon dans les prolégomènes à son édition latine des *Caractères* de Théophraste parue en 1592. Casaubon souligne que la particularité de ceux-ci est d'accomplir d'un geste unique et la tâche du poète et celle du philosophe : « Certes le sujet en est bien les mœurs, et l'auteur se donne pour seul but de les améliorer : cela lui est commun avec le philosophe moral, et leur appartient à l'un comme à l'autre. Mais ce sujet n'est pas traité à la manière des philosophes mais avec une nouvelle manière d'instruire. » (Casaubon 1592, cité dans Bury 1995, p. 16 ; voir aussi Parenty 2009, p. 64-65.)

La résultante de cette transformation du régime du littéraire aura été la dissociation, au rebours de la position romantique, de la visée esthétique et des valeurs socialement admises du Bien et du Vrai, la fonction critique de la littérature s'exerçant désormais sur un plan qui lui serait spécifique, le langage, dont elle aurait à charge de faire voir l'impropriété fondamentale.

L'autonomisation du champ passe donc par une spécialisation de l'activité littéraire, ou plus exactement de la finalité de la littérature, qui s'érige sur l'idéal d'un refus de soumission à quelque motivation extrinsèque que ce soit.

Ainsi que l'écrit Sapiro (2014, p. 35), « [l]a place de la littérature dans la société est [...] déterminée par la différenciation des activités sociales et la division du travail intellectuel. Elle s'exprime dans les conceptions du rôle social de l'écrivain ». La partition du champ littéraire à l'époque de la Modernité inaugure un clivage entre diverses conceptions de la tâche de l'écrivain et du rôle de la littérature. Les autonomistes — le Parnasse, Baudelaire, Mallarmé, notamment, et plus récemment la mouvance du nouveau roman, Robbe-Grillet en particulier (voir Mortelette 2005 ; Robbe-Grillet 2013, p. 43-44) — prétendent que la critique n'a pas à se prononcer sur autre chose que le langage (pensé comme objet singulier de l'expression littéraire). Cette posture n'implique pas nécessairement l'admission, par implication logique, que la littérature n'aurait rien à dire sur, ni à voir avec, les affaires de la cité ; elle réclame toutefois le droit pour les œuvres littéraires d'être exemptées de tout jugement moral « ordinaire » (il faut dès lors imaginer un régime de valeurs distinct, qui se limiterait à l'activité littéraire⁴²) et de n'être plus soumises qu'au jugement esthétique, selon des critères que le champ aura lui-même déterminés de surcroît⁴³. Si l'autonomisme, et le

⁴² C'est en outre ce qu'a invoqué Baudelaire pour sa défense lors du procès pour outrage à la morale publique et offense à la morale religieuse intenté contre lui et ses éditeurs par la Sûreté publique en 1857, à la suite de la publication des *Fleurs du mal* : « Il y a plusieurs morales. Il y a la morale positive et pratique à laquelle tout le monde doit obéir. Mais il y a la morale des arts. Celle-ci est tout autre, et, depuis le commencement du monde, les arts l'ont bien prouvé. » (Baudelaire 1887, p. 287.)

⁴³ « Considérée en termes esthétiques, l'autonomie a, depuis le romantisme allemand, été une manière de reconnaître la spécificité formelle de l'œuvre, de l'identifier à ses moyens, à ses procédés et à ses fins : elle est auto-organisation et se définit à partir de sa cohérence interne, de la relation de ses parties au tout

formalisme qui en découle indirectement, tendent à isoler le discours poétique des formes socialement usitées de la langue (le régime discursif poétique ne se réclame d'aucun sociolecte en usage), ils n'isolent pas nécessairement la littérature de la narrativité ambiante ni des *topoi* de l'imaginaire social, que les œuvres peuvent encore travailler. Les écrivains se réservent toujours un droit de regard appréciatif sur la moralité de leur siècle, bien qu'ils cherchent à n'être pas jugés eux-mêmes au prisme de cette moralité ordinaire. La critique que formule Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* offre une synthèse éclairante sur la posture autonomiste : des écrivains qui s'en réclament, Sartre dit qu'ils se donnent « pour premier devoir de provoquer le scandale et pour droit imprescriptible d'échapper à ses conséquences » (Sartre 1948, p. 140). La rupture n'est donc jamais pleinement consommée entre, d'une part, le champ littéraire et, de l'autre, l'espace public et la communauté des discours. Si bien que les diverses doctrines qui veulent définir ce rapport s'entêtent ou bien à développer l'utopie d'un champ parfaitement autonome instituant un rapport moral asymétrique en faveur de l'irresponsabilité sociale des écrivains, ou bien « l'utopie d'une réconciliation entre le littéraire et l'espace public, telle que la littérature puisse participer pleinement et directement aux grandes questions qui intéressent le devenir collectif sans pour la cause renoncer à elle-même, ni à sa singularité » (Denis 2005, p. 35). Sur cette faille antinomique sont construites les politiques de la littérature : comme des ponts couchés au-dessus d'eaux troubles, elles rallient les deux rives du fleuve intranquille de la réception historique.

et de sa dimension autotélique, c'est-à-dire de son absence de finalité externe (de son absence de relations à la communauté des discours ; elle devient même, radicalement, l'autre de ces discours). [...] L'idée d'autonomie renvoie, en outre, à la notion d'auto-législation : l'œuvre est à elle-même sa propre loi. [...] au nom de la thèse de la spécificité et de l'autonomie de la littérature, et en réaction contre son asservissement au déterminisme socio-historique par une certaine critique, la littérature a, par ailleurs eu tendance à être considérée comme un ensemble achevé ou une réalité auto-suffisante et close sur elle-même ; l'œuvre ayant une fonction essentiellement esthétique, il convenait de séparer son étude de son enracinement historique, politique et social. » (Darros *et al.* 2011, non paginé.)

On accorde parfois à Théophile Gautier la paternité du courant de pensée de l'art pour l'art, les Parnassiens ayant vu dans la préface à *Mademoiselle de Maupin*, datée de 1834, une apologie de cette vision autonomisée de la littérature, sur laquelle la critique moralisatrice, qui cherche dans l'art un discours sur le Bien, n'aurait aucune prise. L'idée de Gautier tient dans une phrase programmatique : « Les tableaux se font d'après les modèles et non les modèles d'après les tableaux. » (Gautier 1880, p. 18.) En imposant idéologiquement la directionnalité du jeu d'influence existant entre les mœurs et les représentations littéraires de celles-ci — « les livres sont les fruits des mœurs » (Gautier 1880, p. 18) et non l'inverse —, Gautier pense régler son cas à un type de critique qu'il exècre, la critique utilitariste, qu'il ne se gêne pas d'apostropher et de ridiculiser :

À côté des journalistes moraux, sous cette pluie d'homélies comme sous une pluie d'été dans quelque parc, il a surgi, entre les planches du tréteau saint-simonien, une théorie de petits champignons d'une nouvelle espèce assez curieuse, dont nous allons faire l'histoire naturelle.

Ce sont les critiques utilitaires. Pauvres gens qui avaient le nez court à ne le pouvoir chausser de lunettes, et cependant n'y voyaient pas aussi loin que leur nez.

Quand un auteur jetait sur leur bureau un volume quelconque, roman ou poésie, — ces messieurs se renversaient nonchalamment sur leur fauteuil, le mettaient en équilibre sur ses pieds de derrière, et, se balançant d'un air capable, ils se rengorgeaient et disaient :

— À quoi sert ce livre ? Comment peut-on l'appliquer à la moralisation et au bien-être de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre ? Quoi ! pas un mot des besoins de la société, rien de civilisant et de progressif ! Comment, au lieu de faire la grande synthèse de l'humanité, et de suivre, à travers les événements de l'histoire, les phases de l'idée régénératrice et providentielle, peut-on faire des poésies et des romans qui ne mènent à rien, et qui ne font pas avancer la génération dans le chemin de l'avenir ? Comment peut-on s'occuper de la forme, du style, de la rime en présence de si graves intérêts ? — Que nous font, à nous, et le style et la rime, et la forme ? c'est bien de cela qu'il s'agit (pauvres renards, ils sont trop verts) ! — La société souffre, elle est en proie à un grand déchirement intérieur (traduisez : personne ne veut s'abonner aux journaux utiles). C'est au poète à chercher la cause de ce malaise et à le guérir. Le moyen,

il le trouvera en sympathisant de cœur et d'âme avec l'humanité (des poètes philanthropes ! ce serait quelque chose de rare et de charmant). Ce poète, nous l'attendons, nous l'appelons de tous nos vœux. Quand il paraîtra, à lui les acclamations de la foule, à lui les palmes, à lui les couronnes, à lui le Prytanée...

À la bonne heure ; mais, comme nous souhaitons que notre lecteur se tienne éveillé jusqu'à la fin de cette bienheureuse préface, nous ne continuerons pas cette imitation très-fidèle du style utilitaire, qui, de sa nature, est passablement soporifique, et pourrait remplacer, avec avantage, le laudanum et les discours d'académie (Gautier 1880, p. 18-19).

Gautier se positionne ici contre les penseurs critiques d'obédience socialiste, qui tirent la littérature vers l'utilitarisme en tâchant de faire d'elle un instrument de la vertu sociale. Il défend une posture considérée par eux comme illégitime, car assimilable à l'art bourgeois, en revendiquant pour la littérature le droit de ne pas se mêler des affaires de la cité, et que la cité ne se mêle pas de ses affaires en retour. Mais il faut bien voir que cette posture, si elle travaille dans le sens d'une autonomisation croissante du champ littéraire, n'est pas moins antithétique. Une partie seulement du champ peut revendiquer une telle autonomie, et elle ne saurait prétendre la revendiquer totalement. Denis (2005, p. 32) le remarque bien d'ailleurs, lui qui écrit :

[...] la posture moderne est ainsi fondée sur une aporie, d'ailleurs hautement productive, qui veut que la littérature s'insère dans l'espace public tout en s'en retranchant, qu'elle soit donc à la fois « dehors » et « dedans », déliée des contraintes sociales et pourtant dotée d'une fonction socialement reconnue et valorisée. Cela signifie d'abord que la littérature moderne se présente comme une institution d'une nature particulière, dont l'autonomie se marque dans le refus, et même la rupture, avec un ensemble de valeurs dont le sens commun fait généralement le fondement de l'être-ensemble des sociétés modernes. En d'autres termes, l'écrivain entend ici se soustraire aux règles imposées par la morale ordinaire ou collective, au nom précisément d'un autre type de morale, celle de l'art ou la littérature, en tant que celle-ci manifeste les exigences spécifiques de l'activité esthétique, lesquelles sont sans commune mesure avec les valeurs sociales instituées.

Sans enlever à l'art pour l'art son droit de se réclamer de la forme pure et de prétendre se soustraire à la morale courante, force est de reconnaître la suffisance de cette posture

et, avec Bourdieu, d'attribuer à ce genre de discours une valeur politique (et, partant, morale), et ce, en dépit même de la volonté de ses défenseurs⁴⁴.

En effet, il y a toujours quelque chose de l'ordre du politique dans la défense d'une posture littéraire et d'une conception de la productivité sociale des œuvres corrélative à cette posture ; tout discours réclamant un droit d'existence adossé à une morale singulière est politique et s'adresse à la société toute entière, vise la conciliation⁴⁵. Car rien de ce qui se fait dans la cité n'échappe à la politique⁴⁶. Réclamer le droit d'exister de telle ou telle manière signifie en appeler à la légitimité de telles ou telles mœurs et de telles ou telles valeurs, qu'il convient de justifier socialement. Cette justification peut

⁴⁴ Force est de reconnaître également à quel point cette volonté de se soustraire à la critique morale a triomphé, jusqu'à devenir un lieu commun des pratiques critiques contemporaines. Corrélativement, l'influence de la littérature sur la cité s'est amoindrie jusqu'à devenir pratiquement nulle aujourd'hui (mais cela s'explique aussi par l'émergence d'autres formes médiatiques devenues dominantes, tels le cinéma et les médias numériques interactifs). Antoine Volodine fait ce constat, lucide, sur la puissance sociale de la littérature au XXI^e siècle : « La littérature ne sert pas à faire la révolution, la littérature ne sert pas à faire la guerre contre quiconque, la littérature est arrivée à ce point de son histoire où sa force dans les événements socio-historiques est absolument nulle. Un jour, peut-être, le poète a pesé dans la société. Aujourd'hui, ce n'est plus vrai. » (Volodine 2006, p. 254.) Un courant critique étatsunien, porté notamment par les travaux de Martha Nussbaum (2010), cherche tant bien que mal à renverser l'amoralisme de la critique contemporaine et à ranimer, par le fait même, la puissance d'intervention sociale des œuvres littéraires. Certains théoriciens italiens et français renouvellent également la pensée morale en littérature, voir Laugier 2006a, 2006b ; Bouveresse 2008 ; Carnevali 2009, 2010. Brousseau (2015) brosse une synthèse intéressante pour penser les liens entre éthique et politique de la littérature.

⁴⁵ Dans la section précédente, avec Rancière, nous avons défini la politique comme une activité essentiellement polémique. Ici, nous suggérons que la défense de l'autonomie relative du champ littéraire constitue plutôt un geste de conciliation. La contradiction n'est qu'apparente, car avant de pouvoir polémiquer, d'après des places et des fonctions assignées, il faut d'abord s'assurer d'aménager ou de préserver les conditions nécessaires à ce rapport démocratique oppositionnel. L'autonomisation du champ littéraire passe d'abord (et perpétuellement) par son auto-institution, laquelle dépend de la représentation des acteurs du champ en vue de défendre la raison sociale de la littérature.

⁴⁶ La politique chapeaute l'ensemble des formes de la vie sociale : « La politique est en effet l'art architectonique (1094 a 28) qui assigne aux autres leur juste place dans la cité, conformément à leur importance et à leur fonction dans l'ensemble. » (Descombes 2008, p. 41 ; Descombes réfère à l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote.) Dans la *Métaphysique* (A, 2, 982b 4), c'est la sagesse (*sophos*), plutôt que la politique, qu'Aristote désigne au titre de science architectonique. Ce conflit herméneutique peut être interprété de la manière suivante : en ce qui concerne les affaires de la cité, la politique est maître ; mais en matière de science, c'est la sagesse qui prédomine. Car Aristote discute à ce moment de science théorique, qui par principe doit échapper à la politique.

s'exprimer par l'exemplarité éthique ou par une défense conceptuelle. Denis (2006, p. 107) est très clair à cet effet :

[...] la préservation de l'autonomie du littéraire passe toujours pour lui par une politique de présence dans le monde social, en vue précisément de faire reconnaître publiquement cette autonomie et les prestiges qui lui sont associés. Une politique de la littérature consiste donc en l'explicitation des fonctions spécifiques de la littérature, la défense de ses valeurs et de ses intérêts propres, l'affirmation de l'autorité sociale dont elle jouit ou prétend jouir ; en résumé : la dimension publique d'une politique de la littérature tient à la construction d'un discours mettant en scène la manière singulière dont la littérature prétend agir dans la sphère sociale (la valorisation de l'inutile, la contestation, le scandale, le ludisme, le didactisme, l'édification morale). On voit donc ici que nous sommes très proches de la notion d'engagement.

Il nous faut donc considérer le motif élémentaire de l'engagement littéraire, indépendamment de la variété des postures qui l'expriment, à savoir : un engagement des acteurs du champ pour la reconnaissance sociale du champ lui-même, c'est-à-dire pour que la société aménage un espace et une fonction à la littérature, tout en garantissant l'autonomie relative (et la persistance) de cet espace et de la socialité qui s'y déploie, c'est-à-dire la possibilité d'une moralité et d'un régime de valeur singuliers pour la vie littéraire. Cela signifie que l'engagement peut d'abord être pensé, transversalement, comme une profession de foi (même implicite) par laquelle un acteur adhère au champ, s'identifie à celui-ci et entend défendre ses intérêts (essentiellement : la préservation de son autonomie relative). Sur ce socle commun, les variantes de l'engagement font florès et se déclinent suivant divers facteurs que la sociologie de la littérature s'est donné pour objet de déterminer (nous en toucherons deux mots sous peu).

L'engagement littéraire est toujours double, car il répond d'une dualité structurelle : il doit garantir à la littérature sa place et sa fonction au sein de la société, mais, pour ce faire, il doit aussi défendre conceptuellement cette place et cette fonction *par* la littérature, ce qui implique de développer une posture littéraire qui s'accorde à

une certaine conception de la productivité sociale des œuvres — ce que, précisément, nous appelons une *politique de la littérature*. Hamel (2014, p. 14-15) en offre une définition exemplaire :

[...] une politique de la littérature désigne un système de représentations, plus ou moins largement partagé, élaboré par les acteurs du champ littéraire, qui, en réponse à un impératif de justification, contribue à établir la grandeur de la littérature dans le monde social. [...] Ces systèmes de représentations, qui soutiennent des discours et des pratiques, qui engendrent des alliances et des inimitiés, sont constitués de références communes, de cadres axiologiques, de schèmes perceptifs qui s'organisent autour des notions fondamentales d'*auteur*, de *lecteur*, de *langage* et de *réalité*, dont l'articulation permet de définir la fonction sociale de la littérature selon le sens commun.

L'idée d'une définition de la littérature selon le sens commun est cruciale : il ne s'agit pas pour une politique de la littérature de défendre une vision de la littérature qui ne concernerait qu'une poignée d'acteurs du champ littéraire, non plus que les seuls acteurs du champ littéraire, et qui ne serait compréhensible que pour ceux-ci ; non, une politique de la littérature est transversale au champ littéraire et à l'espace social et permet de justifier la place aménagée par la société pour la littérature, selon qu'on lui attribue telle ou telle fonction qui permette de la justifier socialement (et de justifier l'autonomie relative qui lui est accordée également). D'après Maingueneau (2004, p. 72), l'existence sociale de la littérature — statut d'existence établi dès lors que la littérature est qualifiée d'acte de communication, ainsi que nous l'avons fait dans la section précédente — suppose à la fois l'impossibilité pour elle de se reclure sur elle-même et l'impossibilité également de se confondre avec la société « ordinaire » ; d'où « la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux ». L'activité littéraire répond de deux cadres sociologiques, sans que l'un n'annule jamais totalement l'autre : le champ littéraire et la société ordinaire sont des vases communicants qui ont pour propriété

essentiellement partagée de se réguler dans l'ordre du discours et pour principe fondamental de leur organisation politique la comparution démocratique⁴⁷.

Pour décrire les facteurs influençant l'imaginaire politique du champ littéraire, Hamel mobilise le concept de « grammaires politiques ». Une grammaire politique décrit « un ensemble de règles qui organisent la convergence des représentations, des pratiques et des expériences des acteurs politiques » (Hamel 2014, p. 21). Si cette définition vaut généralement pour toute activité politique, elle s'applique logiquement aussi aux acteurs du champ littéraire, dont on a dit qu'ils étaient politiquement motivés et engagés, ne serait-ce qu'envers la défense de l'autonomie du champ. Le concept de grammaire politique permet de penser les transferts qui s'opèrent entre l'espace social et le champ littéraire, car « [s]i les politiques de la littérature émanent du champ littéraire, elles supposent aussi l'appropriation de certaines représentations qui circulent dans l'espace social et qui structurent l'imaginaire politique » (Hamel 2014, p. 21). Une politique de la littérature ayant pour fin de justifier socialement le fait littéraire et de valoriser une certaine conception de la littérature par rapport à laquelle les modalités de son intervention publique se trouvent légitimées, il convient, pour les acteurs du champ, de se doter d'outils conceptuels idoines à cette tâche. Aussi peuvent-ils importer et adapter « des logiques d'action, des formes de rationalité et des principes de justice » (Hamel 2014, p. 22) qui ont cours dans l'espace public ou qui émanent d'autres champs. L'articulation des plans (espace social, champ littéraire) nécessite de penser les modalités de transfert possibles entre eux : appréciations, déplacements, appropriations, réinterprétations, qui s'effectuent selon des axiologies variables, par

⁴⁷ L'analyse que formulait Jacques Dubois, dès 1978, dans *L'institution de la littérature*, trouve ici un écho évident : « L'acte littéraire, réputé individuel et singulier, se trouve tout à coup rapporté à des faits collectifs. Nous prenons conscience d'un procès d'échange — échange symbolique, échange matériel — qu'il s'agit de situer dans la structure sociale en tenant compte des formes de stratification et de ségrégation qu'il implique, des contraintes qu'il suppose. [...] Dès que l'on appréhende la littérature dans ses usages, elle sort de sa pureté idéale pour s'affirmer comme tributaire d'une insertion historique et sociale. » (Dubois 1978, p. 16.)

rapport à des contextes particuliers et en fonction d'une tradition qu'il convient de ne pas minimiser.

La notion de tradition suppose l'idée d'une culture instituée, et une historicité pour cette culture également. Les institutions et les pratiques culturelles, morales et idéologiques liées à cette tradition déterminent au moins partiellement le regard que l'on peut porter sur la littérature. Si, comme l'avance Hamel (2014, p. 22), « [l']historicité des politiques de la littérature s'enracine [...] dans l'historicité des grammaires politiques » — ce que nous ne contestons évidemment pas —, il faut aussi concevoir l'apparition de divergences entre l'espace social et le champ littéraire du point de vue des grammaires que l'un et l'autre développent, divergences pouvant résulter des particularismes du champ, de sa culture et de son histoire ainsi que d'accidents circonstanciels pouvant donner lieu à des situations d'exception. La réception, à travers le temps, d'œuvres jugées exemplaires peut aussi bouleverser les grammaires instituées en remettant en cause leur efficacité ou leur pertinence dans la défense d'une conception de l'articulation entre le fait littéraire et la réception qui l'appréhende socialement. D'après le sociologue français Erhard Friedberg, le comportement des acteurs sur un plan local, dans un champ particulier, ne peut jamais être réduit aux doctrines et aux lignes de conduite englobantes qui sont censées les gouverner (plateforme, ligne de parti, mot d'ordre dans la politique professionnelle ; manifeste, logique de groupe, *ethos* exemplaire dans le régime littéraire) ; au contraire, les comportements observables sur un plan local sont toujours « le fruit d'un "bricolage" personnel qui combine en un agencement original des éléments tirés de ces structurations englobantes et des considérations d'opportunité stratégique résultant des interactions et processus d'échange dans lesquels les acteurs sont engagés localement » (Friedberg 1997, p. 26)⁴⁸.

⁴⁸ Friedberg (1997, p. 26) précise : « Produit émergeant de l'ajustement et de l'articulation de ces "bricolages", l'ordre local qui prévaut est à son tour irréductible aux grandes structurations englobantes qu'il reproduit toujours en les réfractant et en les médiatisant. C'est un construit politique relativement

Cette idée de bricolage personnel nous interpelle tout particulièrement, car elle force la réflexion sur les modes de transposition dialectiques qui prennent place entre l'espace social et le champ littéraire, mais également entre l'expression individuelle et l'organisation collective. Hamel (2014, p. 16) conçoit bien que

les systèmes de représentations [les politiques de la littérature] n'émanent pas seulement des acteurs "individuels" du champ littéraire, comme les écrivains, les critiques, les théoriciens, mais aussi des acteurs "collectifs", comme les maisons d'édition, les revues, les journaux, qui défendent des lignes de pensée, promeuvent des valeurs esthétiques, accueillent des interventions politiques.

Le regard sociologique permet de ne pas minimiser l'importance des acteurs collectifs dans le régime du politique. Cependant que l'expression d'une politique s'observe normalement par le truchement d'*ethè*⁴⁹ individués (dont on peut faire valoir la filiation, les affiliations, les emprunts et l'intertexte les rattachant à des courants idéologiques définis), la valeur symbolique d'un acteur collectif (groupe, revue, maison d'édition) accroît généralement la puissance et la portée sociale des politiques valorisées par ceux qui l'animent, car celui-ci agit comme un condensateur synergétique. Il convient donc, dans le genre d'enquête que mobilisent les politiques de la littérature, de mettre en rapport le particulier et le général et de distinguer ce qui relève des « bricolages personnels » et ce qui relève des « grammaires politiques » (les premiers participant naturellement des secondes, et inversement), de sorte à pouvoir faire s'accorder l'époque et ses mouvements intellectuels avec la pensée d'un acteur pris individuellement, et discriminer également ce qui relève de l'air du temps de ce qui singularise la conduite éthique de cet acteur, dont on perçoit l'originalité par la posture qu'il exprime et la politique de la littérature qu'il incarne exemplairement ce faisant. Derechef, il n'est pas question d'individualiser absolument la notion de politique, ce

autonome qui opère à son niveau la régulation des conflits entre les intéressés, et qui assure l'articulation et l'ajustement de leurs intérêts et de leurs buts individuels entre eux ainsi qu'à des intérêts et des buts collectifs. »

⁴⁹ *Ethè* est le pluriel d'*ethos*.

qui n'aurait aucun sens : il s'agit de comprendre qu'une politique de la littérature ne doit son existence qu'à la comparution démocratique, qui est la condition de sa diffusion publique. La comparution démocratique impliquant la mise en rapport des corps, discours et conduites éthiques dans l'espace public, il appert qu'analyser (1) le comportement des acteurs du champ, (2) les réseaux interpersonnels tissés par la sociabilité de ceux-ci⁵⁰, et (3) les point nodaux permettant de les rattacher conceptuellement à la constellation des positions politiques possibles dans le territoire sociologique du champ littéraire constitue un exercice des plus pertinents dès lors que l'on souhaite interroger la valeur morale d'une œuvre littéraire.

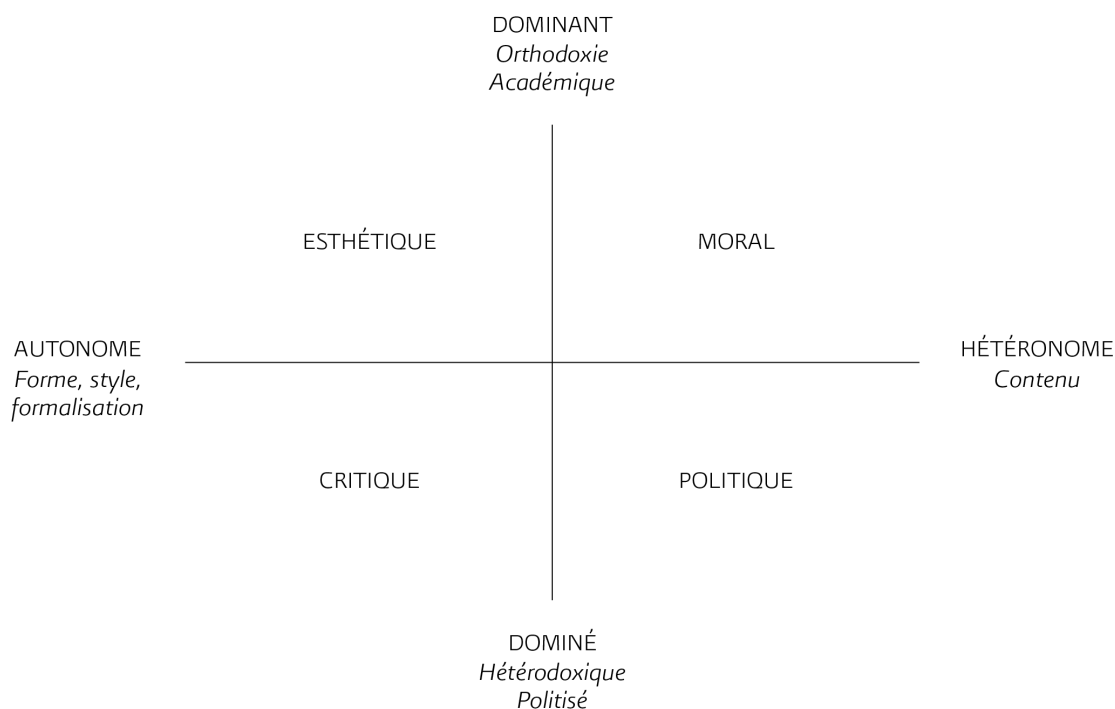


Figure 1. Types idéaux de discours critiques. Reproduit d'après Sapiro 2007, p. 11.

⁵⁰ Les politiques de la littérature se développent aussi à travers des relations sociales moins formelles, mais néanmoins publiques (documentées), que l'enquête peut tenter de retracer : « [...] en marge des institutions littéraires et des groupes autoproclamés, les réseaux informels, les sociabilités diffuses, les amitiés intellectuelles et les solidarités professionnelles contribuent à leur gestation et à leur diffusion à travers la circulation de textes et l'échange d'opinions. » (Hamel 2014, p. 22.)

D'après la quadripartition proposée par Sapiro (2007, p. 11 ; voir fig. 1 *supra*), le territoire conceptuel du champ littéraire se subdivise en fonction de deux axes gradués, qui fournissent l'extension des positions pouvant être exprimées par les acteurs qui s'y inscrivent. Le premier axe, vertical, s'étire entre deux pôles liés au pouvoir : au pôle dominant est associée l'orthodoxie académique, tandis qu'au pôle dominé est associée l'hétérodoxie, la fronde, généralement politisée. Ce dernier pôle correspond au point d'émergence des avant-gardes. Sur le second axe, horizontal, s'opposent les conceptions autonome et hétéronome du champ (selon le degré d'autonomie valorisé) : au pôle autonome sont associés des idéaux formels et stylistiques, tandis que le pôle hétéronome met l'emphasis sur le contenu, c'est-à-dire les sujets traités, qui recourent les préoccupations sociales discutées dans l'espace public. Des zones se dessinent par le recoupement de ces deux axes, qui font apparaître le cadran quadripartite des postures idéal-typiques que peuvent exprimer les acteurs s'inscrivant dans le champ par leurs gestes et discours. Au confluent des pôles autonome et dominant, la valorisation porte sur la dimension esthétique du phénomène littéraire : « c'est le jugement esthète qui est de mise, jugement désintéressé selon la définition kantienne, faisant sien le principe de l'art pour l'art » (Sapiro 2007, p. 10). Au confluent des pôles autonome et dominé, la critique esthétique est valorisée comme instrument de subversion, dans une logique d'innovation, afin d'opérer un dépassement des formes établies. À l'opposé, la conjonction des pôles hétéronome et dominant souligne la dimension morale de la littérature ; là « prévaut le jugement moral porté sur les œuvres, la morale étant la forme dépolitisée et euphémisée que revêt l'idéologie » (Sapiro 2007, p. 9). Enfin, l'association des pôles hétéronome et dominé donne naissance à un sous-champ où la politique constitue la valeur focale du phénomène et de l'activité littéraires. Ce dernier pôle d'inscription est pour nous d'un intérêt particulier, bien que tous contribuent à leur façon à la détermination des politiques de la littérature au sens où nous les avons définies ici. Sapiro synthétise ces oppositions idéal-typiques de la façon suivante :

[...] du point de vue de la réception par la critique, on peut différencier les jugements portés sur les œuvres selon leur degré de politisation et leur degré d'autonomie. Cette différenciation est fonction de la position de l'émetteur du discours critique dans le champ littéraire. Selon un premier facteur, plus il occupe une position dominante, plus son discours est dépolitisé. En revanche, plus il occupe une position dominée, plus son discours tend à se politiser et à dénoncer le conformisme et l'académisme des points de vue dominants. Selon un deuxième facteur, plus un discours critique est hétéronome, plus il s'intéresse au contenu de l'œuvre et à ses aspects idéologiques. À l'inverse, plus il est autonome, plus il se concentre sur la forme et le style. Le croisement de ces deux axes conduit à distinguer quatre types idéaux de jugements sur la littérature : moral, esthète, socio-politique, subversif (Sapiro 2007, p. 9).

Le reste de cette dernière section théorique s'organise à partir de ce modèle du champ littéraire, qui en est une prémisse. Les politiques de la littérature, en tant qu'approche critique de la réception, ne limitent pas leur intérêt au pôle hétéronome dominé (bien que ce type soit d'un intérêt certain pour penser la critique de la morale et la valeur politique de la littérature). Chacun des types identifiés par Sapiro (moral, esthète, socio-politique, subversif) suggère une configuration particulière du rapport entre l'art littéraire et les affaires de la cité, qui en module la distance ou la proximité, et de ce rapport découlent diverses conceptions de la productivité sociale des œuvres. Qu'elle défende explicitement l'autonomie du champ en valorisant l'intransitivité du langage poétique ou qu'elle en réitère l'hétéronomie en exploitant la transativité de la communication littéraire, la littérature continue d'être *morale* puisque même « la littérature la plus autonome continue de se penser comme productrice de valeur » (Denis 2005, p. 33). Cependant, il est évident qu'une œuvre — et toutes les manifestations périphériques fournissant des indices aptes à nourrir l'interprétant politique par lequel cette œuvre devrait être reçue — revendiquant explicitement une dimension hétéronome sera plus intéressante à nos yeux, ne serait-ce que parce qu'elle réfléchit ouvertement l'apport de la littérature à l'art politique (en tant que *technè* et comme instrument d'autodétermination). La littérature parle bien d'autre chose que d'elle-même, ce qui ne l'empêche pas de parler aussi d'elle-même. Nous partons de ce

principe dans l'abord de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, sachant déjà que l'écrivain, dès 1971, a dit de lui et de sa production littéraire qu'ils étaient moralistes, sans pour autant être moralisateurs (Le Clézio 1999, 1/1, 4:35). Autrement dit, Le Clézio revendique bel et bien une valeur morale pour la littérature et défend donc, par le fait même, une certaine idée de la productivité sociale des œuvres — ce dont nous aurons amplement l'occasion de discuter dans les prochains chapitres.

Auparavant toutefois, nous souhaitons terminer de déployer notre cadre théorique, propice à l'analyse subséquente de notre objet d'étude. Ayant dit du champ littéraire qu'il était un territoire conceptuel polarisé par les prises de position exprimées par les acteurs qui s'y inscrivent (qui l'agitent en même temps qu'ils le conservent), notamment selon que ceux-ci conçoivent l'objet de la littérature comme autonome ou hétéronome, il faut encore toucher deux mots de la notion d'engagement. Celle-ci est irrémédiablement arrimée, comme nous l'avons montré, à l'ambivalence sociologique entre autonomie et hétéronomie du champ littéraire, et à la puissance et à la portée accordées au langage poétique, selon qu'on lui conçoive une compétence transitive ou qu'on réclame pour lui une intransitivité qui le garde de parler d'autre chose que de la littérature elle-même. Toute forme de l'engagement allant de pair avec une conception morale du rôle de l'écrivain (plus exactement du rôle et de la responsabilité de celui-ci vis-à-vis de la morale), cette discussion mettra en relation la morale et la politique du point de vue de la réception critique. Ayant précédemment défini les politiques de la littérature comme des systèmes de représentations prescriptifs, il va de soi que nous interrogeons la nature de cette prescription. Nous prendrons donc la peine d'analyser le rôle des politiques de la littérature et leur fonction morale dans le jeu de la réception, de même que les moyens d'une comparution démocratique, ou d'un refus de comparution, qui se trouvent par elles mobilisées. Notre interrogation se déplace donc à présent sur la responsabilité de l'auteur vis-à-vis de la communication littéraire dont il est l'instigateur et qui le lie au champ littéraire et à l'espace social. Pour étudier les

modalités de ce lien, c'est-à-dire la responsabilité énonciative qu'assume ou non l'auteur à l'égard des divers effets de sens que peut engendrer son œuvre dans la réception, nous mobilisons un dernier modèle conceptuel : les scénographies auctoriales.

Le concept de scénographie auctoriale n'est compréhensible qu'en conjonction avec une bonne compréhension des enjeux inhérents au territoire oppositionnel qu'est le champ littéraire⁵¹ et les paramètres moraux singuliers qui sont les siens, tels que nous avons tâché de les définir jusqu'ici dans cette section, et plus généralement à travers tout ce premier chapitre. Liesbeth Korthals Altes, dans son ouvrage *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction* (2014), parle « d'attributions d'*ethos* » (*ethos attributions*) pour qualifier l'opération, qui ressortit à la réception, par laquelle est accordée à un écrivain et son œuvre (les deux vont de pair, moyennant quelques nuances dont nous discuterons plus bas) une valeur morale négociée qui prenne en compte à la fois les spécificités esthétiques et éthiques de l'activité littéraire dans l'espace social et la productivité singulière de l'œuvre considérée :

[l]e genre d'attention et d'autorité que nous accordons à la littérature et à l'écrivain sont clairement négociés à l'intérieur d'un contexte culturel spécifique, en relation avec d'autres médias et genres, et vis-à-vis de ce qui compte comme fondement pour l'autorité et l'authenticité dans divers cadres. Analyser les attributions d'*ethos* implique alors de passer d'une discussion à propos du sens du texte à un débat sur le statut social, l'autorité et la responsabilité de la littérature et des écrivains, et de plonger au cœur du sens et de la négociation de la valeur qui tissent l'étoffe de la culture (Korthals Altes 2014, p. 11, nous traduisons).

⁵¹ « Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. Et les prises de position (œuvres, manifestes ou manifestations politiques, etc.), que l'on peut et doit traiter comme un "système" d'oppositions pour les besoins de l'analyse, ne sont pas le résultat d'une forme quelconque d'accord objectif, mais le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce "système" est la lutte permanente. » (Bourdieu 1998, p. 381.)

On voit bien, à la lumière de cette prémisse analytique, comment l'intérêt critique se déplace, ou plutôt s'élargit : sans pour autant négliger le contenu des œuvres, afin d'évaluer la productivité sociale de celles-ci, il apparaît nécessaire de prendre en compte les qualités morales qu'exprime leur auteur. Il ne s'agit toutefois pas de juger l'auteur à titre d'individu privé, mais d'apprécier les qualités de sa personne publique — sa *persona* « instituant tout à la fois une voix et son lieu social d'intelligibilité » (Meizoz 2009, § 4)⁵² —, de sa posture d'écrivain et des rapports de sens qui s'installent entre celle-ci et les divers discours qu'il met en scène dans son œuvre.

Jérôme Meizoz (2004, p. 51) définit la notion de posture d'après les modalités d'autoreprésentation d'un auteur, et plus exactement selon la façon personnelle qu'a cet auteur d'investir et d'endosser un rôle public et un statut social à travers lesquels il rejoue et négocie sa position dans le champ littéraire. Une posture suscite des attentes par rapport à l'*ethos* d'un auteur et, inversement, des *indices éthiques*⁵³ suggèrent une posture (Korthals Altes 2014, p. 54). On voit bien, dès lors, comment la notion de posture se trouve à cheval entre les deux sphères de la communication littéraire : « une posture d'auteur implique relationnellement des faits discursifs et des conduites de vie dans le champ littéraire » (Meizoz 2009, § 2). Elle procède de la mise en scène de

⁵² Marcel Mauss (1938, p. 274, 277) a décrit la catégorie de « personne » dans sa dimension publique d'après son étymologie latine (*persona*) : « la "personne" est plus qu'un fait d'organisation, plus qu'un nom ou un droit à un personnage et un masque rituel, elle est un fait fondamental du droit. En droit, disent les juristes : il n'y a que les *personae*, les *res*, et les *actiones* ; ce principe gouverne encore les divisions de nos codes. Mais cet aboutissement est le fait d'une évolution spéciale au droit Romain. » Mauss explique que l'origine du concept de *persona* est double, il proviendrait d'abord du théâtre, pour désigner le personnage, mais se serait généralisé jusqu'à désigner l'individualité du caractère dans une perspective de droit civil : « À côté, le mot de *persona*, personnage artificiel, masque et rôle de comédie et de tragédie, de la fourberie, de l'hypocrisie, — d'étranger au "moi," — continuait son chemin. Mais le caractère personnel du droit était fondé, et *persona* était aussi devenu synonyme de la vraie nature de l'individu. D'autre part le droit à la *persona* est fondé. Seul en est exclu l'esclave. *Servus non habet personam*. Il n'a pas de personnalité. Il n'a pas son corps, il n'a pas d'ancêtres, de nom, de *cognomen*, de biens propres. » Après le droit romain, le droit chrétien stabilise l'idée de « personne morale », dont on peut juger les intentions (*mens rea*) et les actes (*actus reus*) au regard d'une règle de justice punitive, mais aussi dans la perspective de la glorification hagiographique.

⁵³ Nous forgeons cette expression pour désigner les signes permettant de rattacher à l'auteur des caractères moraux constitutifs de son *ethos*.

l'auteur et de l'appréciation qui est faite de cette scénographie par la réception. Elle est donc le fruit d'une coconstruction, « historiquement construite et référée à l'ensemble des positions du champ littéraire » (Meizoz 2009, § 4 ; sur l'idée de coconstruction voir Meizoz 2010, p. 84-85).

La posture, comme l'*ethos*, se nourrit et résulte d'un procès intersubjectif au cours duquel de nombreux médiateurs interviennent, qui agissent comme des relais-condensateurs dans la circulation du sens. Il peut s'agir d'acteurs collectifs (groupes, revues, maisons d'édition) surdéterminant le positionnement d'une œuvre en octroyant à celle-ci une filiation et des affiliations ; il peut s'agir de critiques et de théoriciens influents qui, qualifiant et appréciant une œuvre, la valident ou l'invalident (selon diverses axiologies) et lui accolent ainsi une valeur qui influencera l'horizon d'attente des réceptions subséquentes ; il peut s'agir enfin de l'écrivain lui-même qui, à travers ses représentations publiques (et tout élément participant de la mise en scène de l'auteur : données paratextuelles et métatextuelles ; entrevues⁵⁴, portraits, échanges documentés, prises de position dans le champ littéraire ou dans l'espace public), fournit des indices éthiques permettant d'inférer, en rapprochant l'œuvre et la posture, une intentionnalité instruisant un interprétant politique. On voit bien dès lors comment, incorporant ces médiations, l'interprétant politique implique un jugement éthique sur l'auteur (une attribution d'*ethos*). Mais ce jugement n'est pas unique, il ne relève pas (seulement) de la responsabilité du lecteur individuel ; puisqu'il se construit dans la réception, il est partagé, diffus et pour cette raison même *polyvalent* au sens premier du terme : « Qui est susceptible de revêtir plusieurs valeurs ; qui offre plusieurs possibilités d'interprétation. » (CNRTL.)

⁵⁴ Galia Yanoshevsky (2014, non paginé) a spécialement étudié l'entretien littéraire. Elle le conçoit comme « un genre hybride à la croisée des genres médiatiques et des genres littéraires » et « l'un des lieux où l'image d'auteur se construit et se confronte à son *ethos* auctorial ». L'entretien littéraire constitue pour nous un lieu privilégié pour l'observation de manœuvres contribuant à la construction d'une scénographie auctoriale instruisant un interprétant politique capable de diriger la réception.

Ruth Amossy a travaillé le concept d'« image d'auteur » dans ses dimensions imaginaire et institutionnelle. Elle insiste beaucoup sur l'idée d'identité kaléidoscopique, sur l'accumulation d'images multiples dans la détermination de l'*ethos* d'un auteur. Elle insiste également sur l'importance d'une prise en compte de l'historicité des constructions stéréotypiques d'images d'auteur :

De l'image qui lui est attribuée par les autres à l'*ethos* qu'il construit de sa personne, des textes qui entourent l'œuvre sans en participer à ceux qui, comme les préfaces, font partie intégrante de l'ouvrage, une multiplicité d'images souvent diverses et contradictoires circulent en proposant du même auteur un kaléidoscope mouvant. Si ces images discursives s'élaborent dans des cadres divers, elles partagent cependant deux caractéristiques majeures. Tout d'abord, elles passent nécessairement par la médiation d'un imaginaire d'époque et se modèlent sur ce que Diaz (2007) appelle des « scénarios auctoriaux ». En effet, les images que les commentateurs et les écrivains eux-mêmes proposent de l'auteur sont indissociables des représentations stéréotypées de l'écrivain à travers le prisme desquelles ils sont donnés, ou se donnent, à voir (Amossy 2009, § 10).

Ces stéréotypes, ou scénarii auctoriaux attendus, ne sont pas simplement imposés de l'extérieur, ils ne préexistent pas complètement aux postures concrétisées par les auteurs dans le champ, ni ne constituent des modèles à incarner (« prêt-à-porter ») pour les auteurs par lesquels le statut d'écrivain leur serait reconnu. Certes, les modèles du passé continuent de déterminer dans une certaine mesure les modèles qui s'élaborent dans le champ contemporain, qui en réactualisent certains traits et en rejettent d'autres ; mais les écrivains d'aujourd'hui travaillent aussi à la redéfinition des scénarii auctoriaux, tant pour déjouer les attentes qu'auraient déterminées les modèles passés que pour exprimer leur réalité sociale et historique singulière. De plus, la construction d'images d'auteurs ne passe pas seulement par l'incarnation de ces images par les écrivains dans le champ littéraire et dans l'espace public, mais également par la mise en scène d'écrivains fictionnels dans les œuvres de littérature, qui contribuent à

alimenter l'imaginaire auctorial de l'époque. Se référant encore ici à Diaz (2007), Amossy (2009, § 11) écrit :

Diaz note bien que ces modèles ne sont pas simplement imposés de l'extérieur et que les écrivains eux-mêmes participent à leur gestation, les font circuler et se les approprient. Dans cette perspective, il n'est guère possible de séparer ce qui se trame à l'extérieur du roman ou du poème, et ce qui se construit dans l'espace de l'œuvre. Un même imaginaire s'élabore dans le discours d'époque tel qu'il circule dans les genres les plus divers.

Ce télescopage des niveaux ontologiques entre des représentations d'images d'auteur fictionnelles et l'incarnation de postures autoriales réelles occasionne parfois, comme nous le verrons sous peu, des rapports identitaires troubles, qui compliquent la tâche d'attribution d'*ethos* en raison d'une difficulté interprétative née de l'impossibilité de discrétiser clairement des régimes de valeur capables de stabiliser le sens axiologique des énoncés.

D'après Meizoz, les écrivains ont amplement d'occasions de jouer de la médiatisation de leur *persona* — ce dont discute aussi Kaufmann (2017), critiquant la dimension spectaculaire de la littérature contemporaine⁵⁵. Ce jeu identitaire, qui participe de la coconstruction de la posture de l'auteur, implique souvent un brouillage de la frontière ontologique entre la *persona* de l'écrivain et le contenu de son œuvre. La scénographie auctoriale repose sur ce paralogisme partiel en vertu duquel les écrits et la posture de l'écrivain sont assimilés⁵⁶, les deux participant d'une même

⁵⁵ Si nous sommes sympathique à la thèse de Kaufmann, nous n'apprécions cependant pas toujours la pétulance de sa défense. Nous reconnaissons néanmoins la valeur de l'intuition motivant son exposé (la spectacularisation de l'activité littéraire) et certaines étapes de son raisonnement, qui nous semblent très justes. Par exemple, lorsqu'il écrit : « Tout commence avec la comparution, avec l'entrée dans le spectacle, qui a toujours quelque chose de l'entrée dans un tribunal. Apparaître dans le spectacle, c'est comparaître, c'est y apparaître pour y être jugé, non parce qu'on aurait commis un crime, mais simplement parce qu'on y revendique une place. » (Kaufmann 2017, p. 102.)

⁵⁶ Il ne s'agit pas totalement d'une faute de raisonnement, car il y a bien un rapport de continuité entre l'écrivain et son œuvre, dont il convient de déterminer la règle à chaque fois (« penser par cas », voir Passeron & Revel 2005). Notre concept d'indice éthique doit permettre de construire ce jugement situé

« performance » par laquelle l'œuvre est rendue publique (Meizoz 2007, p. 19-20), performance qui permet à « une voix et une figure de se faire reconnaître comme singulières dans un état du champ littéraire » (Meizoz 2009, § 2). Les écrivains peuvent d'ailleurs tirer profit de cette tension — dont ils sont le plus souvent les complices, sinon les instigateurs — entre, d'une part, leur posture (codéterminée dans la réception, car « devenu un personnage public, l'« écrivain » ne s'appartient plus totalement, en tant que représentation de soi, mais se connaît alors par l'image en retour que le public lui renvoie », Meizoz 2009, § 8) et, d'autre part, des éléments de leur œuvre, tels l'*ethos* des protagonistes, du narrateur, de l'auteur implicite ou d'images d'auteur représentées dans le texte (cette pratique est exacerbée dans le genre de l'autofiction ou dans certains cas de mise en abyme impliquant des figures d'écrivain fictionnelles ; ces derniers éléments, contrairement à la posture auctoriale, sont pleinement déterminés par l'auteur). Il convient toutefois, remarque Korthals Altes (2014, chap. 5), de ne pas se laisser happer par la tentation psychologisante qui voudrait simplement amalgamer ces différentes instances et les positions qu'elles expriment, ce qui aurait pour effet d'obérer la finesse de certains effets éthiques produits par le jeu des renvois identitaires.

Nous pouvons tirer profit des outils de la sociologie de la littérature et de la narratologie afin de démêler les différents niveaux énonciatifs que peut exploiter la communication littéraire, et ce faisant observer les divers rapports de sens découlant d'une responsabilisation plus ou moins étendue ou limitée des énonciateurs à l'égard de leurs énoncés. Korthals Altes propose de distinguer six niveaux énonciatifs (ou facettes) pouvant composer une même image d'auteur kaléidoscopique (*persona*), et donc polyvalente, car les gestes et discours émanant de l'auteur et de son œuvre pourront être rattachés diversement à l'un ou à l'autre (ou à plusieurs) de ces niveaux énonciatifs selon le cas, le sens et la détermination des rapports de responsabilité dont

participant de la construction d'un interprétant politique adéquat à l'interprétation d'une œuvre littéraire donnée.

les énoncés sont porteurs à chaque fois. Ces rapports déterminent les possibilités d'attribution éthique et de jugement de valeur qui ressortissent de la réception. Les six niveaux énonciatifs suivants permettent la composition, et pour cette raison constituent les moyens sémiotiques, d'une scénographie auctoriale. Ils sont énumérés dans une logique intégrative : les niveaux parents (numériquement inférieurs) englobent les niveaux enfants et les niveaux enfants nourrissent leurs niveaux parents, et ce, sans que la responsabilité énonciative ne remonte pour autant jusqu'en haut à chaque fois :

- (1) L'auteur en tant que personne biographique (sa vie peut être documentée), faite de « chair et de sang » (elle a un corps, elle peut comparaître), qui a aussi le statut de citoyen (donc une responsabilité morale) ;
- (2) L'auteur dans son rôle social d'écrivain — ce niveau marque l'introduction, par nécessité, d'une posture auctoriale (coconstruite d'après l'articulation des qualités esthétiques, poétiques et sociologiques de l'œuvre, de même que la conduite éthique et les discours attribuables à l'être social de l'écrivain en rapport avec un état historique du champ littéraire) ;
- (3) L'image de l'auteur coconstruite par la réception historique d'après les opus antérieurs de l'œuvre de cet auteur, qui instruisent l'horizon d'attente pour la réception des opus à venir — les acteurs-médiateurs (individuels et collectifs) jouent un rôle important dans la construction de cette image éthique fondée sur les qualités de l'œuvre limitée à son texte ;
- (4) L'image de l'auteur coconstruite par la réception historique d'après des données péritextuelles et épitextuelles — qui comprend tout discours

directement ou indirectement produits par l'écrivain (préfaces, postfaces, entretiens, échanges documentés, commentaires critiques, etc.)⁵⁷ ;

- (5) L'auteur implicite (abstrait, inféré, hypothétique, modèle) qui se construit dans la lecture de l'œuvre (la fonction-auteur élicitée par la lecture, qui cumule l'ensemble des voix exprimées dans le texte) — « [e]n tant que construction interprétative, cet auteur implicite subsume la vision du monde et les valeurs exprimées par le texte dans sa totalité » (Korthals Altes 2014, p. 159, nous traduisons ; sur l'auteur implicite, voir Booth 1983 ; Kindt 2007 ; Amossy 2009, § 15-22) ;
- (6) L'auteur comme narrateur(s), avec les ruses, tromperies et jeux de faux-semblant possibles que cela suppose (les cas de narration à la première personne rendent évident ce rapprochement, qui a néanmoins lieu d'être effectué pour les autres modes narratifs également) — à ce niveau, la responsabilité énonciative se limite à la voix narrative⁵⁸.

Deux remarques sont ici nécessaires. Premièrement, il existe des énoncés qu'aucun indice éthique ne permettra de rattacher à l'un ou l'autre de ces niveaux énonciatifs de façon déterminée ou même implicite (voir Korthals Altes 2014, p. 140-143 sur les *unadopted ethos effects*). En même temps que « s'estompe la frontière entre ce qui se construit dans les textes de l'auteur et ce qui s'élabore à l'extérieur, en-dehors de son

⁵⁷ À peu de choses près, (3) et (4) pourraient être unifiés. (3) suppose une réception d'après les œuvres ; (4) implique la prise en compte de données métatextuelles débordant le texte de l'œuvre au sens strict.

⁵⁸ Ces six facettes de l'auteur (ou niveaux de responsabilité énonciative) se rapportant à l'activité et au discours de l'auteur sont adaptés d'après Korthals Altes (2014, p. 157-159). Meizoz (2009, § 7, 21-22), qui reprend sa typologie de Maingueneau (2004) propose quant à lui la tripartition suivante : (1) la personne (l'être civil) ; (2) l'écrivain (la fonction-auteur dans le champ littéraire) ; (3) l'inscripteur (l'énonciateur textuel). Pour des raisons de méthode (*cf. supra* § 1.1, note 5), nous préférons la typologie de Korthals Altes, qui distingue plusieurs niveaux intratextuels ou chevauchant la frontière poreuse du texte et du métatexte, suivant les effets de sens, l'*ethos* et la responsabilité énonciative qui peuvent être attribués à chacun.

contrôle » (Amossy 2009, § 14), un système de renvois énonciatifs autonome s'institue, qui peut s'autosuffire et restreindre la responsabilité énonciative de l'auteur tout en contribuant à la construction de sa *persona*, consolidée dans la réception. Même dans le cas d'une narration à la première personne, il peut être difficile d'attribuer une responsabilité éthique aux énoncés. Bachmann (1986, p. 62, 91) parle d'un « Je sans garantie » : « un astre dont on n'aurait jamais identifié la position, ni les orbites, et dont on n'aurait jamais reconnu le noyau, ni les éléments qui le composent ». Ce *je*, qui parle pourtant, qui assume une parole à sa manière, « qui se détache du chœur uniforme et de l'assemblée silencieuse », s'il échappe à toute attribution d'*ethos* définie, peut être compris comme « le héraut de la voix humaine », porteur d'une parole généralisée : *personne parle pour tout le monde*. On pense encore à la formule de Beckett (rendue notoire par Foucault 1994) : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle » (Beckett 1955, p. 143), qui marque, en même temps que l'absence ou la fuite du sujet, « la présence irréductible de l'énonciation » (Long 1999, p. 158).

Deuxièmement, tous les jeux identitaires des écrivains qui ont pour effet de brouiller ces niveaux énonciatifs n'ont pas pour vocation d'être *démêlés* ; le tressage d'une *persona* polyvalente, aux multiples renvois internes et externes à l'œuvre par les moyens de la scénographie auctoriale, est souvent riche d'un sens dont le caractère heuristique mérite d'être saisi tel qu'il se présente d'après ses effets immédiats (dans la lecture) et différés (dans la réception historique)⁵⁹. Ainsi que l'écrit Meizoz (2009, § 4),

⁵⁹ Ces « jeux identitaires » ont bien sûr aussi pour effet d'embrouiller le rapport de responsabilité que l'on cherche normalement à stabiliser du point de vue de la réception, entre énoncés et énonciateurs ; ils constituent de ce fait des manières de parade, ou de défilement moral. Ces caractérisations ne sont pas à comprendre péjorativement : dans la tradition militaire, le défilement désigne l'art d'utiliser les accidents du terrain pour se cacher de l'ennemi ; dans les arts martiaux, la parade désigne l'action de parer un coup en arrêtant et en détournant l'arme ou la menace de l'adversaire. Ajoutons encore que le brouillard constitue l'une des deux notions clés de la théorie de la guerre de Clausewitz (l'autre étant la friction). Le brouillard contribue à l'incertitude de l'interprétation (voir Clausewitz 2014, p. 78). Toutes ces caractérisations montrent comment le brouillage énonciatif ressortit à la tactique, et comment, dès lors, il contribue à la redéfinition des règles de la communication usitée en instaurant pour la communication littéraire un cadre mouvant, fuyant, instable — et pour ces raisons mêmes : potentiellement subversif,

« [s]ur la scène d'énonciation de la littérature, l'écrivain se présente et s'exprime muni de la médiation que constitue sa *persona*, que l'on peut appeler sa posture ou son "masque d'autorité" ». Ce masque suppose la possibilité d'une profondeur quasi sans fond, ce qui complique évidemment la tâche d'attribution d'*ethos*, qui, rappelons-le, est corrélative à l'opération par laquelle s'effectue la négociation de la valeur puisqu'elle permet de fixer le jugement sur la responsabilité du discours. Parce qu'il empêche la discrétisation des régimes de valeur selon des niveaux d'énonciation et des plans ontologiques aux frontières arrêtées, le brouillage énonciatif mine l'attribution d'*ethos* en vertu de laquelle une œuvre peut être jugée dans sa dimension morale. En effet, l'*ethos* agit comme un index par rapport aux régimes de valeur : l'incapacité d'identifier cet index avec assurance contrarie la détermination d'un cadre axiologique approprié pour l'interprétation de cet énoncé dans sa dimension morale ; l'assignation de valeur s'en trouve donc compliquée et l'appréciation éthique se résout le plus souvent par la formation d'un régime de valeur immanent à la situation d'énonciation, dont la portée est circonscrite à la diégèse (6^e niveau de notre modèle).

Il est intéressant à cet effet de mentionner le cas du romancier Milan Kundera, car il constitue un exemple patent de volonté de la part d'un écrivain de dissimuler sa personne derrière son œuvre, sans pour autant que cela n'empêche sa *persona* de pointer partout à travers celle-ci (sous forme de traits expressifs dominants, l'ironie au premier chef). Lorsqu'en 1985 le prix Jérusalem lui est attribué, Kundera s'explique :

Le romancier est celui qui, selon Flaubert, veut disparaître derrière son œuvre. Disparaître derrière son œuvre, cela veut dire renoncer au rôle de personnalité publique. Ce n'est pas facile aujourd'hui, où tout ce qui est tant soit peu important doit passer par la scène insupportablement éclairée des mass media, qui, contrairement à l'intention de Flaubert, font disparaître l'œuvre derrière l'image de son auteur. Dans cette situation, à laquelle personne ne peut entièrement échapper, l'observation de Flaubert m'apparaît presque comme

car tâchant de se soustraire au droit commun, qui a pour tâche de régir la responsabilité morale d'après des critères objectifs et universels.

une mise en garde : en se prêtant au rôle de personnalité publique, le romancier met en danger son œuvre, qui risque d'être considérée comme un simple appendice de ses gestes, de ses déclarations, de ses prises de position. Or non seulement le romancier n'est le porte-parole de personne, mais j'irais jusqu'à dire qu'il n'est même pas le porte-parole de ses propres idées (Kundera 1985, p. 64).

Certes, la *persona* de l'écrivain demeure toujours médiatiquement tangible, mais Kundera se veut le plus évasif possible à cet égard : le romancier nous réduit à une suite d'inférences qui permettent, au mieux, la construction d'une image d'auteur par la fréquentation de l'œuvre complète, au pire, la simple postulation d'un auteur implicite fonctionnel dans la lecture. Kundera travaille d'arrache-pied à empêcher que ces figures d'auteurs hypothétiques (et nécessaires) ne puissent jamais être adossées à sa personne biographique : ayant piloté de son vivant l'édition en Pléiade de son œuvre, le romancier a refusé d'y inclure, outre plusieurs textes de jeunesse (poésie, théâtre), toute notice biographique ou appareil critique. Dans le même ordre d'idée, la première édition française de *La plaisanterie* (1968) comportait une préface d'Aragon, que Kundera a finalement fait supprimer lors des rééditions subséquentes (à partir de 1980), supposant sans doute que la réception pâtirait d'un tel élément paratextuel rédigé par une figure de proue de l'engagement intellectuel liée au PCF et susceptible de fournir des éléments historiques et géopolitiques orientant la lecture. Bien entendu, le parcours biographique, les choix et les actions de Kundera — son engagement politique premier, les événements sociohistoriques du Printemps de Prague et l'invasion soviétique d'août 1968, la censure subie, son exil en France en 1975, le choix du français pour l'écriture à partir de 1995 — n'ont jamais cessé d'intéresser la critique, mais le romancier l'a toujours enjointe à s'en détourner. Le cas Kundera montre combien le rapport de l'écrivain à son œuvre est politique. Il constitue un exemple extrême de volonté de contrôle de la réception par l'écrivain, mais aussi une des meilleures illustrations de l'usage dont peuvent faire les écrivains des paramètres du champ leur permettant de se dissimuler derrière leur œuvre, donnant ainsi à cette

dernière la prépondérance en termes de représentativité éthique et une autonomie intrinsèque (le romancier « n'est même pas le porte-parole de ses propres idées ») avec laquelle la réception doit compter.

Comme nous l'avons montré auparavant, le champ littéraire doit constamment légitimer son existence et sa liberté contre la moralité de l'espace public pour asseoir son autonomie ; il n'est donc pas surprenant que les écrivains tirent profit de moyens énonciatifs contribuant à la défense de leur liberté d'expression au regard de la moralité normative et du doxique hégémonique qui déterminent les termes de l'acceptabilité sociale des discours à leur époque (et par rapport auxquels la littérature occasionne parfois des déplacements féconds). Le cloisonnement partiel des différents niveaux énonciatifs décrits dans notre modèle — qui dépend, il faut bien le voir, de paramètres institutionnels, de conventions littéraires de même que de stratégies rhétoriques — permet de freiner la remontée de la responsabilité énonciative jusqu'à l'auteur biographique (la personne civile)⁶⁰. Les écrivains peuvent manœuvrer dans ce système pour diriger la réception, à l'instar de l'éclusier faisant remonter les bateaux au long d'un canal préparé à cet effet. L'écluse a deux fonctions : les biefs, compartimentés par des portes munies de vannes, doivent permettre la navigation étagée, mais elles présentent aussi l'avantage de freiner les crues menaçant d'atteindre les terres plus élevées. Pareillement, les écrivains peuvent tirer profit d'un système paramétrique leur permettant d'« écluser » l'attribution d'*ethos* et la responsabilité morale qu'implique celle-ci pour l'énonciataire à l'égard de certains énoncés. Ces stratégies d'éclusage contribuent clairement à la construction d'une posture auctoriale et à la détermination d'une politique de la littérature.

⁶⁰ Michel Foucault traite admirablement de ce phénomène en 1969, dans *Qu'est-ce qu'un auteur ?* : « Dans l'écriture, il n'y va pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste d'écrire ; il ne s'agit pas de l'épinglage d'un sujet dans un langage ; il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivain ne cesse de disparaître. » (Foucault 1994, p. 793.)

Korthals Altes précise son idée d'attribution d'*ethos*, qui s'avère pour nous cruciale dans l'étude des politiques de la littérature :

L'importance de l'*ethos* que nous attribuons aux écrivains, en termes d'autorité, d'authenticité, de fiabilité, d'ironie, et ainsi de suite, se révèle au regard du rôle central que revêt cette activité dans les débats sur les différentes conceptions de la littérature et sur la fonction sociale des écrivains, qui dépassent les considérations des approches carrément morales de la littérature. À travers l'histoire, les fonctions sociales de la littérature et de l'auteur ont été investies de normes et de valeur changeantes, mais toujours fortes, qui relèvent en particulier de l'*ethos* des auteurs et des artistes (Korthals Altes 2014, p. 8, nous traduisons).

Il faut bien voir, en fin de compte, combien les politiques de la littérature sont liées à la réception, qui les concrétise, les reproduit, ou alors les discrédite, les honnit. Hamel (2014, p. 16) a bien identifié le rôle détenu par la réception historique dans la codétermination des politiques de la littérature et, surtout, le sort qu'elles connaissent historiquement :

Les critiques et les théoriciens, dont les interventions prescrivent un certain usage des œuvres et établissent les modalités de leur interprétation, participent aussi à la production et à la diffusion de ces conceptions politiques de la littérature. Plus que de simples médiateurs, ils déterminent le sens et la valeur des textes à travers des gestes d'appropriation et d'appréciation, qui possèdent une dimension normative.

Au caractère prescriptif des politiques de la littérature est assorti le caractère normatif de la réception ; ensemble, politiques et réception déterminent le sens de l'histoire du champ littéraire dans son nouage complexe à l'espace social.

*

Avant de conclure cette section (et ce chapitre) et afin de parer à d'éventuels malentendus, nous souhaitons formuler une critique de la notion de scénographie

d'après Maingueneau (1999, 2002, 2004). Celui-ci s'en tient à une définition de l'*ethos* au sens de la rhétorique, soit la construction de l'image de l'auteur par et dans le discours. Maingueneau distingue trois plans relatifs à l'énonciation : (1) la « scène englobante », qui définit le statut pragmatique du discours (fiction, non fiction, littéraire, philosophique, religieux, etc.) ; (2) la « scène générique », qui se rapporte aux conventions des genres auquel un discours correspond ou non et aux attentes que signale la reconnaissance du genre auquel appartient le discours ; et (3) la « scénographie », qui réfère aux conditions concrètes de la situation de communication, à sa dimension pragmatique et à l'*ethos* (discursif) qu'elle suppose. Le passage suivant donne une idée de ce qu'il entend par « scénographie » :

La scénographie, avec l'*ethos* dont [l'auteur] participe, implique un processus en boucle : dès son émergence la parole est portée par un certain *ethos*, lequel, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même. La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scène dont vient la parole est précisément *la* scène requise pour énoncer dans telle circonstance. Ce sont les contenus déployés par le discours qui permettent de spécifier et de valider l'*ethos*, et sa scénographie, à travers lesquels ces contenus surgissent (Maingueneau 2002, p. 65).

Pour notre part, nous avons déjà établi que notre conception de l'*ethos* débordait la stricte définition rhétorique (*cf. supra* § 1, note 1). La scénographie telle que l'entend Maingueneau est un concept rhétorique qui ressortit à l'analyse du discours. Nous employons le concept de scénographie dans la perspective des politiques de la littérature pour comprendre les moyens d'une mise en scène de l'auteur (et d'un positionnement dans le champ) contribuant à la construction d'une *persona* d'écrivain, dont on peut analyser, du point de vue de la réception, les différentes facettes dans la tâche d'attribution d'*ethos*. Nous disons de ce travail d'analyse qu'il est nécessaire à la bonne compréhension de la dimension morale des œuvres littéraires.

Si nous insistons sur les qualités morales des œuvres littéraires, telles qu'elles sont codéterminées dans la réception, c'est parce que ces qualités sont cruciales du point de vue des politiques de la littérature. Rappelons que celles-ci sont des systèmes de représentations prescriptifs, dont la visée est l'institution, par l'intermédiaire de la réception, de pratiques culturelles et sociales normatives, donc morales, c'est-à-dire relatives aux mœurs. Les politiques de la littérature prétendent dire le *bien* (qui va souvent de pair avec l'affirmation du *beau* et du *vrai*) : elles agissent comme un guide pour l'institution de certaines habitudes d'interprétation et d'action, et ce, non seulement en tout ce qui se rapporte à la littérature, mais au-delà encore, en concrétisant la puissance du langage, en élicitant certaines représentations du monde, en valorisant des rapports du symbolique à l'éthique et en prescrivant, par l'exemple, un agir individuel et collectif au regard de la cité.

Jauss a bien vu quelle importance la littérature a eu historiquement, pour elle-même et pour la société dans son ensemble, dans la détermination de normes éthiques. Par le biais de l'activité communicationnelle formatrice du champ littéraire, c'est-à-dire assurant un rapport ouvert entre celui-ci et l'espace public vis-à-vis duquel elle se définit, le phénomène littéraire n'a eu de cesse d'imposer des critères pour l'interprétation des œuvres littéraires, et plus largement pour l'interprétation des phénomènes et des pratiques esthétiques, dans leur dimension morale et politique. Jauss (1978, p. 286) écrit :

Le rôle particulier qui revient, dans l'activité communicationnelle de la société, à l'expérience esthétique peut donc s'articuler en trois fonctions distinctes : préformation des comportements ou *transmission de la norme* ; motivation ou *création de la norme* ; transformation ou *rupture de la norme*. La théorie esthétique de notre temps, qu'elle soit d'inspiration bourgeoise ou (néo-)marxiste, mes propres travaux compris, a mis l'accent presque exclusivement sur la fonction de rupture, en raison de son intérêt prédominant pour le rôle émancipateur de l'art. Elle a considéré que la fonction sociale la plus éminente de l'expérience esthétique était de privilégier l'événement créateur de nouveauté par rapport à la répétition routinière de l'accompli, la négativité et

l'écart par rapport à toute affirmation des valeurs établies et à toute signification devenue traditionnelle. Entre les pôles de la *rupture* et de la *réalisation des normes*, entre le renouvellement des horizons dans le sens du progrès et l'adaptation à une idéologie régnante, cependant, l'art est intervenu dans la praxis sociale, tout au long des siècles qui ont précédé son accession à l'autonomie, en exerçant toute une gamme d'actions que l'on peut appeler communicationnelles, au sens restreint d'actions *créatrices de normes*.

Les politiques de la littérature travaillent le champ littéraire autant qu'elles le maintiennent ; comme tout phénomène ou discours idéologiques participant d'un imaginaire sociopolitique, elles sont tiraillées entre deux pôles antagonistes et complémentaires : conservation et révolution, orthodoxie et rupture, académisme et subversion. De ces rapports et pratiques idéologiques tensifs émergent des consensus structurants, qui ne sont jamais que provisoires : produits de l'histoire, ils peuvent encore être renversés. L'agonistique de l'espace social que reproduit le champ littéraire implique, pour les acteurs individuels et collectifs, de polémiquer pour œuvrer à la reconnaissance extrinsèque de leur existence par leurs contemporains. Mais l'activité littéraire ne se réduit pas à cette seule volonté d'existence, à ce droit de reconnaissance intersubjectif. Les œuvres littéraires communiquent d'un souffle expressif qui les distingue : elles dialoguent avec l'espace social et, certaines d'entre elles, assumant la puissance transitive du langage poétique, cherchent à bousculer le lectorat, et plus généralement la société, pour s'inscrire dans l'histoire. Dans le tiers espace politique de la réception, les acteurs comparaissent entre eux, mais ils comparaissent aussi vis-à-vis de l'espace social, auprès duquel le champ littéraire a une dette de reconnaissance infinie qu'aucune reddition de compte ne permettra jamais d'équilibrer une fois pour toutes. Les politiques de la littérature n'ont d'autre fonction que de légitimer une place et une part pour la littérature au sein de la société et d'habiliter les écrivains dans la cité en explicitant la ou les fonctions des œuvres, en vertu desquelles la fréquentation de la littérature peut être justifiée moralement.

Pour clore ce chapitre, nous nous permettons de récapituler les différentes composantes de notre argumentaire, qui démontrent comment, selon nous, cette dimension morale normative inhérente à l'activité littéraire passe par la modulation du rapport éthique qu'un auteur peut entretenir par rapport à son œuvre, au champ littéraire et à l'espace social. Rappelons d'abord que cette modulation est rendue possible par des paramètres institutionnels (état du champ), des conventions symboliques (normes interprétatives établies) et des pratiques rhétoriques et poétiques particulières (éclusage déterminant les possibilités d'attribution d'*ethos*). S'appuyant sur des paramètres (des conditions de possibilité) historiques, cette modulation explique la diversité des scénographies auctoriales que concrétisent les écrivains dans la cité. Coproduite par l'auteur et la réception, une scénographie auctoriale est corrélative à une politique de la littérature dans la mesure où elle se systématise dans sa reproductibilité pratique : autrement dit, sa dimension idéologique est subsumée par son exemplarité éthique. Nous disons enfin que le rapport appréciatif qui lie l'œuvre et l'auteur dans la réception implique la tâche d'attribution d'*ethos*. Or, cette tâche est réflexive : en appréciant une œuvre dans sa dimension morale, le récepteur apprécie du même coup (et ce, largement implicitement) sa propre morale et son système de valeurs, en révisé certains principes pour les mettre à l'unisson du modèle global alimenté par les caractères et conduites éthiques exemplaires et contre-exemplaires dont il a pu éprouver les qualités et les conséquences dans la littérature et dans son rapport à l'activité littéraire de manière plus générale.

Qualifiant la tâche de la critique littéraire, qui est aussi en puissance celle de tout lecteur, Sandra Laugier (2006, p. 4) écrit :

Le travail de la critique (littéraire) sera alors la recherche d'une définition de l'éducation donnée par l'œuvre, non pas au sens d'une édification ou de la transmission d'un contenu défini, mais au sens où cette œuvre elle-même apprend à son lecteur à la considérer, à vivre sa propre aventure (morale) de

lecteur. Il faut en quelque sorte arriver à définir dans ce cadre une morale *non moralisatrice*.

Pour nous, cette définition passe nécessairement par une prise en compte des politiques de la littérature. Nous croyons avoir fait la démonstration de leur importance au regard de la singularité communicationnelle du phénomène et de l'activité littéraires. Il nous semble impossible de considérer la dimension morale de la littérature — attribuable à sa compétence d'immixtion dans les affaires de la cité — en dehors de la reconnaissance des formes de vie, c'est-à-dire des rapports de conformation symboliques et sociaux que la littérature a institués historiquement et qu'elle impose au présent à tout acteur mêlé, de près ou de loin, allègrement ou gravement, à elle. L'appréhension critique de la productivité sociale des œuvres impose un regard, pour la réception, qui reproduit au moins partiellement le geste intenté par l'œuvre, et cette conformation intentionnelle concrétise, de fait, la part prescriptive de toute œuvre littéraire. Puisque cette conformation n'est que partielle — la communication ne saurait produire du même —, un travail réflexif-analytique sur la réception, les postures interprétatives élicitées par les œuvres et la conformation concrétisée ou non par celles-ci auprès du lectorat, et plus largement dans le corps social, a pour résultat immédiat de mettre en lumière le tiers espace politique de la réception, et pour résultat différé de permettre d'apprécier l'inscription historique des œuvres d'après la prégnance morale de celles-ci à travers le temps, dans le champ littéraire comme dans la cité. L'étude des rapports de conformation normatifs prescrits par l'état de ces deux espaces, où l'agonistique, les jeux d'influence et la sédimentation idéologique déterminent, en plus des paramètres sociohistoriques généraux (démocratie, libéralisme économique), des manières de lire, d'interpréter et d'actualiser les œuvres littéraires, constitue l'objet le plus général des politiques de la littérature, dont la visée particulière est de parvenir à définir la productivité sociale d'œuvres singulières.

Nous avons vu que cette productivité découlait largement d'une logique et d'un processus d'appropriation et d'harmonisation éthique résultant de la fréquentation des œuvres et de l'expérience esthétique que procurent celles-ci. C'est pourquoi il est à notre avis nécessaire de compléter la dimension sociologique des politiques de la littérature par un appareillage théorique apte à interroger la poétique des œuvres. Nous trouvons dans la translinguistique bakhtinienne les fondements d'une sémiotique de l'énoncé permettant de penser la communication littéraire dans son rattachement à l'auteur, dont l'expressivité singulière contribue à l'originalité de l'œuvre, et ce, au-delà d'une polyphonie romanesque aux multiples rapports de sens axiologiques possibles. L'énoncé bakhtinien permet selon nous d'apprécier subtilement les manifestations sémiotiques du texte dans son rapport à la langue, à la société et à l'époque auxquelles il se rapporte. Couplée aux visées de la sociocritique, l'attention portée à l'énoncé facilite l'analyse de l'environnement sociodiscursif d'un texte et les déplacements féconds qui s'opèrent entre une œuvre donnée et les discours qui marquent sa contemporanéité. Parce qu'elle s'intéresse particulièrement à l'expressivité intrinsèque à l'énonciation, la translinguistique bakhtinienne donne prise sur la dimension axiologique des énoncés, et éventuellement des œuvres dans leur totalité. Le regard qu'elle promeut permet en effet d'identifier, dans le texte, des indices éthiques contribuant à la *persona* de l'écrivain. Ces indices poétiques, corrélés aux indices sociologiques obtenus d'autre part, permettent selon nous de parvenir à une meilleure définition de l'identité politique de l'écrivain. Puisque la comparution démocratique constitue un paramètre intrinsèque du champ littéraire moderne, la connaissance de l'*ethos* politique de l'écrivain apparaît nécessaire dans l'atteinte d'une juste compréhension de la politique de la littérature qu'exprime son œuvre. Les politiques de la littérature permettent de penser conjointement l'*ethos* auctorial et la productivité sociale des œuvres (l'interprétant politique qu'elles suscitent) en mettant l'accent sur le tiers espace politique de la réception, où sont codéterminés les rapports de sens

dirigeant l'interprétation. C'est pourquoi cette approche nous apparaît globalement apte à interroger analytiquement le phénomène littéraire — la vie et les œuvres de la littérature — du point de vue de l'histoire.

Dans le deuxième chapitre de cette recherche, nous tâcherons de montrer la pertinence de notre cadre théorique en le mettant à l'épreuve de l'étude du corpus leclézien 1970-1974. Ce faisant, c'est à la définition d'une politique leclézienne de la littérature que nous souhaitons parvenir.

CHAPITRE II

AUTONOMISATION DU SUJET-ÉCRIVAIN : LE CLÉZIO AU TOURNANT DES ANNÉES 1970

Après avoir présenté notre cadre théorique et déterminé notre ambition critique dans le premier chapitre, il nous faut à présent mettre en œuvre la démarche annoncée. Notre méthode d'enquête implique, pour l'étude d'une œuvre littéraire singulière ou d'une production définie, un travail d'exploration périphérique à celle-ci. Il s'agit de constituer, en épluchant les interventions publiques de son auteur, toute une documentation qui, autour de l'œuvre et en parallèle à celle-ci, la complète et l'éclaire : entretiens, prises de position, manifestations d'intention, aveux d'alliance et de désunion (interpersonnelles comme idéologiques), de même que toute prise de parti dans une démarche proposant un regard rétrospectif sur l'œuvre (travail documentaire initié ou mené par des tiers ou par l'écrivain lui-même). Il est entendu qu'ayant choisi d'étudier une période très restreinte dans la production leclézienne, notre regard en débordera, nécessairement ; mais dans ce débordement nous veillerons à ce que le reflux interprétatif rejaillisse toujours au centre, là où se porte notre intérêt premier, ce nœud historique que représente la période 1970-1974 dans l'œuvre de Le Clézio. Il faut bien voir qu'en interrogeant l'œuvre leclézienne, c'est aussi à la vie de l'écrivain que nous nous intéressons, ou plus exactement à la *persona* de cet écrivain telle que l'œuvre et sa réception la codéterminent. En reprenant les catégories établies précédemment, qui nous servent de guide dans la tâche d'attribution d'*ethos*, nous entendons parvenir à déterminer une image d'auteur qui soit à la fois fidèle et révélatrice. La *persona* étant, comme nous l'avons écrit, un symbole complexe puisque fruit d'une coconstruction sociohistorique, la part qui nous revient dans sa détermination du point de vue de la

réception correspond à une recherche dont la dominante descriptive est complémentée, pilotée même, par un travail largement interprétatif. Cette configuration implique une bonne part d'hypothétisation, qui appelle à la vigilance. Autrement dit, dans notre enquête documentaire sur la *persona* leclézienne, nous veillerons à discerner, pour chaque indice éthique discriminé, le niveau de responsabilité énonciative qui lui correspond, de sorte que s'échafaude ainsi, par accumulation d'indices pondérés, une image riche et juste, capable d'instruire un interprétant politique valide¹. Cet interprétant politique ne saurait toutefois être complet ni fidèle en dehors d'une prise en compte des textes canoniques de l'auteur parus au cours de la période définie pour cette étude. Ces œuvres, abordées dans toute leur complexité poétique, doivent être comprises comme un lieu privilégié pour l'observation d'indices éthiques ; par elles se concrétise véritablement la politique de la littérature que peut faire valoir, d'autre part et autrement, leur auteur.

Nous souhaitons observer un changement important dans la politique de la littérature que manifeste l'œuvre leclézienne dans la première moitié de la décennie 1970. Bien que Le Clézio ait défendu un regard de continuité sur son œuvre, suggérant de voir chaque nouvel opus comme un chapitre ajouté à la somme déjà produite — « Je préférerais vous dire qu'il n'y a pas plusieurs volumes séparés C'est plutôt une continuité Je n'ai pas voulu écrire des romans différents mais continuer la même histoire à la fois la mienne et celle des autres en plusieurs chapitres » (Lhoste 1971, p. 61² ; voir aussi Léger & Westerlund 2016, p. 14) —, il n'en demeure pas moins qu'une progression significative est observable dans l'écriture. Nous avons pour ambition d'analyser cette transformation progressive à partir des facteurs qui permettent d'expliquer certains changements qui la jalonnent et d'analyser les effets engendrés par

¹ En accord avec la sémiotique de Peirce, la validité d'un interprétant dépend de sa compétence à se recommander à l'esprit pour toute investigation future liée à l'objet général dont l'interprétant est issu.

² L'ouvrage de Lhoste restitue les hésitations de la parole échangée lors des entretiens réalisés avec Le Clézio, ce qui explique la présence d'espacements de longueur variée entre certains mots, ceux-ci ayant été préférés aux signes de ponctuation de la grammaire normale (virgule, point, etc.).

ceux-ci du point de vue de la politique de la littérature. Nous identifions le foyer de ce changement à la période 1970-1974. Afin de bien mesurer la transformation qui s'opère alors, nous croyons toutefois nécessaire d'élargir légèrement la focale pour englober une période un peu plus longue dans la production et la vie de l'écrivain : entre *L'extase matérielle* (1967b) et *L'inconnu sur la terre* (1978a) — ouvrages qui présentent tous deux des caractéristiques rhétoriques qui les rapprochent tendanciellement du régime essayistique —, une précision éthique s'opère, une résolution poétique s'installe. Au milieu de ces deux bornes temporelles, entre 1970 et 1974, des œuvres puissantes — *La guerre* (1970c), *Haï* (1971d), *Mydriase* (1973a) et *Les Géants* (1973c) — laissent percevoir un glissement de la volonté littéraire de l'écrivain, qui s'affirme de manière concomitante à une transformation de la *persona* leclézienne.

Le corpus restreint que nous venons de mentionner ne permet pas de prendre la pleine mesure de l'effervescence créative qui a lieu à cette époque. Car les textes de Le Clézio sont plus nombreux au cours de la période 1970-1974 qu'à tout autre époque de sa carrière. Ceux-ci se laissent classer en trois catégories : (1) les textes canoniques (opus majeurs parus en livre chez des éditeurs) ; (2) les interventions périphériques de la main de Le Clézio (textes parus dans des revues littéraires ou des magazines culturels) ; (3) les interventions périphériques collaboratives (entretiens, échanges, correspondance). Cette tripartition forme une logique systémique relativement objective. Cette catégorisation demeure néanmoins posée *a posteriori*, l'idée d'intervention périphérique n'allant de soi qu'à condition de reconnaître un noyau dur de la production leclézienne, formée des textes que l'éditeur principal, Gallimard en l'occurrence, indique en fin de volume comme constitutifs de l'œuvre de l'auteur (généralement en connivence avec ce dernier). La critique identifie habituellement le noyau dur de l'œuvre leclézienne à sa production romanesque. Or, entre 1970 et 1974 seulement, en plus des deux romans susmentionnés, *La guerre* et *Les Géants* (tous deux parus dans la collection « Le Chemin » dirigée par Georges Lambrichs chez Gallimard),

Le Clézio signe 28 textes parus dans des revues littéraires (surtout dans *Les Cahiers du Chemin*, *La Quinzaine littéraire* et la *Nouvelle Revue française*) et se prête à au moins huit entretiens médiatisés (diffusés sous divers formats : imprimé, audio ou vidéo), dont une série d'entretiens radiophoniques très importants avec Pierre Lhoste qui seront diffusés sur France Culture en août 1969 et en décembre 1970, puis édités en 1971 au Mercure de France³. À ces interventions s'ajoute l'essai déjà mentionné, *Haï*, portant sur la culture et l'artisanat des sociétés autochtones d'Amérique centrale et du Mexique — une commande de l'éditeur d'art Skira (sis à l'époque à Genève) pour sa collection « Les Sentiers de la création ». Enfin, la courte poésie en prose *Mydriase* a paru en 1973 chez Fata Morgana, petite maison montpelliéraine née en 1966 qui fait des tirages très limités et qui jouit d'un fort capital symbolique. Tout bien compté, ce volume de production constitue un sommet inégalé à l'échelle des cinq décennies et demi de carrière de l'écrivain.

Paradoxalement, au cours de cette période, Le Clézio passe le plus clair de son temps au cœur de la forêt, au Panamá. Cette situation, pour incompatible qu'elle puisse paraître à première vue, constitue sans doute le facteur primordial de cette haute productivité : au contact d'une réalité dont l'altérité radicale s'affirme sur les plans environnemental, culturel, historique, technique et langagier, l'écrivain réagit fortement. Il doit s'accoutumer à cette nouvelle réalité, y trouver des repères pour fonder son interprétation⁴. Dans nombre d'interventions littéraires, Le Clézio nous

³ Ces entretiens ont eu lieu à Nice, en fin de matinée, le jeudi 29 et le vendredi 30 mai 1969, puis les mardi 26, mercredi 27, jeudi 28, vendredi 29 et samedi 30 mai 1970, en fin de matinée toujours. Les enregistrements de ces entretiens seront éventuellement repris, avec d'autres réalisés ultérieurement par Jean-Louis Ezine et Olivier Germain-Thomas, et commercialisés par Radio France en disque compact audio. Voir *Le Clézio* 1999.

⁴ Rachel Bouvet (2012, p. 80-81) écrit : « Entre soi et ce qui est autre, entre soi et ce qui “se dérobe à notre prise”, une tension s'exerce, qui a pour effet de nous déporter vers la frontière de nos connaissances, de nos habitudes. Quand je suis confrontée à un environnement totalement différent de mon environnement habituel, à une culture dont je ne connais rien, à un individu dont je ne comprends ni la langue, ni le comportement gestuel, ni les codes régissant l'ensemble de ses pratiques culturelles, je suis placé face à une altérité que je ne peux pas interpréter. Je me trouve dans une situation d'inconfort où les signes n'offrent plus le caractère stable dont ils sont ordinairement dotés, où le processus habituel de

laisse comprendre quelles motivations ont présidé au choix qu'il fait à cette époque d'aller à la rencontre de ce nouveau monde, de s'y « estranger » (Ginzburg 2001). S'imprégnant alors irrémédiablement de la cosmologie des populations autochtones qui l'accueillent, une transformation profonde a commencé de l'affecter, dont il voudra rendre compte par l'écriture. Cette écriture qui, plus qu'un simple travail (bien qu'elle le soutienne matériellement), constitue véritablement une forme de vie pour lui⁵. Rappelons que Le Clézio n'a jamais cessé d'écrire depuis l'âge de sept ans et qu'il publie chez Gallimard depuis sa vingt-troisième année (*Le procès-verbal* paraît en 1963 et gagne le prix Renaudot la même année). L'écriture, à n'en pas douter, est consubstantielle au développement de sa subjectivité.

Depuis la fin des années 1970, l'œuvre leclézienne a beaucoup grandi. On peut même dire que la majorité de celle-ci était encore à faire à cette époque. Toutefois, cette vue ne nous apparaît avec évidence que de manière rétrospective. Du point de vue qui est le nôtre aujourd'hui, le milieu des années 1970 s'impose avec beaucoup de clarté comme un moment charnière dans la trajectoire de l'écrivain — ce que nous voudrions bien entendu démontrer. Nous replongeant dans l'époque, nous verrons quels liens unissent les textes dits périphériques et les textes dits canoniques. De même, nous nous intéresserons à la parole échangée lors d'entretiens qui, réalisés au cours de cette même période ou non, permettent de jeter sur celle-ci un regard mieux informé. Il s'agit donc aussi d'opérer un travail « archéologique » puisqu'il convient d'interroger les qualités et la valeur des documents historiques rassemblés, grâce auxquels nous nous autorisons à façonner une image d'auteur qui se veut fidèle, heuristique et cohérente à l'égard de

la signification se heurte à des obstacles du simple fait que je me suis déplacé à la limite de mon espace sémiotique familier et que je me trouve à la frontière d'une autre culture. »

⁵ « C'est une nécessité organique beaucoup plus qu'une nécessité logique [...] c'est une respiration. [...] C'est comme un orage qui s'accumule en moi, je me sens de plus en plus mal à l'aise au point que je n'arrive plus à sortir, plus à marcher dans la rue. Il arrive un point où il faut que j'écrive, c'est devenu indispensable. C'est une telle tension nerveuse que je ne peux plus faire autrement que d'écrire. Et à ce moment-là j'écris et cela me soulage, cela me libère pendant un certain temps de tout ce que j'ai », confie Le Clézio à Pierre Lhoste, le 29 mai 1970 (Le Clézio 1999, 1/5, 1:45).

l'histoire plus large qui porte la vie de l'écrivain. Aussi croyons-nous que notre démarche répond généralement de la précaution avancée par Le Clézio dans *L'inconnu sur la terre* (1978a, p. 139) : « Le langage est dangereux quand il se suffit à lui-même. » On voudra donc mesurer l'œuvre littéraire à son altérité non langagière, en commençant par nous intéresser au rapport qu'entretient son auteur avec le monde physique qui l'entoure.

Comme l'écrit Foucault dans *L'archéologie du savoir* (1969, p. 15), « le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit *mémoire* ». L'histoire, qu'il s'agisse de l'histoire sociale ou de l'histoire littéraire, voire d'une histoire littéraire interrogée au prisme limité de la production d'un écrivain, s'écrit *avec* la documentation, dans sa fréquentation, par l'affirmation de sa valeur. Notre projet de définition d'une image d'auteur historique passe nécessairement par la prise en charge d'une documentation à laquelle une valeur de vérité sera accordée, et ce, sur la base d'une parole donnée et assumée à divers degrés, et pour l'analyse de laquelle il apparaît nécessaire de tenir compte du régime et des circonstances d'énonciation. D'aucuns diront que cette entreprise contrevient en quelque façon à la logique de l'écriture, qui permet à l'auteur de s'avancer masqué. En introduction à son *Archéologie*, Foucault (1969, p. 29) écrivait en effet : « Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil ; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire. » En 2006, Le Clézio défend à peu près la même idée quant à la liberté du sujet, que l'écriture permettrait d'exprimer : « Je suis persuadé qu'on est libre. Écrire, c'est une façon d'exprimer cette liberté. » (Le Clézio 2006b, p. 103.) La revendication d'une telle liberté est congrue au régime moderne de la littérature, qui réclame incessamment son autonomie, en rupture de ban avec la logique d'état civil que Foucault dédaigne et qui exige pour chacun une identité définie, nominative et quantifiable (un corps, un nom). Pour Le Clézio, l'« originalité profonde de la littérature » est « d'être indépendante de la vie. Connexe, parfois perpendiculaire,

mais toujours autonome » elle appartient « en quelque sorte à une autre vie, à un monde virtuel » (Le Clézio 2019, p. 131). Écrire se fait en dissidence par rapport à la marche du monde ordinaire, nous dit encore l'écrivain, car c'est une folie « contraire à toutes les règles de la bienséance et de l'efficacité, et de la vie de tout le monde » (Le Clézio 2006b, p. 103). Si toutefois la littérature a prétention à rejoindre un public, aussi souveraine se veut-elle, elle n'échappe pas à sa réception, qui s'organise depuis une réalité sociale définie — et l'état civil et la bienséance avec elle. Or, rien ne serait plus inutile, du point de vue de l'étude des politiques de la littérature, que de chercher à réduire Le Clézio à son identité civile. Les biographies font cela très bien déjà, et les chroniques nécrologiques à venir pourront borner définitivement le cours de la vie de l'homme en imprimant en toutes lettres ces symboles de datation que l'on retrouve aussi sur les épitaphes de nos cimetières (1940 – ?). Que cela soit entendu : nous ne partons pas à la recherche d'une part privée de la vie de l'écrivain (bien que la logique présuppose par nécessité une telle existence) ; au contraire, nous disons que *la vie d'un écrivain se résume à sa publicité*. Investiguant la *persona* leclézienne, nous ne remonterons pas le courant de la responsabilité énonciative au-delà de l'auteur dans son rôle social d'écrivain — qui implique par nécessité la question morale « pourquoi écrire ? »⁶. Et si nous nous intéressons bien au corps-écrivain, pour ce qu'il entre dans la construction du sujet-écrivain, ce n'est jamais qu'en tant qu'il est le lieu, postulé par nécessité, d'inscription d'habitudes que des indices éthiques manifestent dans le texte de l'œuvre. Car, comme le dit Deleuze (1969, p. 28), « identifier le sens à la manifestation a plus de chances de réussir ».

Bien conscient, avec Foucault, que notre recherche documentaire nous amènera à rassembler et interpréter un certain nombre d'énoncés historiquement déterminés, il

⁶ « Écrire, ça doit sûrement servir à quelque chose ? » Cette question a été posée à Le Clézio en 1969 et il n'a pas su y répondre autrement que par une boutade : « Oui, à quoi ? » (Lhoste 1971, p. 26-27.) Après la période 1970-1974, si cette question lui est posée, elle est généralement prise au sérieux et suscite même souvent des réponses d'une profondeur étonnante, qui témoignent d'une volonté littéraire définie (voir par ex. Le Clézio 2009a, p. 36-37).

s'agira de veiller, à chaque fois, à minimiser l'appropriation, le déplacement, la surinterprétation, la trahison. Car

[l]'énoncé, en même temps qu'il surgit dans sa matérialité, apparaît avec un statut, entre dans des réseaux, se place dans des champs d'utilisation, s'offre à des transferts et à des modifications possibles, s'intègre à des opérations et à des stratégies où son identité se maintient ou s'efface. Ainsi l'énoncé circule, sert, se dérobe, permet ou empêche de réaliser un désir, est docile ou rebelle à des intérêts, entre dans l'ordre des contestations et des luttes, devient le thème d'appropriation ou de rivalité (Foucault 1969, p. 145).

Par la reconstitution, à partir des dits et écrits de l'écrivain, des événements de la période 1970-1974, nous pensons identifier les conditions de l'autonomisation fulgurante dont témoigne l'œuvre conséquente. Un événement marque cette période plus que tout autre : l'« expérience amérindienne » que revendique Le Clézio, acquise au cœur des forêts d'Amérique centrale. Maintes fois désignée par l'écrivain lui-même comme étant à l'origine d'une véritable révolution personnelle, nous voulons prendre la mesure de son impact sur la politique de littérature qu'exprimera l'œuvre à sa suite. De plus, au cœur même de ce que nous appellerons « l'aventure panaméenne » se trouve un événement majeur et incontournable eu égard à notre recherche : l'initiation de Le Clézio, par un sorcier Haïbana, à l'expérience hallucinogène de la plante sacrée *datura*, par laquelle survient « la rupture des frontières de l'autonomie » (Le Clézio 1971e, p. 22). Il nous faudra explorer avec un grand souci du détail cette expérience initiatique, qui marque une profonde transformation dans la *persona* et l'œuvre lecléziennes.

Le caractère d'événement de cette expérience ne fait pas de doute. L'événement est une notion caractérisée par sa complexité et ses ramifications multiples, tant du point de vue des déterminations que des effets qui en découlent. S'intéressant au concept d'événement depuis la discipline historiographique, Arlette Farge (1997, p. 19) écrit :

Fabricant et fabriqué, l'événement est un morceau de temps et d'action mis en morceaux, en partage, et c'est à travers les traces de son existence que l'historien travaille. La structure de l'événement est déjà en soi une mise en relation ; elle n'est pas donnée, et sa façon d'être vue, parlée, communiquée, différée, projetée, imaginée, fait partie de son essence en disséminant autour d'elle une infinité de sens.

Si nous ne nous donnons pas nous-même pour rôle d'accomplir le travail de l'historien, nous avons néanmoins l'ambition de déplier la complexité de l'événement à partir des traces d'existence que nous en fournit Le Clézio, qui historicise lui-même à sa façon cette expérience personnelle en l'intégrant dans le cours sensé de son cheminement d'écrivain. Nous devons supposer l'objectivité que revêt cet événement du point de vue de l'expérience qu'en a celui qui le raconte. Ce travail demande une mise en relation, d'une part, de l'événement objectivé d'après les traces qui nous en sont données et, de l'autre, du sujet-écrivain tel que ce dernier constitue à la fois le lieu d'inscription et de mise en récit de l'événement en question. Parce qu'il est événement *pour quelqu'un*, qui s'est déterminé à travers lui, qui a continué d'en être affecté dans la durée conséquente, l'événement tel qu'il se donne à interpréter est porteur d'« une multiplicité d'effractions du singulier dont il faut aussi rendre compte » (Farge 1997, p. 20). Au cœur de l'histoire que nous voulons faire se trouve donc un événement crucial, qui devra être interrogé sous différents angles, dans ses divers aspects, et d'après les diverses répercussions qu'il aura engendrées subséquentement. Ces répercussions se laissent interpréter par l'analyse de l'œuvre et du discours sur l'œuvre, en épousant les diverses durées de leur inscription. En raison du cadre théorique qui la structure et en détermine l'orientation, notre recherche doit naturellement déboucher sur l'instruction d'un interprétant politique apte à faire rejaillir le sens de cet événement sur la durée plus longue de l'œuvre prise dans la totalité de sa réception historique.

Nous voulons donc faire une histoire : celle de la transformation de la politique de la littérature leclézienne au tournant des années 1970. Faire cette histoire a impliqué au préalable de mener une enquête sur l'évolution de la subjectivité littéraire de l'écrivain

au cours de ces mêmes années, telle que celle-ci se donne à observer dans l'œuvre à partir des indices éthiques manifestés par cette dernière. Au cours de cette enquête menée, une direction a émergé, qui donne son sens à la progression observable. Cette direction a d'abord pris la forme de l'hypothèse abductive, qui avance une suggestion explicative originale dont la validation repose sur les concrétisations signifiantes subséquentes qui, s'y rattachant logiquement, tendent à la confirmer (Peirce 1994, § 7.218), c'est-à-dire à l'ériger au rang d'interprétant. L'histoire que nous faisons se vérifie ainsi dans la productivité de l'œuvre, soit en fonction de l'horizon d'attente qu'elle autorise en ses divers moments constitutifs et de la réception historique qui la concrétise ponctuellement. L'interprétant politique qui émerge au terme de notre enquête, lequel donne son sens à l'histoire à produire, nous amène à comprendre la transformation qui prend place au cours de la période 1970-1974 comme un processus d'autonomisation du sujet-écrivain. Cette autonomisation se vérifie dans une altération profonde de la poétique leclézienne, de même que du discours de l'écrivain sur la compétence et la valeur morale de la littérature. Sans abandonner l'idée d'une valeur critique de la littérature, qui fait l'essentiel de sa productivité sociale, Le Clézio tend à rejoindre le pôle autonomiste du champ littéraire : de manière croissante au cours des années 1970, sa volonté politique s'accomplit dans la recherche d'une écriture singulière et la consolidation d'un projet proprement poétique, hors de tout système, dogme ou idéologie hétéronomes au domaine de l'activité littéraire.

Évidemment, cette compréhension n'a pu se concrétiser qu'à partir du point de vue temporel qui est le nôtre ; ainsi participe-t-elle de la réception historique, puisque « l'inscription d'un jugement dans l'histoire n'est autre chose que son incarnation ou mise en signe — une mise en signe localisée, située de par son expression même » (De Tienne 2012, p. 207). Nous poursuivons en ce sens l'intuition d'Henri Meschonnic, pour qui

le problème [...] de la poétique (qui n'est que la tentative indéfiniment engagée et à poursuivre de comprendre *ce que fait* la littérature, ce que fait *un acte de littérature* comme on dit un acte de langage) est son historicité. Sa valeur. L'invention de son historicité. La valeur, c'est l'historicité. Qui n'est pas la situation historique, mais la contradiction tenue entre une situation et une activité telle que l'activité en sort indéfiniment. Continue d'agir. [...] Penser le poème, c'est penser la valeur (Meschonnic 2006, p. 40).

Notre entreprise correspond bien à cette visée : à partir du nœud historique que représente la période 1970-1974 dans l'œuvre leclézienne, nous entendons penser la valeur de celle-ci au regard de sa productivité, laquelle se détermine dans le temps, vis-à-vis de l'histoire littéraire qu'elle contribue à faire et qu'elle suscite, par la réception qui la concrétise et qui en approfondit le sens. Rappelons enfin ces mots de l'anthropologue étatsunien Clifford Geertz, pour qui le concept de culture est essentiellement sémiotique :

Croyant, comme Max Weber, que l'homme est un animal pris dans les réseaux de signifiante qu'il a lui-même tissés, je considère la culture comme assimilable à une toile d'araignée, et par suite son analyse comme relevant non d'une science expérimentale en quête de loi mais d'une science interprétative en quête de sens (Geertz 1998, p. 2).

La même chose peut être dite au sujet de la productivité sociale de l'œuvre littéraire examinée d'après son historicité. L'étude des politiques de la littérature en général, et notre enquête visant à définir un interprétant politique capable de diriger la réception historique du corpus Le Clézio 1970-1974 en particulier, ne peuvent faire abstraction de cette limite épistémologique, qui en clarifie la portée.

Eu égard à ces limites identifiées, il nous semble important d'affirmer le geste que nous effectuons à travers cette recherche, qui est d'inaugurer et d'honorer une *relation critique* à l'œuvre leclézienne. Ainsi que l'a écrit Jean Starobinski dans *La relation critique*, paru en 1970 dans la collection « Le Chemin », aux côtés des premiers volumes qui composent l'œuvre littéraire de Le Clézio :

Pour répondre à sa vocation plénière, pour être discours compréhensif sur les œuvres, la critique ne peut pas demeurer dans les limites du savoir vérifiable ; elle doit se faire œuvre à son tour, et courir les risques de l'œuvre. Elle portera donc la marque d'une personne — mais d'une personne qui aura passé par l'ascèse impersonnelle du savoir "objectif" et des techniques scientifiques. Elle sera un savoir sur la parole repris dans une nouvelle parole ; une analyse de l'événement poétique promue à son tour au rang d'événement (Starobinski 1970, p. 33).

Cette idée de relation critique résume notre démarche et en précise certains paramètres, de même que les risques que ceux-ci imposent, en dehors desquels le geste de réception ne peut s'affirmer comme événement et, conséquemment, manque de s'inscrire dans l'histoire.

Les différentes sections de ce chapitre concrétisent la relation critique que nous entretenons avec l'œuvre leclézienne. Par eux, nous réalisons cette histoire critique découlant de notre enquête, que nous jugions devoir écrire pour relancer la réception et faire rejaillir sur l'ensemble de l'œuvre, depuis le nœud historique 1970-1974, une compréhension renouvelée des rouages de l'écriture leclézienne, telle que celle-ci se présente à la lumière d'une série d'événements qui nous paraissent déterminants, et ce, tant du point de vue de l'évolution de l'œuvre qu'en ce qui a trait à la trajectoire de l'écrivain. En mettant l'accent sur la parole donnée de l'écrivain en marge des textes canoniques de son œuvre, et en mettant en apposition cette parole donnée avec l'énonciation à l'œuvre dans les textes majeurs de la période (méthode qui correspond au travail critique d'attribution d'*ethos* décrit dans le chapitre précédent), nous pensons parvenir à cerner la *persona* et la politique de la littérature défendus par Le Clézio, alors même que celles-ci sont en complète mutation au tournant de la décennie 1970.

Dans la première section (§ 2.1) nous tâchons de restituer Le Clézio au milieu littéraire auquel il se rattache tant bien que mal à l'époque, car en plus d'être solitaire de nature, Le Clézio présente une tendance à la fuite, qui va croissante de 1963 à 1969. Dans la deuxième section (§ 2.2), nous cherchons à définir les outils permettant

d'appréhender la trajectoire de l'écrivain eu égard à la politique de la littérature qu'exprime son œuvre. Nous proposons de concevoir la volonté littéraire de l'écrivain, et son parcours effectif, comme un processus d'autonomisation. La troisième section (§ 2.3) propose une lecture croisée de deux époques dans la vie de Le Clézio qui nous paraissent complémentaires. Nous pensons en effet que le sens à donner à l'aventure panaméenne de 1970-1974 peut être considérablement enrichi au prisme d'une lecture qui fait de l'enfance africaine de l'écrivain un foyer pour la compréhension des déprises subjectives qui surviennent au contact du territoire mésoaméricain. Ce sera l'occasion de discuter de l'importante redécouverte du corps qui prend place à cette époque pour l'écrivain. La quatrième section de ce chapitre (§ 2.4) est la plus ambitieuse. Nous y traitons de l'initiation de l'écrivain à la plante sacrée *datura*. Nous interrogeons un fait rare dans l'œuvre leclézienne : le reniement par l'écrivain d'un texte paru en revue en 1973, qui restitue sous la forme du récit d'auto-observation son expérience de la drogue d'octobre 1971. Nous trouvons dans ce texte (et l'expérience qu'elle relate) les racines de l'écriture à venir. La cinquième section (§ 2.5) s'intéresse aux raisons du reniement et aux circonstances de l'usage de la drogue par l'écrivain, de même qu'à l'importance des rites de guérison emberá auxquels le *datura* est associé. Cette remise en perspective de l'expérience de la drogue ouvre la porte à une interrogation sur les rôles comparés du sorcier et de l'écrivain auprès de leurs sociétés respectives, qui se poursuivra dans le troisième chapitre. Enfin, la dernière section (§ 2.6) tente une synthèse de ce long et tortueux parcours interprétatif. Nous y identifions une propension déterminante dans l'écriture leclézienne au tournant des années 1970, qui montre la volonté de l'écrivain d'exploiter un régime de lisibilité fondé sur l'indice et la divination. Cette découverte importante aiguillera significativement la suite de notre recherche.

Ce deuxième chapitre présente des avancées décisives dans notre entreprise de définition d'une politique de la littérature leclézienne pour la période 1970-1974. Nous intéressant particulièrement à la parole donnée de l'écrivain, c'est davantage à

l'approfondissement de notre compréhension de la *persona* de Le Clézio qu'à son œuvre que, dans un premier temps, nous pensons contribuer. Cependant, le parcours tracé par l'enquête, et le sens que nous donnons à l'histoire critique ici proposée, mettent la table pour le troisième et dernier chapitre de cette recherche, dans lequel des analyses littéraires détaillées des œuvres de la période 1970-1974 seront présentées.

2.1 Un solitaire en fuite

*Ma vie d'autrefois s'est écartée de moi pour devenir
une autre rive.*

J.M.G. Le Clézio (2011a, p. 257).

On dépeint souvent Le Clézio comme un solitaire. Bien sûr on aura pensé qu'il était en quelque sorte à l'image du premier personnage qui l'a fait connaître, Adam Pollo, en fuite dès les premières pages du *Procès-verbal*. Cette comparaison n'est pas saugrenue, et Le Clézio lui-même l'a défendue (voir Dumayet 1963). Bien d'autres personnages de son œuvre seront des marginaux cherchant à vivre à l'écart (voir Amar 2004 ; Thibaut 2005 ; Van Acker 2005 ; Giraudo 2009). Cependant, il nous semble important de restituer Le Clézio au milieu qui l'a vu éclore en tant qu'écrivain, c'est-à-dire de le rapporter au réseau d'acteurs qui lui a permis de se positionner dans le champ littéraire à partir de 1963. Dans cette section, nous voulons parler des relations qu'a entretenues Le Clézio avec ses contemporains, de même que de la vie littéraire à laquelle il a pris part et qu'il a contribué à faire. Nous voulons parler de l'époque qui a vu Le Clézio s'autonomiser en tant qu'écrivain.

On sait que J.M.G., au début de sa vingtaine, a soumis par envoi postal le manuscrit de ce qui deviendrait son premier roman, *Le procès-verbal*, à l'attention de Georges

Lambrichs. Ce dernier venait de fonder, quelques années avant (en 1959), la collection « Le Chemin » chez Gallimard. C'est ainsi qu'a débuté l'aventure du *Chemin* pour Le Clézio. Son appartenance à cette collection, nous paraît-il, est déterminante eu égard à son positionnement dans le champ littéraire dès le début de sa carrière. À côté des volumes parus dans la collection, nous porterons une attention spéciale à l'activité revuistique de Le Clézio au tournant des années 1970. À cette époque, celui-ci a surtout contribué aux *Cahiers du Chemin*, la revue de la collection du même nom. Plusieurs textes signés de son nom ont aussi paru dans la *Nouvelle Revue française* et dans *La Quinzaine littéraire*. Ces textes parus en revue représentent un aspect beaucoup moins connu de son œuvre, qui mérite pourtant d'être examiné, car ils témoignent de l'œuvre en train de se faire. Soulignons que Le Clézio est le deuxième plus grand contributeur à la collection « Le Chemin » avec 13 titres parus entre 1963 et 1989, juste derrière Michel Butor qui en compte 14. Il compte aussi parmi les plus fidèles contributeurs aux *Cahiers du Chemin* avec 19 textes parus entre 1967 et 1977, derrière Jude Stéfan (23) et Jacques Réda (21), mais devant Butor (18) et Henri Meschonnic (17), Michel Deguy et Jean-Loup Trassard (15 chacun).

Les Cahiers du Chemin ont été publiés chez Gallimard, à raison de trois numéros par année (janvier, avril, octobre), de 1967 à 1977. Sous la direction de Georges Lambrichs, la revue est une vitrine de la collection du même nom, mais elle connaît aussi une vie propre, certes animée principalement par les auteurs de la collection, mais pas exclusivement. En 2013, Serge Martin a fait paraître un ouvrage absolument incontournable sur l'aventure de cette revue : *Les Cahiers du chemin (1967-1977) de Georges Lambrichs : poétique d'une revue littéraire* (Martin 2013a). Nous nous appuyons largement sur son travail pour présenter la vie intellectuelle et poétique de la revue, de même que son positionnement et son importance dans le champ littéraire de l'époque (voir aussi Martin 2009, 2010). Un premier constat s'impose : *Les Cahiers du Chemin* sont méconnus. La consécration par l'historiographie littéraire d'un certain

nombre de revues d'avant-garde issues de cette époque — on pense à *Tel Quel*, *Change*, *TXT*, notamment — a laissé dans l'ombre *Les Cahiers*, et ce, en dépit de la peinture de certains de ses contributeurs les plus fidèles : outre les auteurs susmentionnés, Georges Perros, André Pieyre de Mandiargues et Pierre Klossowski sont aussi des contributeurs assidus. D'autres, que l'histoire a retenus, y ont contribué plus parcimonieusement, voire qu'une seule fois. « *Les Cahiers du Chemin* ne manquent pas d'hapax », fait remarquer Martin (2013a, p. 85) : Michel Foucault, Jean Starobinski, Jean Ricardou, Pascal Quignard, Francis Ponge, Paul Celan, Georges Perec, Denis Roche, Raymond Queneau, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Henri Michaux, Patrick Modiano, Pierre Guyotat ont fourni chacun un ou deux textes à la revue.

Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette déconsidération des *Cahiers* au regard de l'histoire de la littérature. D'une part, Gallimard continuait à l'époque d'être représentée sur la scène contemporaine par la *Nouvelle Revue française* ; longtemps animée par Jean Paulhan, elle porte au tournant des années 1970 l'aura d'arrière-garde qui colle à la maison Gallimard. D'autre part, rétrospectivement, force est de reconnaître la place qu'ont fini par prendre, dans l'histoire des études littéraires, de nombreux auteurs et théoriciens associés à la mouvance structuraliste s'étant commis du côté de *Tel Quel*, animée par Philippe Sollers à partir de 1960, ou dans la collection « Poétique » fondée et dirigée par Gérard Genette à partir de 1970 — deux organes des éditions du Seuil (voir Forest 1995 ; Dosse 2012b). *Théorie d'ensemble*, publié en 1968, demeure un événement à cet égard (le volume rassemble des textes de Foucault, Barthes, Derrida, Sollers et Kristeva, notamment). Mais comme l'explique Martin (2013a, p. 10),

Les Cahiers de Lambrichs ont évité, pour l'essentiel, le syndrome collectiviste de l'époque en se consacrant à tous les secteurs de la vie par les seuls moyens de la littérature jamais réduits à un formalisme ou à un mode de pensée arrimés aux découpages génériques ou disciplinaires, sans pour autant se contenter des académismes installés.

Ni l'avant-gardisme ni le renouveau littéraire (nouveau roman, nouvelle critique) ne peuvent être réduits à *Tel Quel*, Sollers, Barthes et consorts. Il est incontestable que Le Clézio, demeuré étranger à ces groupes à l'identité collective revendiquée, a lui aussi été influencé et a œuvré dans une veine expérimentale qui le rattache aux tendances de son époque. Mais il a trouvé auprès du *Chemin* un milieu qui lui ressemble, qui valorise avant tout la liberté individuelle du créateur, sans laquelle la littérature ne saurait exister.

Moins centrés sur Paris (Lambrichs est d'origine belge) sans pour autant s'affirmer provinciaux, *Les Cahiers* témoignent sans doute d'une sensibilité à laquelle Le Clézio n'est pas immune. En 2014, il confie à Zhang Lu : « J'ai tout de suite aimé l'esprit de la maison Gallimard, parce qu'il incarne pour moi la liberté de la littérature, hors des compromissions politiques et des obligations de rentabilité. » (Le Clézio 2018, p. 85.) Les décennies 1960 et 1970, « débordaient d'activismes politiques, de provocations sociales ou d'audaces tactiques », écrit Martin (2013a, p. 25), alors que Lambrichs, comme Paulhan et comme Le Clézio oserons-nous dire, « voulai[en]t vraiment de la littérature ». Remarquons tout de même que, sans verser dans la ligne du tout-avant-gardisme, et bien que Lambrichs préconise la qualité littéraire sur le coup d'éclat d'actualité ou la querelle idéologique, *Les Cahiers* ont bel et bien joué d'audace, ne serait-ce qu'en publiant, en ouverture du tout premier numéro, « Tam-Tam » de Pierre Guyotat (1967a), prépublication d'un extrait de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, qui sera lui-même publié dans son intégralité peu après dans la collection (Guyotat 1967b). Ce texte scandaleux, qui ne manque pas d'évoquer la guerre d'Algérie (1954-1962) — que l'État se borne encore à ce moment à appeler « les événements » —, avait d'abord été refusé par les éditions du Seuil, qui craignaient de s'aliéner certains pouvoirs cléricaux soutenant la maison.

Aussi Guyotat fait-il ici son entrée chez Gallimard et, surtout, symbolise-t-il l'entrée d'une génération nouvelle que *Tel Quel* et donc Le Seuil ne seront plus

les seuls à revendiquer. Le tam-tam qui ouvre *Les Cahiers* est donc un double réveil : celui d'une société à son inconscient et celui d'une maison d'édition à une nouvelle génération (Martin 2013a, p. 77).

De son côté, l'œuvre de Le Clézio n'est pas non plus aveugle à la guerre d'Algérie⁷. On se souvient que *Le procès-verbal* met en scène un déserteur (aussi possiblement évadé d'un asile psychiatrique) ; on remarque moins souvent que son champ lexical est véritablement miné par l'idée de la guerre, qui agit sourdement en fond de toile de la diégèse. Plus tard, *La guerre* évoque sans détour les atrocités du Vietnam (Le Clézio 1970, p. 125-130). *Les Géants* fourmille d'objets technologiques et de machines automatisées qui, « décrits avec une précision hallucinatoire, quasi paranoïaque » (Balint 2016, p. 3), dressent le portrait d'une société urbaine obsédée par le progrès, le contrôle, la consommation et le divertissement. Jusqu'au milieu des années 1970, l'œuvre leclézienne apparaît en phase avec les développements de la société moderne, qu'elle incorpore pour mieux les critiquer⁸.

Cela dit, sans rendre Le Clézio étranger à son temps, il faut bien remarquer aussi la part inactuelle, voire intempestive, de son œuvre, qui grandit au fur et à mesure que l'écrivain se détache des premiers cercles qui l'ont accueilli dans le champ littéraire. Après avoir associé le jeune auteur à la mouvance du nouveau roman en début de carrière, la critique l'a de plus en plus dépeint comme un solitaire, un inclassable — non sans raison d'ailleurs. Il est clair que Le Clézio n'a jamais voulu appartenir au nouveau roman. Dans sa première lettre à Georges Lambrichs, il s'inquiétait de ne pas trouver sa place dans la collection, imaginant que son directeur, rattaché à Minuit avant

⁷ Celle-ci a profondément marqué la génération de l'écrivain. Guyotat et Le Clézio sont tous deux nés en 1940 (comme Jacques Rancière du reste), mais le deuxième, contrairement au premier, a évité l'incorporation.

⁸ Marina Salles (2006, p. 116) écrit : « Le Clézio est un homme attentif à son temps, concerné par les épisodes de l'Histoire mondiale du siècle qui ne disparaît jamais complètement de ses œuvres. [...] ses livres jettent un regard lucide, documenté et impliqué sur les deux guerres mondiales, le phénomène de décolonisation, les révoltes sociales et les espérances déçues qui ont marqué le XX^e siècle. »

de fonder sa collection chez Gallimard, voudrait poursuivre là le travail amorcé du côté de chez Lindon. Le Clézio aurait écrit à Lambrichs :

Pourriez-vous me dire dans quelle mesure la collection « Le Chemin » serait appropriée à mon cas, celui de jeune auteur n'ayant encore jamais rien publié. Certains m'ont affirmé que cette collection était exclusivement réservée au « Nouveau Roman » ; mais est-ce à dire aux seuls élèves de la théorie du « Nouveau Roman » dont M. Robbe-Grillet est le Maître, ou le terme de « Nouveau Roman » est-il pris ici dans un sens un peu plus large, moins théorique ? (Cerisier 2009, p. 509.)

La réponse de Lambrichs à Le Clézio a de quoi rassurer le jeune auteur : « [...] je pense que l'autonomie de chaque titre publié [dans la collection] rejette l'idée, à mes yeux, d'une chasse gardée tant pour les maîtres que pour les pions. » (Cerisier 2009, p. 509). Cette garantie d'autonomie, hors école, hors système, accordée par la collection aura son importance dans la détermination de la posture leclézienne. Car en dépit du caractère solitaire de Le Clézio, nous souhaitons montrer que celui-ci a bel et bien entretenu, au cours des décennies 1960 et 1970, une sociabilité littéraire productive et qu'il a certainement appartenu à sa façon au cercle qui s'est formé autour de Lambrichs et des *Cahiers du Chemin*.

Dans un entretien paru en 2018 dans la *N.R.f.*, Le Clézio a dit son affection pour celui qui fut son éditeur jusqu'en 1989 : « J'ai beaucoup aimé la personnalité originale de Lambrichs, son humour, sa culture, sa façon d'écouter les yeux mi-clos en tirant sur sa pipe, nœud papillon et élégance classique, avec ce petit quelque chose de belge qui ne le quittait pas. » (Le Clézio 2018, p. 83.) Surtout, Le Clézio dit de Lambrichs qu'il était « [s]i différent des intellectuels français nés pour le terrorisme » (Le Clézio 2018, p. 83). Nul doute que notre écrivain un peu sauvage et très peu porté par le versant polémique de la vie intellectuelle a trouvé autour de Lambrichs un milieu qui convenait à sa détestation du « terrorisme intellectuel » des avant-gardes doctrinaires qui sévissaient alors. Cependant, il faut réaliser à quel point Le Clézio a lui aussi contribué

à forger l'identité de ce milieu puisque le succès fracassant de son premier roman, *Le procès-verbal*, a largement concouru à assurer la santé financière et la légitimité littéraire de la jeune collection. Comme l'a souligné l'épouse de Lambrichs, Gilberte,

[l]a collection ne s'est vraiment imposée qu'avec les premiers succès : le Renaudot de Le Clézio, avec *Le Procès-verbal*, les Goncourt de Jacques Borel (*L'Adoration*) et de Pascal Lainé (*La Dentellière*). Cela dit, même après ces succès, rien n'était jamais gagné et on lui [Lambrichs] faisait toujours sentir que sa collection coûtait de l'argent. Je me souviens à ce propos d'une anecdote significative. Un jour, Georges a trouvé sur son bureau un petit mot de Claude Gallimard lui disant : Si on enlève Le Clézio, Borel et Lainé, la collection Le Chemin est déficitaire (Gilberte Lambrichs citée dans Martin 2013a, p. 46-47).

Ayant d'abord généré d'importants revenus pour la collection grâce à son premier roman, on imagine facilement la liberté littéraire que Lambrichs aura ensuite accordée au jeune auteur, bien que ses titres suivants ne connussent pas le succès du premier. Pour l'écrivain, le prix aura été un gage de liberté de créer et de penser : « Le prix littéraire, c'était une grande chance parce que ça m'a permis de survivre de ma plume, ce qui n'est pas facile. Donc au fond d'ignorer les nécessités de la vie. [...] ça m'a permis au fond de consacrer mon temps à ce que je voulais faire, c'est-à-dire écrire », explique-t-il à Jean-Louis Ezine en 1988 (Le Clézio 1999, 2/2, 0:17).

En 2014, Le Clézio se remémore sa participation, au cours des années 1970, aux « déjeuners du Chemin » (sur ces déjeuners, voir Martin 2013a, p. 63). L'écrivain se rappelle ces rencontres comme symbolisant à ses yeux la grande ouverture d'esprit de son éditeur, et comme autant d'occasions pour lui de rencontrer nombre de ses contemporains :

L'illustration de cette table ouverte, c'était chaque mercredi, le « déjeuner du Chemin », qui se tenait au domicile de Georges et de sa femme Gilberte, au cours duquel était invariablement servie une potée de spaghettis, accompagnée de vin rouge, et durant lequel ces écrivains de tous bords, les uns célèbres comme Butor, les autres moins, laissaient fuser les idées, les blagues, dans un brouillard de fumée de tabac auquel parfois se mêlait la vapeur alors peu

orthodoxe de la marijuana. D'être provincial faisait que je ne partageais ces agapes qu'une ou deux fois par an, mais j'en garde le souvenir et le goût, quelque chose d'à la fois potache et savant (je pense aux discours très savants d'Henri Meschonnic sur Victor Hugo) qui pouvait, dans mon esprit, ressembler aux réunions zutistes de la rue Madame (Le Clézio 2018, p. 86).

En dépit de ces souvenirs, qui le rattachent avec affection à certains de ses contemporains, Le Clézio tranche : « [i]l me semblait [...] que ce que je voulais écrire n'avait pas beaucoup de rapport avec ces rencontres » (Le Clézio 2018, p. 84). Puis, sur l'influence des milieux qu'il a côtoyés (ou sciemment évités), il est catégorique :

je n'ai jamais eu le sentiment d'appartenir à un milieu littéraire. Je me suis toujours méfié des écoles — quand je suis né à la littérature contemporaine, régnaient encore d'un côté la terreur absolue des « engagés », sartriens, situationnistes, puis bizarres maoïstes ; d'autre part la terreur formelle des « nouveau roman », qui alimentaient la critique structuraliste et la glose des linguistes distingués, de Derrida à Roman Jakobson et Kristeva (Le Clézio 2018, p. 87).

Ni d'un bord, ni de l'autre : *a posteriori*, l'écrivain revendique sa marginalité, son indépendance. Mais faut-il rappeler qu'au milieu des années 1960, Le Clézio a bel et bien revendiqué l'étiquette de la « littérature engagée » et témoigné de son admiration pour Sartre (Le Clézio 1966b, 1966c ; voir aussi Léger 2004) ? Comme le rappelle Marina Salles,

Le Clézio appartient à une génération nourrie de la lecture des œuvres de Camus et de Sartre. Un des premiers actes marquants de l'auteur du *Procès-verbal*, fraîchement promu dans le champ littéraire, est de formuler son admiration pour Jean-Paul Sartre, l'homme et l'écrivain, qu'il juge « doublement un héros : d'abord parce qu'il a incarné ce siècle, souffert ce siècle, agi ce siècle ; et aussi parce qu'il l'a exprimé » (Salles 2006, p. 257 ; Salles cite Le Clézio 1966c, p. 5).

Témoignant, au début de sa carrière, de son admiration pour Sartre, on peut légitimement penser que Le Clézio se revendique alors de la littérature engagée, au sens

où le premier l'a initialement définie, non sans polémique comme on le sait, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (Sartre 1948). Il ne fait pas de doute que l'existentialisme exerce une très grande influence sur la pensée leclézienne au cours des années 1960, comme en témoigne l'exploitation récurrente des thèmes de l'intentionnalité de la conscience et de la primauté morale de la liberté (voir Salles 2006, p. 257-265). Toutefois, sa conception changera au tournant des années 1970 : il préférera faire bande à part et revendiquer sa pleine liberté créative, en marge de toute école ou doctrine littéraire instituées. Éventuellement, plutôt que de revendiquer une posture d'engagement (le rattachant théoriquement au pôle hétéronome du champ), Le Clézio se positionnera plutôt en filiation avec certaines traditions issues de l'histoire littéraire (le déplaçant quelque peu vers le pôle autonomiste) : le surréalisme, les premiers romantiques allemands, le roman d'aventures anglais, les relations des premiers missionnaires espagnols en Amérique et, plus tard, la « littérature-monde » ou celle de l'Antiquité chinoise. Après 1970, si la question morale n'est pas évitée par l'écrivain, — loin s'en faut même, comme nous le montrerons ci-après —, il n'y répondra plus dans des termes le rattachant sans équivoque à l'héritage sartrien.

En 2013 à Flic-en-Flac sur l'île Maurice, Le Clézio confie à Martha van der Drift : « I don't consider myself to be "un écrivain engagé", an engaged writer. That time has come and gone. » (Le Clézio cité dans Van der Drift 2015, p. 135.) En 2011, lors d'une conférence intitulée « La cité des écrivains » prononcée à l'occasion du Salon du livre de Shanghai, Le Clézio a parlé de la littérature engagée, « cette spécificité de la littérature française ». Au sujet de celle-ci, il explique alors :

[...] le mouvement décrut, lassa. Aujourd'hui, la question de la place de l'écrivain dans la cité n'est plus la même. Il ou elle sait que la littérature exerce un pouvoir, une fascination, mais qu'elle n'a rien empêché, ni les injustices, ni les guerres, ni les dépressions. La littérature les accompagne, les dénonce, mais les subit, et même parfois les instrumentalise, comme l'a dit le philosophe Gramsci. Un doute subsiste, qu'a exprimé avec son humour aigu Oscar Wilde, dans sa préface au *Portrait de Dorian Gray* : « La littérature, dit-il, est

parfaitement inutile. » Est-elle divertissement, est-elle incantation, est-elle avertissement ? Sans doute un peu tout cela à la fois (Le Clézio 2019, p. 34).

Plus nuancée, moins combative qu'elle ne le fut dans les années 1960, l'idée que se fait désormais l'écrivain du rôle social de la littérature prend acte du déplacement des sensibilités et des grammaires politiques qui organisent le discours social et l'action politique et qui déterminent les rapports qu'entretient le champ littéraire à l'espace public. La politique de la littérature leclézienne s'est ajustée à un partage du sensible dont les frontières ont bougé à travers les décennies. Le Clézio conçoit dorénavant pour la littérature un rôle dans la préservation des libertés individuelles et la réalisation de soi :

La classe intellectuelle s'est constituée, particulièrement en Europe, comme un groupe de privilégiés, en marge du pouvoir politique, frileux de conserver son confort — ce fut le constat désabusé du philosophe italien Gramsci à l'avènement du fascisme, et il reste valable. Sans doute le combat des écrivains est aujourd'hui plus difficile à comprendre. Si l'écrivain s'oppose au pouvoir, c'est d'abord au nom des libertés individuelles, afin de réaliser sa propre vérité, son équilibre intérieur. L'on a sans doute changé par rapport à l'époque des engagements spectaculaires, parce que ces engagements, rappelons-le, furent parfois — comme dans le cas de Sartre ou d'Evtchouchenko [*sic*] — des erreurs spectaculaires (Le Clézio 2019, p. 136).

Cette transformation de la politique de la littérature leclézienne retient tout particulièrement notre attention⁹. Nous voulons en sonder l'origine ; nous voulons en interroger les raisons et les conséquences. Nous pensons trouver des pistes de réponse dans l'examen du rapport conflictuel qu'entretient l'écrivain avec la culture occidentale.

⁹ Rejetant l'étiquette de la littérature engagée, datée et peu valorisée au tournant du XXI^e siècle dans le champ littéraire français, Le Clézio n'a pas pour autant cessé de prendre la parole dans les médias, récemment contre l'extrême droite lepéniste, pour inciter les autorités à agir face à la catastrophe écologique ou pour prendre la défense des migrants africains au regard de la crise migratoire que connaît l'Europe aujourd'hui. Sur les rapports de Le Clézio avec les médias en lien avec plusieurs causes qu'il a défendues à travers les époques, voir Cavallero 2009c ; Van der Drift 2015 ; Simpore 2015.

À l'instar du héros de son premier roman, Adam Pollo, la culture européenne consacrée écœure Le Clézio. À Pierre Daix en 1964, Le Clézio confiait : « Enfin, la culture d'une manière générale, tout ce qui est écrit, tout ce qui est respecté comme étant beau, tout cela devient quelque chose de laid, de gâché... on a l'impression de toute une pourriture qui vous empêche de respirer. » (Daix 1964, p. 7.) De cette éducation européenne qui est aussi la sienne, l'écrivain dit qu'elle demande aux individus « d'oublier totalement que le monde existe. Et un jour le monde leur tombe dessus. Alors, ils sont très étonnés, et il est parfois trop tard. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 107.) En 1971, dans un commentaire sur les travaux de Bakhtine sur Rabelais et le Moyen Âge, Le Clézio critique l'élitisme de la culture européenne issue de la domination, depuis la Renaissance, de l'activité intellectuelle d'une minorité dirigeante qui considère celle-ci comme son privilège. Avec Bakhtine, il identifie là un point de « rupture, par suite de spécialisation, entre la littérature officielle et la vie populaire » (Le Clézio 1971a, p. 3). Le XVI^e siècle serait à l'origine d'un mal qui hante la vie sociale européenne : « des siècles de puritanisme et d'absolutisme intellectuel » ont détruit peu à peu « cette nécessaire adéquation entre le langage et l'instinct » (Le Clézio 1971a, p. 3) ; « la culture officielle, la Sorbonne, la sclérose des exégètes et l'abstraction ont détruit ce souffle, ont aboli cette inspiration » (Le Clézio 1971a, p. 4).

Cette déconnexion qu'identifie l'écrivain entre les mots et les choses, ou plus exactement entre l'intelligence rationnelle d'une part, jugée trop abstraite, et la vie sensible de l'autre, identifiée à l'instinct et à l'inspiration, a eu selon lui des répercussions importantes dans l'histoire littéraire du point de vue du rôle moral que l'on a attribué aux œuvres et à l'activité des écrivains :

Le désenchantement qui a naturellement suivi une telle rupture, puis aujourd'hui le dégoût viennent moins de la déconnexion de l'écrivain intellectuel avec le reste de la société, que de l'absence de racine de son langage et de la mythologie individuelle. Le naturalisme, le réalisme n'ont pu que constater cette absence de racines, cette insouciance qui pourrissait le langage.

L'échec de la littérature politique est l'aboutissement de cette impuissance. C'est là sans doute que se trouvent les raisons du trouble qui s'empare aujourd'hui de la littérature, du langage, de la culture. Les cultures sont en péril dès l'instant qu'elles ont cessé d'être nourries par la terre elle-même, par la profondeur de la vie (Le Clézio 1971a, p. 3).

Bien que Le Clézio s'appuie à ce moment sur la pensée bakhtinienne pour formuler sa pensée, nous croyons reconnaître dans cette dénonciation de la sécheresse intellectuelle attribuable à la tradition rationaliste, perçue comme étant déconnectée des mouvements de la vie sensible et décollée de la terre et de sa réalité, l'influence des écrits pamphlétaires du poète mauricien Malcolm de Chazal (influence que Le Clézio a reconnue plus tard, voir Le Clézio 2006c, 2009c, 2011b ; voir aussi Roussel-Gillet 2015). Dans son « Manifeste-Credo » passé à Paulhan en 1948, Chazal écrit :

L'intelligence est en danger ! La sensibilité, de nos jours se sépare de plus en plus de l'intellect. [...] L'esprit est divisé de nos jours ; l'intelligence est régionale. Le cerveau est isolé du cervelet, le conscient est séparé de l'inconscient. [...] La pensée est binaire au lieu d'être unitaire. La soudure entre l'intellect et la sensibilité fond chaque jour un peu plus. Et bientôt l'intelligence aura disparu, ensevelie sous l'amoncellement des connaissances (Chazal 1990, p. 53-54).

Ailleurs, Chazal, défendant son grand œuvre *Sens-Plastique*, écrit encore :

Le cancer de la pensée moderne est la *raison*, — raison que la Révolution a déifiée, et dont Descartes et Voltaire sont les incarnations types. La raison ne mène qu'à des culs-de-sac. *Sens-Plastique* veut tout changer à cela : prendre la route où esprit et sensibilité fusionnent et forment corps, où l'intelligence est *une* (Chazal 1990, p. 71).

Sous l'inspiration de Bakhtine, et possiblement de Chazal également (nous reparlerons du rapport entre les deux écrivains), Le Clézio réclame au tournant des années 1970 une « libération par les mots » et exige de l'écrivain, c'est-à-dire d'abord de lui-même, qu'il œuvre à une littérature capable de produire des livres « actifs, [qui] possèdent le mouvement même de la vie » (Le Clézio 1971a, p. 3).

De l'autre côté de l'aventure panaméenne, en clôture de *L'inconnu sur la terre*, Le Clézio écrira : « Je veux écrire pour une aventure libre, sans histoire, sans issue, une aventure de terre, d'eau et d'air, où il n'y aurait à jamais que les animaux, les plantes et les enfants. Je veux écrire pour une vie nouvelle. » (Le Clézio 1978a, p. 388.) Or, cette vie nouvelle convoque une écriture nouvelle, un renouvellement de la langue, « car à quoi bon vouloir la rénovation d'une société, sa transformation, quand le langage qu'on emploie est un langage prisonnier, incomplet ? » (Le Clézio 1971a, p. 3.) Conséquence de ce constat : c'est à un travail majeur de redéfinition du style leclézien qu'il nous est donné d'assister au cours de la décennie 1970. « Pas de monde nouveau sans langage nouveau », écrivait Ingeborg Bachmann dans *La trentième année* (2010, cité dans Rétif 2015, p. 37¹⁰). Pour Françoise Rétif, qui discute de l'implication de cet énoncé au regard d'une théorie de l'engagement bachmannien,

c'est là que s'inscrit l'engagement de l'écrivain ; sa mission principale consiste à combattre « le mauvais langage », le langage de la publicité [...], des mass media, de la consommation, bref, ce que Bachmann appelle « le langage des escrocs » [...] — celui qui non seulement reproduit et fige le monde, mais surtout véhicule, sans le dire et sans qu'on s'en rende compte, les idéologies fatales (Rétif 2013, p. 37).

Nous pourrions reprendre mot pour mot ce commentaire pour décrire la posture leclézienne face à l'engagement. Dans *L'extase matérielle*, Le Clézio paraît s'opposer nettement à l'idée sartrienne de l'usage de la prose aux fins de la communication : « Au fond, il n'existe pas pour moi de véritable souci de communiquer. Je ne veux pas me servir de débris étrangers, à moi donnés, pour échanger avec les autres. Cette communication est une fausse mesure. » (Le Clézio 1967b, p. 35.) L'écrivain énonce là son refus de réduire le langage au rang du simple outil, qui serait le véhicule d'un engagement étranger à sa matière ; il affirme au contraire la valeur du langage comme

¹⁰ Dans l'édition française traduite par M.-S. Rollin, on lit : « Pas d'univers nouveau sans langage neuf. » (Bachmann 2010, p. 51.)

fondement même de l'engagement du sujet-écrivain dans le monde : « la poésie, parce qu'elle est par nature à la recherche d'une autre langue, est *en soi* déjà engagement. » (Rétif 2015, p. 38.)

Le Clézio est absolument animé par cette quête d'une autre langue, qui sache mieux dire le monde et, par ce moyen, mener ses contemporains vers une vérité qui l'éloignerait de l'ignorance des idéologies. « Tôt ou tard, écrit-il, l'homme sent qu'il vit au sein d'une société. Il en comprend les responsabilités et les obligations. Il lui faut alors une idéologie. » (Le Clézio 1967b, p. 87.) Mais c'est précisément cette réponse préparée, surgissant des suites de l'emprise du social sur l'intime pour pallier une exigence de responsabilité, que récuse Le Clézio. Sur le mode de la confession d'abord, il explique avoir lui-même suivi ce schéma : « Il y a eu un moment où j'ai forcé ce que je devais simplement vivre, et où, pour la gloire d'un système raisonnable, j'ai abandonné mon être pour l'ignorance de la certitude. » (Le Clézio 1967b, p. 89.) Puis, sur le mode de la dénonciation, il assène : « Ils sont nombreux ceux qui, se retournant sur eux-mêmes, s'apercevraient que leur vie n'a été que duperie, et que leur idéologie factice n'était que trompe-l'œil. » (Le Clézio 1967b, p. 89.) Ces quelques passages tirés de *L'extase matérielle* mettent en lumière la conception bourgeonnante que se fait l'écrivain de l'engagement social et, par implication, de la responsabilité de l'écrivain à cette époque. Le projet scriptural leclézien apparaît alors nettement motivé dans son fondement même par cette volonté d'atteindre un autre langage, qui sache engendrer un regard neuf dénué d'idéologie ; qui puisse exprimer une vérité qui échappe au jeu de la communication ; qui participerait d'une œuvre s'écrivant en marge de tout système.

À Roger Borderie en 1967, Le Clézio affirme :

Je dois dire que, fondamentalement, je hais tout système. [...] on vit dans une époque où les systèmes ont pris une importance considérable. Il faut plus que

jamais montrer qu'on appartient à une école qui a ses théories, et aussi ses moyens de défense, ses armes [...] » (Borderie 1967, p. 11)¹¹.

Contre cet instinct grégaire et cette tendance à l'agressivité érigée en norme au sein des milieux intellectuels parisiens — qu'il a d'abord reproduite, d'une certaine manière¹², avant de s'en détourner complètement —, Le Clézio finira par affirmer, en 1978, la valeur de la dépossession comme seule voie véritable pour la réalisation de soi :

Être soi, c'est-à-dire, enfin, ne plus être personne. D'une certaine façon, il n'y a que par la solitude extrême qu'on atteint cette vérité, au centre de soi-même. Il faut refuser, tout le temps, avec beaucoup d'obstination, beaucoup de vigilance, tout ce qui détourne de soi-même, ce qui corrompt, ce qui assujettit. Mais ce n'est pas contre les autres qu'il faut lutter. C'est contre cette habitude que l'on a quelquefois de soi-même, qui vous use et vous affaiblit, qui vous illusionne et vous rend repu (Le Clézio 1978a, p. 162-163).

Nous voulons montrer comment cet apprentissage de l'humilité et de la solitude, qui motive clairement la posture littéraire leclézienne à la fin de la décennie 1970, se concrétise véritablement au cours de la période 1970-1974 à travers l'aventure panaméenne.

Début 1970, Le Clézio considère les trois derniers livres qu'il a publiés comme des échecs. Avec *L'extase matérielle*, ce « livre "à côté" du livre » (Le Clézio cité dans Borderie 1967, p. 11), il voulait réaliser son rêve adolescent d'écrire un ouvrage

¹¹ On comprend pourquoi Le Clézio a apprécié d'emblée la ligne éditoriale défendue par Lambrichs. Martin (2013a, p.50) explique : « Lambrichs tient ferme une ligne indépendante, soucieuse avant tout de défendre l'écriture comme aventure où le plus personnel prépare l'impersonnel de l'œuvre. [...] Loin d'une absence de pensée et sans jamais rejeter la théorie, au sens d'une aventure de la pensée, Lambrichs semble plutôt refuser tout scientisme qui couvrirait un pouvoir arraisonnant : seule la littérature en train de se vivre, et donc de se faire et se penser, l'intéresse. » Martin (2012) montre brillamment comment *Les Cahiers du Chemin* et la collection du même nom s'opposaient fermement à « faire école » à la manière des revues d'avant-garde, prédominantes à l'époque. Cette ligne éditoriale caractéristique du *Chemin* a certainement contribué à forger l'identité littéraire de notre écrivain.

¹² « Ma première tentative fut de nature agressive. Il s'agissait de briser les moules pour déboucher sur un langage nouveau motivant l'élément sonore, ou bien utilisant une accumulation, créant une tension électrique, ou encore en modifiant le vocabulaire en référence aux écritures subliminales, c'est-à-dire à l'impact que peuvent avoir les mots martelant sans relâche le subconscient d'un lecteur ou d'un auditeur passif, et violant en somme son esprit... » (Le Clézio 2009a, p. 31.)

philosophique : « Je n'y suis pas arrivé mais c'est ce que je voulais faire. » (Le Clézio cité dans Lhoste 1971, p. 15.) Puis, avec *Terra Amata* et *Le livre des fuites*, « toujours ce même projet enfantin d'écrire un livre d'aventure un livre de Jules Verne de faire un voyage et de le raconter au premier degré Mais ça n'a pas pu se faire non plus » (Le Clézio cité dans Lhoste 1971, p. 15)¹³. À telle enseigne qu'il s'interrogera : « La littérature n'est-elle pas [...] l'effort désespéré et permanentement [*sic*] mis en échec pour produire une expression unique ? » (Le Clézio 1969a, p. 191.) Effort désespéré, échecs répétés ; on ne s'étonne pas de tomber, dans le *Livre des fuites*, sur ce passage, où le narrateur en est réduit à se demander à quoi bon continuer :

Pourquoi continuerai-je ainsi ? N'est-ce pas un peu ridicule, tout cela ? [...] Pourquoi continuerai-je ainsi ? Cela n'a aucun sens, et n'intéresse personne. La littérature, en fin de compte, ça doit être quelque chose comme l'ultime possibilité de jeu offerte, la dernière chance de fuite (Le Clézio 1969a, p. 41).

Ainsi le sentiment répété de l'échec dans l'écriture alimente-t-il chez notre auteur un désarroi qui le pousse à la fuite. À Isabelle Roussel-Gillet en 2011, Le Clézio a exprimé très clairement avoir « traversé une crise psychologique assez grave après *L'Extase matérielle* et quelques romans que j'avais publiés » (Le Clézio 2013, p. 136). Mais c'est encore par l'écriture qu'il conçoit la fuite à cette époque, dans la continuité, explique-t-il, de « ces premiers livres que j'avais écrits et dans lesquels il n'y avait aucune différence entre le fait d'écrire et de vivre » (Le Clézio 1999, 2/2, 5:21). La littérature, qui organise toute la vie de l'écrivain, doit pouvoir offrir cette ultime possibilité de fuite. Or, le mieux qu'elle lui permette de faire est de nommer le besoin qui l'habite, de le révéler, sans toutefois l'accomplir. *Le livre des fuites* est bien « à la fois [cet] acte de

¹³ Le Clézio avait fait paraître un texte sur Jules Verne dans la revue *Arts & Loisirs* en 1966 (Le Clézio 1966a). Malgré l'aveu d'échec du *Livre des fuites*, il finira bien entendu par écrire un véritable et très réussi roman d'aventures, *Le chercheur d'or* (Le Clézio 1985). Jusqu'à récemment, il continue de valoriser l'aventure, ou le sentiment de l'aventure communiqué par l'écriture, et d'en faire une de ses visées littéraires, ainsi qu'en témoigne ce passage du dernier texte du recueil *Histoires du pied et autres fantaisies*, « À peu près apologue » : « C'est ce que j'aimerais trouver dans la lecture, dans l'écriture. L'aventure. » (Le Clézio 2011a, p. 335.)

bravoure et un aveu d'impuissance de l'écriture à se suffire à elle-même », comme le dit si bien Adina Balint (2016, p. 2).

Il faut fuir, mais pour où ?
Et comment ? Dans l'espace, dans le temps.
Quelle sera la limite ?
La plus grande, la plus vieille des recherches : celle de l'habitat.
Trouver le lieu qui vous maintiendra en paix, qui vous tienne en vie.
Marcher doucement, calmement vers les choses. Marcher vers l'image la plus précise de soi (Le Clézio 1969a, p. 169).

S'il est en mesure de formuler ce besoin qu'il ressent de trouver un habitat à son image, d'aller à la rencontre de sa paix, l'auteur manque toutefois de direction. Déçu, désillusionné, il dénigre l'écriture, en dénonce la vanité :

Est-ce que cela veut dire quelque chose, vraiment ? J'ajoute mes mots, j'augmente de quelques murmures l'immense brouhaha. Je noircis encore quelques lignes, là, pour rien, pour détruire, pour dire que je suis vivant, pour tracer encore de nouveaux points et de nouveaux traits sur la vieille surface spoliée. [...] Là où il y avait encore un espace blanc, où on voyait le vide pur, vite, j'écris terreur, ankylose, chien enragé (Le Clézio 1969a, p. 12).

On sent, à la lecture de ce passage, le manque de motivation du projet littéraire, de même que le sentiment communiqué par l'écrivain d'un mépris pour son activité, qui découle, croyons-nous, de son incapacité à la fonder moralement : la littérature ne sert à rien d'autre qu'à faire exister son auteur, qui dit écrire « pour détruire », comme un « chien enragé ». En 1969, l'activité littéraire semble se résumer, pour lui, à une simple volonté d'existence qui, sans but défini, demeure erratique, voire délétère.

À Roger Borderie, en 1967, Le Clézio décrit la vision qu'il a du métier d'écrivain, lequel par définition donne à lire des livres qu'il défend publiquement : « À chaque fois nous apportons, comme à un tribunal, la preuve que nous sommes vivants et que tout existe. C'est là qu'un écrivain peut avoir un rôle intéressant à jouer. » (Borderie 1967, p. 12.) S'il conçoit bien l'idée de comparution démocratique intrinsèque au régime

moderne de la littérature, Le Clézio ne s'accorde pas à trouver dans cette configuration sociologique un principe suffisant pour fonder son activité littéraire. « [J]e crois plus en la vie qu'en la littérature, [...] je crois plus important de rester vivant que de demeurer écrivain », partage-t-il encore dans ce même entretien (Borderie 1967, p. 11). Il nous semble que dans cette affirmation tient la clef de compréhension de la volonté littéraire de l'écrivain : celle-ci est directement tributaire de son aspiration à *vivre d'abord* ; car de l'expérience de la vie découle le désir d'écrire, et non l'inverse.

À l'orée de la décennie 1970, l'écrivain trouve que sa situation ressemble à une « comédie forcée » (Le Clézio 1969a, p. 267). « Très longtemps, j'ai été tenté de déconsidérer la littérature ou du moins de m'en absenter », avoue-t-il en 1989 (Le Clézio cité dans Pons 1989, p. 66). Le Clézio a voulu fuir, comme en témoignent les nombreux chapitres titrés « autocritiques » du *Livre des fuites*, où on lit notamment : « J'ai fui pour retrouver le monde. Je me suis précipité dans ma course, pour rattraper le temps en action. Mais j'ai vu que le monde fuyait plus vite que moi. » (Le Clézio 1969a, p. 267.) L'écrivain a voulu vivre, rejoindre le monde, mais l'écriture n'a pas suivi : faux départ. « Ce qui me tue, dans l'écriture, c'est qu'elle est trop courte. Quand la phrase s'achève, que de choses sont restées au-dehors ! Les mots m'ont manqué. » (Le Clézio 1969a, p. 267.) Le Clézio n'a pas su mettre en œuvre sa volonté, atteindre son désir dans l'écriture :

Je voulais tout dire, je voulais tout faire. J'ai vu cela devant moi, un jour, il y a très longtemps. La vie qui sortait de la parole, nette comme un songe, appliquée sans défaut à la réalité. J'ai vu le dessin précis de l'espace à franchir, et j'ai cru que cela se ferait. Mais cela ne s'est pas fait. Je suis resté en arrière. J'ai été devancé par ma propre pensée. J'ai été abandonné par la pensée des herbes, des algues, par la pensée de la lumière et des étoiles (Le Clézio 1969a, p. 268).

Le livre des fuites représente, en somme, le compte rendu de ce nouvel échec : le roman d'aventures n'a pas pu s'écrire. L'aventure n'a pas pu prendre place dans le texte sans avoir eu lieu, ailleurs et d'autre part, hors du texte. L'écriture n'est pas encore au point :

elle est encore trop intellectuelle, trop personnelle, trop obsessionnelle, et pas assez naturelle.

Le Clézio témoignait en 1967 de sa volonté de rejoindre le monde par les mots et qu'il n'y ait plus de séparation entre l'énonciation littéraire et l'environnement physique ; que la langue, dans la description du spectacle du monde, fasse advenir ce dernier :

Le faire apparaître. L'idéal serait de pouvoir ouvrir un livre et de voir les choses surgir, comme dans ces contes de fées où les objets jaillissent littéralement, chaque mot ayant la forme, la profondeur, la substance même de ce qu'il veut exprimer. Le langage occidental se prête mal à cela parce que c'est un langage d'évocation et non un langage de livraison immédiate, mais je pense qu'on doit pouvoir y arriver et que c'est un des intérêts de la littérature actuelle (Le Clézio cité dans Borderie 1967, p. 12).

Un renversement majeur est sur le point de survenir dans la pratique d'écriture de Le Clézio, qui permettra à l'écrivain de concrétiser enfin sa volonté littéraire : plutôt que de s'échiner à rejoindre le monde par le langage, il laissera le monde le rejoindre, lui, et tramer sa voix ; il se mettra à l'écoute, au service du monde, dont il deviendra le chanter ; son corps-écrivain voudra prolonger les vibrations du monde, à la manière du sismographe enregistrant graphiquement les secousses qui le traversent (nous développerons cette métaphore dans le troisième chapitre de cette recherche).

D'une certaine manière, dans son projet de fuite, Le Clézio ne faisait pas entièrement fausse route puisque la concrétisation de sa volonté littéraire passera bel et bien par la découverte d'un habitat (et d'une culture avec elle) qui lui garantisse la paix attendue. En un sens, la fin du *Livre des fuites* s'avère programmatique, et peut-être même un peu prophétique : « Je ne veux plus être ce comédien qui n'a pas su partir », y écrit en effet Le Clézio (1969a, p. 266). L'atteinte de la vie authentique, la seule qui puisse lui permettre de réaliser sa volonté littéraire, passera véritablement par son départ, bien réel, vers un autre habitat, vers un autre monde :

Ville de fer et de béton, je ne te veux plus. Je te refuse. Ville à soupapes, ville de garages et de hangars, j'y ai assez vécu. Les éternelles rues cachent la terre, les murs sont des paravents gris, et les affiches, et les fenêtres. Les voitures chaudes roulent sur leurs pneus. C'est le monde moderne.

Les gens qui martèlent avec leurs talons sur le sol dur, en cadence, ne savent pas ce qu'ils font. Moi, je le sais. C'est pour cela que je m'en vais (Le Clézio 1969a, p. 63).

La solution s'énonce avec évidence, enfin : « Partir, et devenir autre. » (Le Clézio 1969a, p. 265.) Quitter la ville, rejoindre la forêt, s'ensauvager. Il faut bien reconnaître cependant que cette décision annoncée n'a aucune valeur intrinsèque : c'est ce qui attend Le Clézio dans la découverte de son nouvel habitat qui, rétrospectivement, nous permet de retracer la valeur de ses intuitions et la raison de son parcours. *A posteriori*, il est évident que nous écrivons — comme lui se raconte — une histoire idéale : celle-là même qui donne son sens à l'aventure littéraire leclézienne.

En septembre 1970, à l'orée de sa transformation à venir, Le Clézio déclare à *L'Express* : « Un de ces jours, je vais m'arrêter d'écrire, écrire n'est pas honorable, un vice, j'ai toujours envie de tout brûler. » (Le Clézio cité dans Ben Jelloun 2009, p. 9.) Il faut mesurer combien ce malaise est *littéraire*. Au cours des années 1960, Le Clézio est animé de fortes velléités d'originalité formelle, qui témoignent certes de sa créativité, mais il est aussi à la recherche d'une raison qui puisse fonder sa volonté littéraire et rendre sa pertinence morale à son activité. L'inadéquation qu'il ressent — sans doute plus fortement au tournant des années 1970 qu'à toute autre époque de sa vie — à l'égard de la société occidentale, de ses contemporains et du monde littéraire qui l'a accueilli n'est certainement pas étrangère au rôle dont il se croit investi en tant qu'écrivain. Le Clézio dit en effet avoir ressenti, dès l'enfance, cette responsabilité hors norme qu'impose la gravité de l'écriture : « au lieu de m'amuser, au lieu de faire l'effort d'être comme tout le monde, je préférais rester chez moi et écrire. [...] j'ai vécu à neuf ans comme un écrivain. » (Le Clézio 1999, 1/2, 1:06.) Le Clézio a parlé d'une « [s]olitude consentie mais parfois malheureuse, du fait d'une certaine inadaptation au

milieu ambiant » (Le Clézio cité dans Benmasnour & Pien 2014, p. 292) À Pierre Lhoste, il confie encore : « Un des gestes les plus graves de ma vie ç'a été quand j'ai envoyé ce premier manuscrit chez Gallimard par la poste. En collant les timbres je ne me doutais pas de tout ce que cela allait enclencher. » (Le Clézio 1999, 1/2, 2:29.) On voit avec quelle extrême gravité il appréhende l'écriture et la publication. On ne s'étonne donc pas qu'il ait préféré rester en marge des milieux littéraires, refusant de « ricaner avec les hyènes, faire la roue devant les bouches heureuses » (Le Clézio 1969, p. 114). Le Clézio est strictement écrivain : pas mondain, mais grave. Sa félicité dépend entièrement de l'écriture. Marina Salles (2006, p. 216) a suggéré que « le cheminement de Le Clézio tend [...] à reconsidérer le poids et la place de "l'ego" dans la littérature. » Cette idée est intéressante, à condition de préciser que cette reconsidération concerne autant la place de l'ego dans les représentations littéraires que du point de vue de l'activité littéraire elle-même (l'ego de l'écrivain dans l'espace public).

Dans un entretien avec Claude Cavallero publié pour la première fois en 1993, Le Clézio revient sur cette double propension (gravité, marginalité) qui caractérise nettement ses premières œuvres, de même que sa *persona* d'écrivain. Son témoignage permet de mieux comprendre la crise qu'il a subie au tournant des années 1970, dont *Le livre des fuites* est en quelque sorte le journal :

Si l'on accepte de comparer le champ de la création littéraire avec l'espace cosmique d'une galaxie, pourvu d'un noyau central, je ressens en effet assez fortement l'impression d'une marginalité en ce qui concerne les formes narratives à travers lesquelles j'ai choisi de m'exprimer, dans mes premiers ouvrages surtout. Il m'importait alors de manifester une certaine recherche d'originalité, ce que l'époque des années soixante, marquée on le sait par une mise en question des normes romanesques, encourageait d'ailleurs... Mais dans le même temps, j'ai toujours été intimement convaincu que pour l'écrivain, les possibilités de novation réelles demeurent infimes : la nouveauté potentielle réside dans la disposition, l'assemblage singulier d'éléments préexistants, plutôt que dans l'invention pure. Écrire aux marges, c'était donc pour moi vouloir paraître différent, rechercher l'originalité en jouant du langage un peu comme d'une parade (Le Clézio 2009a, p. 29-30).

Jouer du langage un peu comme d'une parade. Cette expression révèle bien la « comédie » que l'écrivain croyait devoir jouer pour se maintenir dans le champ littéraire à cette époque. Or, au tournant de la décennie, Le Clézio ne veut plus jouer ce jeu qui ne correspond pas à ses attentes, ce jeu d'adultes malheureux ; il est à la recherche d'une expression authentique et d'une raison capable de lui faire retrouver sa foi juvénile dans l'écriture. Pour Nicolas Pien (2014a, p. 235), « il est évident que, dans le premier temps de l'œuvre, Le Clézio ne cherche qu'à rendre compte du temps conscient dans la réalité scripturale qui l'entoure. L'enfance n'existe pas, ou n'existe plus. » Or, c'est précisément par le renouement avec l'enfance, qui autorise « l'immédiateté aux éléments » (Pien 2014a, p. 235), que passera la découverte (ou l'invention) de l'expression authentique et du renouvellement de l'écriture. L'aventure panaméenne qui attend l'écrivain lui permettra, pour la première fois dans sa vie adulte, de vivre authentiquement, pleinement, et intensément : c'est-à-dire de retrouver l'enfant en lui, et avec lui un regard originel qui « traduit une vision particulière du monde, un moyen de le saisir et de l'apprécier, d'être en somme à son écoute » (Goré 2014, p. 254). Elle lui permettra de se libérer « du diktat de sa conscience, ce sur quoi il avait initialement parié afin de se donner l'autorisation d'une pratique plus libre du langage » (Pien 2014a, p. 245).

Ben Jelloun écrit que la découverte de l'Amérique centrale a été pour Le Clézio l'occasion d'une renaissance qui a passé par une forme d'oubli. Il en parle comme de l'événement « qui lui [a] permis d'oublier cette partie de sa vie » (Ben Jelloun 2009, p. 9) — cette comédie honteuse délaissée ; cette autre rive lentement abandonnée. Comment retracer cet oubli, ou plus exactement les moyens de cet oubli, *les modalités du passage d'une rive à l'autre* ? Interroger la condition léthéenne de l'écrivain, comprendre le sens de sa quête d'une vitalité infantile l'éloignant de la duperie du monde social adulte, retracer le parcours par lequel il arrive à gagner son autonomie : ainsi s'énonce l'un de nos objectifs critiques dans ce chapitre.

2.2 Une préoccupation pour l'autonomie

Le domaine de la politique moderne, en d'autres termes, est le comportement et non la vertu.

Thomas Pavel (2008, p. 57).

Dans son essai portant sur l'écriture littéraire, *Les outils*, Leslie Kaplan suggère qu'écrire, pour un écrivain, c'est-à-dire produire de « la fiction, cette expérience du possible, est une des façons de sortir de l'aliénation, de l'enfermement, de ce ressassement malheureux et misérable qu'est le seul souci de soi » (Kaplan 2003, p. 25). Dans cette suggestion tiennent deux éléments essentiels sans la solidarité desquels l'équation avancée ne saurait tenir : il y a la fiction d'une part, caractérisée comme cette « expérience du possible » (ce qui n'est pas mais pourrait bien être), et le sujet-écrivain de l'autre, qui, écrivant *contre le monde tel qu'il va*, peut se définir et s'autonomiser dans son travail d'écriture. L'un sans l'autre ne paraît pas possible. L'écriture de fiction (toute écriture littéraire est fiction en puissance) est « une façon à la fois de prendre la réalité au sérieux et d'expérimenter sa non-nécessité » (Kaplan 2003, p. 22).

Cette non-nécessité, Le Clézio la conçoit parfaitement, lui qui, en 1978, écrit :

Les sociétés humaines ne sont pas nécessaires. Tout cet amoncellement de pensées, de richesses, de langages, toutes ces coutumes, ces façons de juger, ces liens, toute cette architecture de désirs et de passions, sans doute la plus compliquée des architectures terrestres — tout cela est explicable. Ici, tout est visible, il n'y a pas de secrets. Mais c'est justement parce que l'architecture est le résultat d'une suite de hasards, parce qu'elle n'est pas concertée, parce qu'elle n'a fondamentalement pas de sens.

Les origines des institutions humaines, où sont-elles ? Et qu'importent les origines ? Ce qui est prodigieux dans cette communauté, c'est le tissu qu'elle a créé, comme cela, par l'habitude, par la vieillesse, par la connaissance du réel, par l'expérience. La trame est ininterrompue. On ne peut la voir toute, mais si on regarde, on aperçoit, ici et là, des espaces, des morceaux, chaque fil noué à l'autre, quelques chaînes, quelques entrecroisements.

L'infini imaginaire n'est sans doute jamais aussi apparent que dans cette trame. [...] Ce qu'on appelle la civilisation n'est pas ailleurs que dans ce jeu et cette création (Le Clézio 1978a, p. 78).

Reconnaissant la contingence de l'actualité du monde social, son abstraction en même temps que l'arbitraire qui le caractérise, l'écrivain se met en position d'écrire tout contre le monde. Car expérimentant, par la fiction, la possibilité contrefactuelle, il permet la redéfinition de ce que le monde tel qu'il va, conservateur comme il est, s'échine quotidiennement à tuer dans l'œuf : la possibilité d'un autre monde, d'autres rapports sociaux, d'un autre partage du sensible, d'une autre règle pour la distribution économique, d'un autre ordre politique. L'écrivain prend ainsi l'initiative du geste critique. Le Clézio (2019, p. 136) l'écrit clairement : « [l]a littérature invente un partage. » Notre écrivain paraît très conscient de ce rôle critique que peut, et même doit, jouer la littérature. Il va même jusqu'à octroyer à la littérature un rôle dans la définition d'une vérité énochale :

[...] il n'est pas indifférent de penser que chaque époque opère un ajustement, et que l'un des rôles de la littérature est de faire émerger, à chaque génération, ce qui se rapproche le plus de la vie réelle — et aussi, ce qui n'est pas un moindre service, de dégonfler les baudruches imposées par les modes éphémères ou les diktats politiques (Le Clézio 2019, p. 132).

S'appuyant lui-même sur l'essai de Kaplan, Julien Lefort-Favreau (2018, p. 60), écrit : « Le sens politique de la littérature réside en premier lieu dans la manière dont les individus détournent le sens des mots pour reformuler leur rapport au collectif, un geste politique en ce qu'il propose une reconfiguration inédite de rapports présumés naturels. » L'expérience de la fiction remet sans cesse en cause le rapport qu'entretiennent les individus avec l'ordre de la collectivité : elle est le lieu par excellence de cette possibilité d'un rapport différent. Dans l'expérience de cette possibilité, qui agit en négatif par rapport à l'ordre social institué, à la frontière de son inactualité, les individus se déterminent socialement et politiquement : « Il me semble

que c'est cela que nous pouvons attendre de la littérature aujourd'hui, [...] qu'elle invente un nouveau monde, forcément meilleur que l'ancien, dans lequel la relation se fera également, sans privilèges, sans préjugés », suggère Le Clézio (2019, p. 171).

Le Clézio dit avoir ressenti très jeune ce champ de possibilités sur lequel ouvre la littérature. Il confie à Gérard de Cortanze (1999, p. 36) : « Lire était pour moi la possibilité d'une autre vision du monde. [...] Les livres m'ont donné le sentiment de la conscience, oui, la première fois, je suis sûr que c'est dans les livres que j'ai trouvé ça, et non dans le vécu. » Et de préciser ce que cette conscience lui a apporté de plus : « Une sorte d'étonnement du monde [...] Comprendre que le monde était plus vaste que ce que je voyais, que derrière ce monde, il en était un autre auquel je ne pouvais accéder que par les livres » et qui permet de « vivre le réel autrement que son rythme un peu plat » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 37, 45). Surtout, Le Clézio accorde au livre une compétence transformatrice en raison du danger que ce dernier représente pour l'ordre institué, à commencer par l'ordre qui organise la subjectivité de ceux qui, par la lecture ou l'écriture, y sont mêlés : « Je crois profondément que les livres sont les éléments les plus dangereux d'une époque, les plus beaux aussi, les plus risqués pour celui qui les lit et celui qui les écrit. Lire ou écrire, je ne vois pas la différence, c'est un tout. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 89.)

Lire et écrire participent d'une même activité ; dans la littérature, l'expérience de l'énonciation lie irrémédiablement écrivains et lecteurs¹⁴. Cependant, le travail de l'écrivain diffère en cela qu'il occasionne cette expérience singulière. L'écrivain porte sa parole dans l'espace public, là où le lecteur se contente de la recevoir — geste qui l'actualise et qui, s'affirmant critique, comporte aussi sa part de créativité. De cette conjugaison émane la possibilité d'une communauté de sens extraordinaire, au sens littéral du terme. Comme l'a écrit Virginia Woolf (1986, p. 80), « nous participons à

¹⁴ « Sans d'autres écrivains, l'écrivain n'existe pas. C'est un ensemble. Sans d'autres lecteurs, l'écrivain n'existe pas. » (Le Clézio 2013, p. 145.)

l'œuvre d'art » ; autour d'elle se forme une communauté participative réunie en vertu d'une émotion commune issue de la lecture, d'un signe en partage (Thellefsen *et al.* 2008) dont la communication fait converger les regards et rassemble la pensée. Nous qualifions cette communauté de sens qui procède de la réception d'« extraordinaire », car elle est suscitée par une suggestion politique extraordinaire exprimée par l'œuvre littéraire. Cette suggestion est médiée par l'entremise de voix narratives (auxquelles des personnages sont généralement liés) dont l'écrivain peut user pour illustrer diverses possibilités contrefactuelles, qui sont le lieu d'habitudes inédites et ainsi d'un rapport politique inédit au monde. Mais plus encore, il faut voir comment l'écrivain, orchestrant ces personnalités éthiques possibles (portées par la voix) et expérimentant à travers l'écriture leurs subjectivités particulières, se détermine lui-même dans un rapport *intempestif* au monde qui l'entoure¹⁵. Autrement dit, comment l'écrivain se détermine en tant que sujet autonome dans son travail d'écriture. Or, il va de soi que l'adhésion à la suggestion d'écriture est aussi une adhésion du lecteur à la démarche éthique de l'écrivain. L'œuvre de littérature s'impose dès lors comme voie, ou moyen, d'appropriation de soi en tant que sujet politique, tandis que le travail politique de l'écriture passe, lui, par la recherche d'une littérature qui, comme l'explique Kaplan (2003, p. 30), « va dans le sens de la liberté, concerne la vérité, l'écart, et le rapport, entre *un* écrivain et le monde, pas l'exactitude ni la confiance, mais le travail de pensée, pas le sentimentalisme ni la compassion, mais le saut, la séparation avec l'horreur¹⁶ ». La littérature, écrit Le Clézio (2019, p. 106), « n'a rien à voir avec le langage éphémère et volatil du quotidien » :

¹⁵ Le 10 novembre 2015, à l'occasion d'une conférence intitulée « Imagination et mémoire », Le Clézio a partagé une impression qui va dans le sens de ce que nous avançons. Il a dit : « [...] il me semble que j'écris toujours dans ce contretemps, en avance, ou en décalage avec le réel. » (Le Clézio 2019, p. 144.)

¹⁶ Ce que Kaplan nomme « l'horreur », c'est le monde tel qu'il va, dans sa répétition incessante, auquel elle oppose un espace de liberté possible, qu'inventerait la pensée : « Le saut est un acte de la pensée, une rupture qui permet de quitter le ressassement, la continuité, le face à face avec le réel. Il crée une distance, un espace, il met derrière, il permet de passer ailleurs. » (Kaplan 2003, p. 22.)

De même que les rêves sont indispensables à l'équilibre psychologique, les arts, et particulièrement les arts du langage, ont un rôle important dans l'équilibre des sociétés. Non seulement ils contribuent à former une harmonie spirituelle, parfois à expurger les violences secrètes, mais aussi ils sont une passerelle entre les peuples et favorisent la compréhension des cultures entre elles (Le Clézio 2019, p. 107).

L'œuvre leclézienne n'a pas pour vocation de représenter le monde tel qu'il est ; le langage dans lequel celle-ci se déploie n'est pas celui du monde ordinaire : l'art littéraire a un rôle à jouer à l'égard du monde social, qui n'est pas de reconduire sa violence secrète, mais de contribuer à son équilibre.

Si nous disons que l'œuvre littéraire est l'occasion pour l'écrivain de se positionner *contre le monde tel qu'il va*, c'est parce qu'elle est un moyen pour celui-ci de s'auto-instituer comme sujet dans l'écriture, de gagner à travers elle une certaine autonomie face aux contingences de l'histoire. L'autonomie est ici pensée, avec Cornelius Castoriadis, en opposition à l'hétéronomie, soit « la législation ou la régulation par un autre » (Castoriadis 1975, p. 151)¹⁷. Cette autonomisation du sujet-écrivain par l'écriture lui permet de *proposer autre chose*, politiquement parlant, soit une reconfiguration des paramètres qui régissent les individus dans leur rapport à la collectivité, à la société et à ses règles ; une alternative à la violence de l'arbitraire du

¹⁷ L'hétéronomie, qui nomme un phénomène social collectif, est corrélative, sur le plan individuel, à l'aliénation, qui décrit l'état de dépendance imaginaire du sujet : « L'aliénation trouve ses conditions, au-delà de l'inconscient individuel et du rapport inter-subjectif qui s'y joue, dans le monde social. Il y a, au-delà du "discours de l'autre", ce qui charge celui-ci d'un poids indéplaçable, qui limite et rend presque vaine toute autonomie individuelle. C'est ce qui se manifeste comme masse de conditions de privation et d'oppression, comme structure solidifiée globale, matérielle et institutionnelle, d'économie, de pouvoir et d'idéologie, comme induction, mystification, manipulation et violence. Aucune autonomie individuelle ne peut surmonter les conséquences de cet état de choses, annuler les effets sur notre vie de la structure oppressive de la société où nous vivons. » (Castoriadis 1975, p. 161.) Similairement, mais à l'aide d'un vocabulaire conceptuel moins technique et plus poétique, Le Clézio (1967, p. 86) écrit : « Ce qu'il y a de vraiment tragique dans l'individu, c'est qu'il est à la fois un accomplissement et une fatalité. Il ne possède pas. Appartenant aux autres, lié par l'apparence de la communicabilité, modifié par la société, l'individu est un point de rencontre de forces. Le centre d'une implosion, où toutes ces énergies venues du dehors se réunissent et entrent en elles-mêmes dans la violence et le chaos de l'exigüité. »

régime de l'actualité politique. Ainsi que l'a suggéré Le Clézio (2019, p. 34-35), « [d]e tout temps, les écrivains ont imaginé, parce qu'ils sont sociables, des mondes meilleurs (plus vrais, ou plus intelligibles). [...] D'une certaine façon, la littérature fut premièrement le lieu de la contradiction entre l'individu et ses désirs libertaires ou érotiques, de la communauté avec ses lois. »

Pour donner à expérimenter dans la lecture de tels mondes, il faut que l'écrivain s'appuie sur les mots, qu'il accorde sa confiance aux signes, qu'il accepte que le travail de reconfiguration du politique passe, dans la littérature, par le langage et que le manifeste, dans ces circonstances, se réduise au lisible (à tout ce qui est communiqué par la lecture, qui parfois agit entre les lignes). « Mais c'est cela que veulent dire les mots : liberté », écrit Le Clézio (1978a, p. 135). L'œuvre leclézienne voudrait procurer à ses lecteurs une expérience éthique qui sache renouer du lien, proposer un réagencement des subjectivités pour accomplir sa vocation de liberté, qui passe par une déprise des habitudes politiques socialement instituées. Le Clézio (1967b, p. 39) conçoit bien cette liberté de la littérature à s'ériger contre « [l]a fatalité du conditionnement, qui vous statufie, qui vous ride, vous fait vous-même ».

Cependant, accorder sa confiance au langage pour en faire le matériau d'une communication à visée transformationnelle ne va pas de soi : les signes ont beau se présenter au sujet avec l'aura de l'objectivité, ils ne sont pas neutres ; une intention toujours les motive, et chacun a déjà expérimenté la perversité de leur action, leur influence discrète et omniprésente dans l'espace social et, plus concrètement, l'ascendant que peut gagner l'autre sur soi dans le dialogue. Si la reconnaissance des conditions normales d'énonciation en société amène à comprendre le dialogue dans les termes de l'aliénation — car « [l]'humain est aliéné à l'Autre dont il reçoit le langage, à tel point qu'il est soumis à ses signifiants ; cette aliénation étant aussi bien de nécessité pour user du symbolique » (Macary-Garipuy & Rossi-Neves 2014, p. 103) — il en va autrement de l'énonciation fictionnelle. En effet, une fiction n'est pas un dialogue

comme les autres puisque le lecteur est toujours « troisième dans le dialogue », c'est-à-dire observateur privilégié des constructions discursives et des signifiants reçus, qu'il est expressément invité à compléter dans la réception.

Ainsi disons-nous que tout le travail critique de l'écrivain consiste à montrer quel pouvoir ont les signes : il doit en procurer l'expérience en même temps que donner le cadre de cette expérience (de la même façon que le spectateur au théâtre se prête au jeu et s'immerge dans l'action dramatique en ne faisant cependant jamais complètement abstraction de la scène où celle-ci est jouée, qui figure par métonymie les paramètres ordinaires du monde contemporain auxquels s'adosse la fiction). Faire jouer cette puissance à l'œuvre sous le regard attentif du lecteur, et révéler ce faisant l'ordre sémiotique, l'ordonnement du monde dans la communication, l'institution et le renforcement des habitudes par l'entremise du travail des signes : telle est la compétence politique de l'œuvre littéraire — et le projet éthique dont paraît se doter Le Clézio au début des années 1970. La déprise subjective par l'exemple ou le contre-exemple constitue son principal effet et moyen.

Sur la mer pleine de signes
 pleine de lettres
 Perdu au milieu des constellations de signes.
 Où aller ?
 Où aller ?
 En haut ? Mais il y a des signes.
 À gauche ? Mais il y a des signes.
 Devant ? Mais il y a des signes.
 Partir, puis oublier, mais les rêves sont des signes (Le Clézio 1970c, p. 87).

À l'orée des années 1970, Le Clézio s'affirme comme cet écrivain qui, ayant pris conscience de l'omniprésence et de la puissance des signes, de leurs possibilités tant disciplinaires qu'émancipatrices, — et poursuivant cette compréhension dans son travail d'écriture — invente des formes en réponse à une demande, à un besoin de conformation éthique que l'expérience ou l'*habitus* à eux seuls ne peuvent justifier. Car,

ainsi que l'écrit Ricoeur (1985, p. 302), « l'espace d'expérience ne suffit jamais à déterminer un horizon d'attente ». L'attente ne peut être strictement dérivée de l'expérience ; on doit encore y ajouter la volonté (une volonté critique du sujet de s'auto-instituer) et le désir (un désir de communauté par lequel le sujet se borde autant qu'il se prolonge). On pourra à loisir chercher à ancrer ces deux dernières inclinations dans l'expérience, mais elles ne s'y réduiront jamais entièrement. Comme l'écrit Le Clézio (1970a, p. 3), « l'homme est ce qu'il est, mais il n'est pas le seul produit de son milieu ; certaines cultures favorisent certains types d'aventures ». Kaplan suggère que cette demande intimement ressentie — l'aventure attendue, désirée — constitue le moteur même de l'écriture, car elle impose l'élaboration d'une réponse qui, pour l'écrivain, passe nécessairement par une recherche littéraire :

Il s'agit d'inventer par rapport à ce qui est au cœur de la demande, même si ce n'est pas formulé : le langage comme construction du sujet dans son rapport au monde, remise en circulation de ce qui est isolé, figé dans la désolation. Orienter le travail dans ce sens. [...] penser, avec les mots, là où ils sont, leur rapport au monde, aux autres. Mettre en relation, faire des rapprochements, des ponts, des liens. Et penser c'est aussi jouer, mettre de la légèreté là où il y a de la lourdeur, de l'inertie... C'est quitter la solitude humaine, la désolation, pour tenter d'instaurer un bon rapport à la solitude, c'est-à-dire un bon rapport à soi-même et aux autres (Kaplan 2003, p. 247-248).

Du point de vue de l'analyse littéraire, qui participe du travail critique de la réception, l'étude du processus d'autonomisation du sujet-écrivain passe par une juste compréhension du projet éthique que celui-ci se donne dans l'écriture : il apparaît donc nécessaire d'identifier ce qui se trouve au cœur de la demande à laquelle l'écriture répond.

Avec Kaplan et en accord avec le cadre théorique établi dans le chapitre précédent, on peut dire que

[l]a littérature est toujours porteuse d'une éthique. L'éthique ce n'est pas une morale, des codes, des conventions, voire des idées, mais la position du sujet

écrivain dans le monde, sa façon particulière de répondre au réel. L'éthique d'un auteur est à l'œuvre dans sa façon de construire son récit, son poème avec ses mots, elle se lit dans les formes, elle est le mouvement de la pensée, le *style* (Kaplan 2003, p. 267).

Notre analyse s'oriente donc sur le texte d'une part (ce qui s'y joue, ce qui s'y invente), mais, d'autre part, l'interprétant politique que nous cherchons à définir ne saurait prétendre à la vérité en dehors d'une prise en compte de la *persona* de l'écrivain (codéterminée dans la réception). Cette connaissance éthique du sujet-écrivain peut et doit être rabattue sur l'œuvre manifeste (le texte) pour trouver en son sein des correspondances, des influences, des renvois et des différences qui sachent éclairer le projet scriptural et fournir des indices éthiques instruisant son interprétant politique. Nous croyons de plus que l'étude du sujet-écrivain ne saurait s'effectuer en dehors d'une prise en compte de l'expérience vécue du corps-écrivain, tant il est vrai que « le poème est ce qu'un corps fait au langage » (Meschonnic 2006, p. 41)¹⁸. Meschonnic ne parle pas ici de ce que le poème fait au corps du lecteur (bien que cela compte) : il s'intéresse au sujet de l'écriture, au « continu du corps à l'écrit, dans ce qui est l'invention même du langage : la littérature » (Meschonnic 2005, p. 252) ; à « l'activité même de subjectivation d'un discours, d'une pratique » (Meschonnic 2006, p. 43).

Avec Meschonnic — et avec Castoriadis comme nous le verrons sous peu —, nous disons que le sujet-écrivain se définit dans son rapport à l'écriture, activité par laquelle

¹⁸ Le poème est ici entendu en un sens très général, comme une forme essentiellement ordinaire de l'activité langagière dont la particularité est de redéfinir, chaque fois, la relation éthique qui unit un corps-sujet au langage : « Un poème est un acte de langage qui n'a lieu qu'une fois et qui recommence sans cesse. Parce qu'il fait du sujet. N'arrête pas de faire du sujet. De vous. Quand il est une activité, pas un produit. » (Meschonnic 2006, p. 295.) Meschonnic s'appuie sur Humboldt, qui conçoit le langage comme une activité génétique, créatrice : une *energeia* qui rapproche le poème de la productivité de l'énoncé. Sur les rapports Humboldt-Meschonnic, voir Trabant 2005. Plusieurs commentateurs ont souligné la dimension profondément poétique de l'écriture leclézienne, voir notamment Stendal Boulos 1999, 2009 ; Cavallero & Para 2012. Pour notre part, nous n'hésitons pas à affirmer que la conception meschonnicienne du poème est fort similaire, sinon identique, à l'idée que se fait Le Clézio du langage. À l'occasion d'une conférence intitulée « La littérature et la vie », Le Clézio affirme en effet : « Le langage est une part de notre être vivant, en perpétuel devenir. » (Le Clézio 2019, p. 134.)

celui-ci s'autonomise, et ce rapport est lui-même ancré dans l'expérience du sujet face au monde, c'est-à-dire vis-à-vis de l'autre dans le dialogue qui parle à travers lui. Nous cherchons à comprendre le cheminement qui explique la disparité observable dans le style et la volonté littéraires exprimés dans l'œuvre leclézienne entre 1967 et 1978, qui sont deux bornes temporelles légèrement distancées de la période qui nous intéresse plus particulièrement et au cours de laquelle nous disons qu'une transformation importante s'opère. Comparons deux énoncés témoignant de la volonté littéraire de l'écrivain. Le premier est tiré de *L'extase matérielle* :

Ces mots, ces phrases que j'écris ne m'appartiennent pas. Je n'ai pas le droit de les croire miens. Je ne suis qu'un chroniqueur, et je me contente de reflets. Dans le fond, c'est cela que j'aimerais réussir : un livre qui soit *fidèle*. Ne renoncer à rien de ce qui est humain, ne mépriser aucune matière. Parce que c'est moi que je travaille en suivant les sollicitations extérieures. Étrange action double. J'écris. J'écris avec les pensées des autres (Le Clézio 1967b, p. 90).

Le second extrait est issu de *L'inconnu sur la terre* :

Je veux écrire pour la beauté du regard, pour la pureté du langage. [...] Je veux essayer d'être immédiatement là où mon regard se termine, là où il s'agrandit et reçoit sa joie. Je veux écrire pour être du côté des animaux et des enfants, du côté de ceux qui voient le monde tel qu'il est, qui connaissent toute sa beauté. [...] Je veux écrire pour que cette clarté dure encore quelques instants, pour que le monde réel, vivace reste encore quelques secondes dans la musique des mots [...] Je veux écrire pour une autre parole, qui ne maudisse pas, qui n'exècre pas, qui ne vicie pas, qui ne propage pas la maladie (Le Clézio 1978a, p. 386-387).

Dans l'espace de neuf ans, un déplacement significatif a eu lieu : Le Clézio ne veut plus être *fidèle* au monde, le refléter, le représenter ; il veut le prolonger, l'assainir, le faire exister autrement. Fougère (2016) a suggéré qu'entre les deux essais, la différence tenait essentiellement à un traitement différencié de la violence, qui passe de l'emphatique à l'empathique. Pour expliquer cette transformation, nous suggérons pour notre part de concevoir le cheminement de Le Clézio au cours de la décennie 1970 dans les termes

d'une autonomisation du sujet-écrivain, dont l'essentiel passe par un renouvellement du rapport au corps.

Dans *L'institution imaginaire de la société*, Cornelius Castoriadis nous rappelle que

la charnière de cette articulation de soi et de l'autre, c'est le corps, cette structure « matérielle » grosse d'un sens virtuel. Le corps, qui n'est pas aliénation — cela ne voudrait rien dire — mais participation au monde et au sens, attachement et mobilité, pré-constitution d'un univers de signification avant toute pensée réfléchie (Castoriadis 1975, p. 157).

La définition castoriadienne rejoint la nôtre, d'inspiration peircienne, qui définit le corps comme lieu d'inscription d'habitudes (voir West & Anderson 2016). Ainsi que nous le définissons ici, le sujet-écrivain est irréductible à quelque notion de liberté nue ou de vérité transcendantale, car, comme l'écrit encore Castoriadis (1975, p. 158), « la vérité propre du sujet est toujours participation à une vérité qui le dépasse, qui s'enracine et l'enracine finalement dans la société et dans l'histoire, lors même que le sujet réalise son autonomie ». Cet enracinement sociohistorique opère indubitablement par les contraintes et la mémoire du corps (Polanyi 2009, p. 15, 29). Didier Anzieu pousse cette compréhension plus loin, l'appliquant au sujet-créateur :

Créer n'est que se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans la pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi dans son corps, dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification [...] Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures, dans la trame de son œuvre (Anzieu 1981, p. 44)¹⁹.

Le Clézio semble concevoir cela très bien lorsqu'en 1971, il écrit : « La littérature ne peut feindre longtemps d'être détachée du corps des hommes. Elle est le produit irrésistible de la masse humaine, son émanation, son chant, sa pensée. » (Le Clézio

¹⁹ Mentionnons au passage la récente étude d'Adina Balint (2016), dont la structure reprend les cinq étapes du travailleur créateur défendues par Anzieu, permettant ainsi de penser à profit « le corps de l'œuvre » leclézienne.

1971a, p. 5.) Nous disons donc que le sujet-écrivain est indissociable de ce qui le forme et de ce par quoi il se réalise : l'histoire sociale et l'histoire littéraire qui le traversent et à l'horizon desquelles s'interprète sa trajectoire, certes, mais aussi bien son corps postulé comme lieu d'inscription d'habitudes déterminant un *ethos* littéraire, l'expression d'un positionnement moral *et* poétique. De fait, l'*ethos* du sujet-écrivain forme un véritable « système de valeurs » (Meschonnic 1982, p. 86), qui constitue, dans la perspective des politiques de la littérature, un compas pour la lecture de l'œuvre littéraire.

Ainsi disons-nous que l'historicité de l'œuvre fait sa valeur, étant entendu que « la valeur d'un signe se définit seulement dans le système qui l'intègre » (Benveniste 1974, p. 53), mais surtout, pour ne pas s'en tenir à cette vue synchronique, que le sens est à trouver dans l'interprétant que détermine le signe (Peirce 1998, p. 307, 322) en un temps et d'un point de vue définis. En accord avec cette logique, l'historicité d'une œuvre relève bien, comme la définit Jauss, d'un procès de concrétisation qui demeure ouvert²⁰. Ludivine Bantigny (2013, p. 16) suggère d'analyser l'historicité « comme le point d'intersection du champ d'expérience et de l'horizon d'attente »²¹. Ces deux domaines se conditionnant mutuellement et évoluant dans le temps, la saisie de leur conjugaison ne donnera jamais lieu qu'à une « médiation imparfaite » (Ricoeur 1985, p. 301 ; voir aussi Koselleck 2016). Appliqué à l'analyse littéraire, le concept d'historicité calque assez rigoureusement la fonction de l'interprétant tel que nous

²⁰ Notons que la pensée leclézienne montre quelques affinités à cet égard, par exemple lorsque, dans *L'extase matérielle*, on lit : « L'inachevé est un type de pensée qui va en s'ouvrant ; il est même possible qu'il soit le mouvement normal et efficace de la pensée. » (Le Clézio 1967b, p. 54.)

²¹ La notion d'historicité peut être définie comme un rapport culturellement institué au temps liant un objet présentant une valeur d'événement et une ou plusieurs durées étayées. Selon Quentin Deluermoz (2013, p. 4), « [l]e rapport culturel au temps [...] s'insère dans la légitimité des hiérarchies sociales, dans les routines de l'action politique, dans les dispositifs institutionnels, architecturaux et bien sûr techniques ». Ce rapport est donc appelé à se transformer dans le temps. À cet effet, Norbert Elias (1997, p. 113) note que « le "temps" se rapporte à des relations positionnelles à l'intérieur d'un continuum évolutif que l'on cherche à déterminer sans faire abstraction de leurs mouvements et changements continus. » Voir aussi Hartog 2003 sur les régimes d'historicité.

l'avons défini dans le chapitre précédent : sa détermination est « toujours inséparable d'une prescription » (Ricœur 1985, p. 311) pour l'interprétation à venir.

Il nous semble que ce n'est qu'en regard de l'appartenance de l'œuvre (et de son sujet-écrivain) à l'histoire que peut être fondée la valeur de l'interprétation dans la perspective des politiques de la littérature. C'est donc bien à l'aune de l'histoire que se mesure la vie²², pour reprendre la jolie formule qui fait le sous-titre de l'essai de Lefort-Favreau (2018) sur Pierre Guyotat, cet admirable contemporain de Le Clézio. Et la vie d'un écrivain rapportée sur l'histoire (histoire politique, histoire littéraire) permet de mieux mesurer la volonté politique qu'exprime son œuvre, car celle-ci ne pourra jamais être comprise qu'au prisme de celle-là. Autrement dit, la détermination d'un interprétant politique pour l'œuvre leclézienne requiert de comprendre, c'est-à-dire *prendre ensemble* : (1) le sujet-écrivain dans son rapport à l'écriture, rapport par lequel s'observe le procès de son autonomisation, au prisme de ; (2) les conditions de partage du sensible et l'évolution des grammaires politiques (dans et hors champ littéraire) par rapport auxquelles ce sujet-écrivain s'autonomise en même temps qu'il (se) réalise (dans, par et à travers) son œuvre.

Ce geste de compréhension que nous intentons calque l'argument de Peirce sur la constitution ontologique du sujet : « Exactement comme nous disons qu'un corps est en mouvement, et non qu'un mouvement est dans un corps, nous devrions dire que nous sommes en pensée, et non que les pensées sont en nous. » (Peirce 1998, p. 227, note 4, cité dans De Tienne 2012, p. 209.) Avec Peirce, nous disons que le sujet (*ego*) est porté, ou véhiculé, par des signes : il s'autonomise (par inférence) en vertu des signes qui l'affectent et grâce auxquels, en tant que corps-sujet soumis à la loi de l'habitude, il s'actualise continûment (voir Colapietro 1988, chap. 3, § II). Glosant sur le processus identitaire du sujet selon Peirce, André De Tienne explique comment la différenciation

²² Cette idée rappelle bien sûr celle que Nietzsche avance dans la deuxième de ses *Considérations intempestives* : « la vie a besoin du service de l'histoire. [...] Pourvu que nous apprenions toujours plus à étudier l'histoire pour servir la *vie* ! » (Nietzsche 1990, p. 103, 102.)

de soi par rapport à autrui passe par la création et la reconnaissance d'habitudes auto-instituées garantes d'un style personnel :

Pétris que nous sommes chacun de l'expression d'autrui, et inversement, il n'est guère possible de distinguer absolument le lieu précis de l'ancrage individuel de telle parole ou de telle initiative. Il appartient à l'agent symbolisant de créer les contrastes nécessaires pour qu'*un style personnel*, une collection d'habitudes à l'ancrage reconnaissable, lui permettent de se détacher progressivement des [autres personnes] environnantes, dans les limites du possible (De Tienne 2012, p. 216, nous soulignons).

Ce rapport du subordination (ou de transport) du corps-sujet *dans* la pensée-signe postulée par l'épistémologie peircienne indique bien que le sujet ne peut être saisi indépendamment du cours historique et matériel où il se meut (et dont il est, de manière plus ou moins importante, un élément moteur également). Cette prémisse logique implique que « *c'est dans l'individu que se réalise autant le sujet que le social* » (Meschonnic 1982, p. 95), car le corps-sujet est le foyer de concrétisation de la pensée-signe (et donc de l'histoire humaine). Cette configuration implique également que l'autonomie « n'est pas élimination pure et simple du discours de l'autre, mais élaboration de ce discours, où l'autre n'est pas matériau indifférent » (Castoriadis 1975, p. 159). L'altérité est constitutive du sujet, comme chacun le sait ; seulement, à fréquenter intimement les arcanes du langage comme il le fait, le sujet-écrivain développe peut-être une conscience hypertrophiée du phénomène — le « Je suis l'autre » de Nerval ou le « Je est un autre » de Rimbaud en témoignent ; formules auxquelles répond, comme en un écho distant, cet énoncé leclézien : « l'autre, c'est moi, c'est moi » (Le Clézio 1967b, p. 223)²³.

Puisque nous reprenons à Castoriadis sa définition de l'autonomie, il nous faut aussi expliquer comment, selon lui, elle « conduit directement au problème politique

²³ Et celui-ci encore : « On est dans l'autre sans arrêt puisque l'autre c'est soi-même » (Le Clézio 2013, p. 144).

et social » (Castoriadis 1975, p. 159). D'après Castoriadis, « on ne peut vouloir l'autonomie sans la vouloir pour tous » : « sa réalisation ne peut se concevoir pleinement que comme entreprise collective », car l'autonomie est « ce rapport dans lequel les autres sont toujours présents comme altérité et comme ipséité du sujet » (Castoriadis 1975, p. 159). Le Clézio semble concevoir cela très tôt, lui qui, en 1967, écrit depuis sa chambre — qui est à l'époque le lieu, surdéterminé par lui, depuis lequel sa subjectivité et sa solidarité s'affirment en puissance :

Dans ma chambre, je suis solidaire du monde entier, je souffre, j'aime, j'ai des sentiments fraternels.

L'engagement n'est pas une affaire de degré. [...]

Ceux qui se croient détachés sont les mêmes qui imaginent que l'action est une chose, la pensée une autre. Penser est agir, et être soi, c'est être les autres. Pas besoin de faire des conférences, d'être inscrit à un parti politique, de bâtir des citadelles. Dans son creux, dans sa caverne, l'homme participe à la tâche commune [...]

Celui qui veut être un est plusieurs, et c'est en étant plusieurs qu'il est un (Le Clézio 1967b, p. 65-66).

C'est une véritable profession de foi en l'écriture qui s'énonce ici. Le Clézio affirme sa croyance dans la puissance du langage à constituer le monde, mais pas n'importe quel monde : un monde *solidaire*. « Rien d'autre, rien d'autre pour moi que le langage. C'est le seul problème, ou plutôt, la seule réalité. Tout s'y retrouve, tout y est accordé. Je vis dans ma langue, c'est elle qui me construit. Les mots sont des accomplissements, non pas des instruments. » (Le Clézio 1967b, p. 35.) Une véritable doctrine s'érige par ces quelques phrases, qui supposent la consubstantialité des signes et du monde, et avec elle le pouvoir d'action (d'accomplissement, de concrétisation) que l'usage du langage implique. On voit ici comment, en quelque sorte, Le Clézio prolonge, dans un sens historique et politique, la fameuse proposition logique du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein : « *Les frontières de mon langage sont les frontières de mon monde.* » (Wittgenstein 1993, § 5.6.) Le Clézio semble accorder sa pleine vérité à

cette proposition, à condition de comprendre que « mon monde » se construit en consubstantialité avec l'Autre, que ce monde que je construis par le langage n'est aucunement solipsiste, mais entièrement solidaire, et que pour cette raison même s'impose une responsabilité énonciative inéluctable²⁴.

« Écrire, c'est nécessairement mettre en œuvre le jeu de l'altérité identitaire, c'est éprouver le sentiment de communauté », affirme Claire Colin (2013, p. 86) au sujet de l'éthique scripturale leclézienne, avançant, pour appuyer son affirmation, ce passage d'« À peu près apologue » : « Un instant, je suis spectateur, l'instant d'après je suis celui, celle que je regarde. » (Le Clézio 2011a, p. 339.) L'oscillation des perspectives est une constante dans l'œuvre leclézienne qui témoigne de l'engagement de son auteur envers le monde, dont il apparaît solidaire par cette technique. « Le jeu de l'altérité identitaire pratiqué assidûment par l'écrivain montre la volonté de participer à, voire d'instaurer une communauté autour du récit », écrit encore Colin (2013, p. 86). Selon Olivier Salazar-Ferrer et Brownen Martin (2015, p. 14) :

Cette perméabilité entre auteur et personnages, inversement, peut voiler la distinction de l'auteur et de la voix narrative en soulevant la question essentielle de *l'imputation auctoriale* au sein du roman. La polysémie est inséparable du travail herméneutique. L'auteur lui-même, ne l'oublions pas, demeure souvent une énigme dans sa polyphonie romanesque.

D'où l'importance à nos yeux de prendre en compte la parole donnée de l'écrivain lors d'entretiens et de ne jamais nous limiter au texte d'un opus de l'œuvre en particulier.

Questionné en octobre 1978 par Pierre Boncenne, suite à la parution simultanée de *Mondo et autres histoires* et de *L'inconnu sur la terre*, Le Clézio affirme avec fermeté

²⁴ Notons au passage l'admiration témoignée, deux fois plutôt qu'une, par Le Clézio pour Wittgenstein. Une fois très explicitement, dans un entretien avec Isabelle Roussel-Gillet en 2011 : « Il y a eu de grands philosophes contemporains, Wittgenstein [...] » (Le Clézio 2013, p. 141). Une autre fois un peu plus subtilement, dans la nouvelle « Personne » incluse dans *Histoire du pied et autres fantaisies*, où Le Clézio nomme Wittgenstein en exergue et clôt le texte par ces mots, tirés approximativement du *Tractatus* (§ 1) : « le monde est ce qui a lieu » (Le Clézio 2011a, p. 329).

son identité avec le destin des personnages et les voix narratives qui s'y trouvent mis en scène. La question porte plutôt sur *Mondo* et son personnage central éponyme, mais nous en tirons une compréhension générale sans grande équivoque. « Est-ce qu'on peut dire que la figure centrale de ces deux livres est un enfant regardant la mer du haut d'une montagne par une journée ensoleillée où passent quelques nuages "lents et pas sérieux" ? » demande Boncenne (1978, non paginé). Ce à quoi l'écrivain répond : « Je suis d'accord avec ce résumé. J'ajouterais seulement que l'enfant, c'est moi. » La pleine responsabilité énonciative assumée par l'écrivain ne fait ici aucun doute. Comme l'écrit Véronique Giorgiutti (2008, p. 44), l'œuvre leclézienne « n'est ni réponse ni doctrine, elle n'est qu'épreuve de l'autoportrait »²⁵. Le Clézio ne confiait-il pas d'ailleurs à Pierre Lhoste, le 29 mai 1969, combien il lui pesait de se connaître, et que cela résumait, au fond, toute son entreprise scripturale ?

[...] je crois que c'est très difficile de me connaître et j'écris pour me connaître précisément et en me connaissant essayer de comprendre les autres Je ne me vois pas Je n'arrive pas à à imaginer ni comment je suis ni même ce que je veux être j'essaie de le devenir et c'est pour ça que j'écris (Le Clézio cité dans Lhoste 1971, p. 11-12).

Tout au long des années 1960, Le Clézio a cherché à se définir depuis cette chambre de Nice où il écrit. Mais en 1969, cette chambre l'étouffe :

c'est une carapace une protection mais comme toutes les protections celle-là est odieuse Je ne suis pas une tortue je n'aime pas tellement ma carapace et lorsque je suis à l'abri j'ai envie de m'exposer à nouveau au danger (Le Clézio cité dans Lhoste 1971, p. 29-30).

L'écrivain veut se risquer, s'exposer au danger ; à l'instar de Leiris plaçant la prise de risque de l'écrivain comme forme d'engagement littéraire — « introduire ne fût-ce que

²⁵ En 2003, Le Clézio confie à Jérôme Garcin : « En vérité, j'ai le sentiment de n'avoir jamais rien écrit d'autre, depuis *Le procès-verbal*, que des autobiographies. » (Le Clézio cité dans Garcin 2008, non paginé ; voir aussi Dreve 2011.)

l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire » (Leiris 1973, p. 10) — Le Clézio souhaite sortir de sa torpeur qui le statufie et se mesurer à la vie. Il veut vivre pour nourrir son œuvre de la vérité de l'expérience. Ainsi s'annonce l'aventure panaméenne à venir.

Dans cette section, nous avons voulu avancer dans notre compréhension du principe d'autonomisation. Celui-ci, croyons-nous, constitue le mouvement, à la fois sociologique, psychologique et politique, qui permet d'expliquer l'évolution de l'œuvre leclézienne au tournant des années 1970. En vertu de l'intersubjectivité qui lui est intrinsèque, et suivant la magnitude de la volonté d'autonomie politique de l'écrivain, se joue au sein de l'œuvre et par sa réalisation même, à divers degrés, « la tension de la société instituante et de la société instituée, de l'histoire faite et de l'histoire se faisant » (Castoriadis 1975, p. 161). Notre tâche critique consiste à discerner dans l'œuvre les modalités par lesquelles s'affirme la volonté d'autonomisation de l'écrivain. Normalement, écrit Castoriadis (1975, p. 152), « le sujet ne se dit pas, mais est dit par quelqu'un, existe donc comme partie du monde d'un autre (certainement travesti à son tour) ». Le sujet-écrivain, par sa mise en scène de l'autre et du monde, cherche à se dire lui-même en autonomisant *son monde*, et cette suggestion politique extraordinaire donne prise sur la dimension morale de son œuvre. En somme, nous voulons montrer que l'œuvre leclézienne peut être lue comme exprimant le parcours manifeste d'un processus d'autonomisation qui, s'affirmant avec force au cours de la période 1970-1974, s'avère déterminant pour la suite de l'œuvre. Les prochaines sections visent à étayer cette hypothèse.

2.3 L'aventure panaméenne : la redécouverte du corps

Aventure n. f.

1 (vx) *Ce qui doit arriver à quelqu'un. Une disease de bonne aventure.*

SYN : avenir ; destin ; destinée ; sort.

2 *Événement imprévu, extraordinaire. Une aventure merveilleuse.*

Nous pensons que la critique leclézienne mesure mal l'importance d'un épisode crucial dans la vie de Le Clézio, à savoir ce que l'écrivain lui-même appelle son « expérience amérindienne ». La critique l'évoque souvent, mais nous croyons qu'elle n'en a pas pris la pleine mesure ou, en tout cas, qu'elle n'a pas fait l'effort de connecter précisément cette expérience avec ce qui se passe dans l'œuvre à la même époque. Amalgamant d'ordinaire (1) la période où Le Clézio a vécu au pied de la Serranía del Darién auprès des communautés emberá et wounaan (waunana) locales qui l'y ont accueilli et (2) son intérêt pour les cultures précolombiennes ayant vécu sur le territoire de l'actuel Mexique, il nous semble que la critique manque de voir la barrière qui a été franchie, l'initiation qui s'est faite et la transformation qui s'est accomplie dans l'expérience d'altérité radicale du Darién. Il est vrai que Le Clézio lui-même connecte souvent ces deux univers, les mélange volontiers pour restituer le mouvement de sa pensée²⁶, et que l'aventure panaméenne, en quelque sorte, s'encastre temporellement dans cette longue

²⁶ Le Clézio a tendance à uniformiser le caractère général de ce qu'il appelle le « monde amérindien », à accorder une même raison collective aux diverses populations et cultures qui le forment, et ce, malgré les différences qui les distinguent (et qu'il reconnaît bien d'autre part). Par exemple lorsqu'il écrit : « J'ai voulu parler aussi un peu longuement des Emberas et des Waunanas que j'ai rencontrés — Menio et Gerente les Haïbanas, Elvira la chanteuse, et Colombia le devin — en reconnaissance de ce que j'ai reçu d'eux et que je ne peux comprendre encore tout à fait. Ils m'ont conduit sur le seuil du monde amérindien, à un endroit où je pouvais percevoir son immensité, sa durée, la variété de ses expressions. Et surtout sa cohérence : l'histoire fabuleuse de Mexico-Tenochtitlan, l'harmonie inventée par les Incas, les Mayas ou les Purepecha il y a cinq cents ans se relie à la vie quotidienne des Amérindiens aujourd'hui, dans les solitudes du Grand Nord, dans le désert du Nouveau-Mexique ou dans la forêt du Darién. » (Le Clézio 1997, p. 23.)

période marquée par ses études mexicaines²⁷. Or, bien différente au demeurant du travail de lecture en bibliothèque qu’a mené l’écrivain en milieu urbain, notamment à l’IFAL (Institut français d’Amérique latine) de Mexico à partir de 1968, l’aventure panaméenne a consisté pour l’essentiel en un dépouillement matériel, qui a mené l’auteur à connaître intimement les mœurs, habitudes et coutumes de la vie sauvage — nous employons l’adjectif au sens premier, dérivé du latin *sylvaticus* : relatif à la forêt — au sein d’une société humaine qui ne connaît pas l’État. Nous ne manquerons pas de discuter plus avant de cette dernière caractéristique, fondamentale sur le plan de l’anthropologie politique, qui détermine une altérité politique incommensurable. Ainsi que nous le démontrerons dans le chapitre suivant, cette altérité politique assimilée par l’écrivain à cette époque s’avère éminemment productive dans l’économie des œuvres du corpus leclézien 1970-1974.

Avant la publication du *Procès-verbal*, Le Clézio a vécu brièvement à Bristol et à Londres, où il a enseigné le français. Il connaît l’anglais par son père, d’origine mauricienne (dont la nationalité britannique se double d’une fervente anglophilie). À partir de 1968, Le Clézio pratique l’espagnol au Mexique. Puis, pour vivre dans les forêts du Darién auprès des Emberá, il a dû se familiariser avec leur langue : « J’aime le bruit des langues [...] pour lesquelles j’ai eu des élans, comme la langue embera de Panama que je parlais à peu près correctement », confie l’écrivain à Isabelle Roussel-

²⁷ En 1976 paraît sa traduction des *Prophéties du Chilam Balam*, miscellanées issues de la culture maya postcolombienne. En 1977, Le Clézio soutient à l’université de Perpignan une thèse d’histoire sur la province mexicaine du Michoacán (publiée sous le titre *Relation de Michoacan* en 1984). Après la thèse, entre 1977 et 1980, Le Clézio vit au Michoacán, à Zamora, où Luiz Gonzalez, directeur du Colegio de Michoacán, l’a invité à enseigner la littérature appliquée à l’ethnologie. Puis, il vit à Jocona, un village voisin. Le Clézio habite alors à une centaine de kilomètres du Paricutín, volcan né en 1943 d’une éruption qui dura neuf ans et dont il avait été très impressionné d’apprendre l’apparition récente lorsque, enfant, il en avait vu une image dans le *Geographical Magazine* auquel était abonné son père (Le Clézio 2006b, p. 61). Entre 1980 et 1986, il habite San José de Gracia, au cœur géographique de l’ancien empire purépecha (Meyer 2009, p. 19). En 1988, paraît *Le rêve mexicain*, collection d’essais sur la culture et l’histoire amérindiennes, dont certains furent rédigés d’abord en espagnol. À partir de 1990, il habite Albuquerque, à la frontière du Nouveau-Mexique, où il enseigne la littérature. Enfin, en 1997 est publié le recueil *La fête chantée*, qui aborde brièvement l’aventure panaméenne de l’écrivain, mais dont l’essentiel revient sur ses travaux liés au Michoacán.

Gillet en 2011 (Le Clézio 2013, p. 138). Il est évident que l'apprentissage des langues, et les possibilités ouvertes par conséquent, ont contribué au rapprochement interculturel et initié une posture concrète d'« estrangement » (Ginzburg 2001) qui marquera durablement le travail de l'écrivain par la suite (nous reviendrons sur le concept d'« estrangement » dans la dernière section de ce chapitre et dans le chapitre suivant). L'emberá lui laisse toutefois un souvenir différent des autres langues qu'il a pratiquées. Dans *La Quinzaine littéraire* de la deuxième demie de mars 1985, au sujet de la langue emberá, Le Clézio écrit :

C'est cela je crois qui m'impressionnait le plus, c'était cette façon de conter, sans souci du temps, sans nécessité d'écriture ni de rien qui retienne, et en même temps cette solennité, la musique des mots, la musique de la langue, avec le monde. Maintenant j'ai un peu oublié l'Embera Phedda, parce que je ne vais plus dans la forêt du Darien, mais quand j'écris, ou quand je lis, ou quand simplement j'écoute les gens parler, par instants il me semble que c'est cela qui revient, ce temps d'un langage absolument libre, multiforme, c'est cela que je voudrais inscrire sur du papier, si seulement c'était possible (Le Clézio 1985b, p. 7).

On voit combien l'expérience de cette différence culturelle marquée, qui pour beaucoup passe par la langue, a consolidé en lui un désir d'écrire la liberté perçue, ressentie et transmise à cette époque, dont se nourrira abondamment son œuvre subséquente.

Nous voulons parler du corpus leclézien 1970-1974 au prisme de ce qu'a vécu l'écrivain à la même époque, et ce, à partir de ce qu'il en a dit et tel que cela se donne à lire manifestement dans l'œuvre. L'écrivain a eu de nombreuses occasions de raconter et commenter la transformation profonde qu'il a vécue au tournant des années 1970. Il l'aborde frontalement dans son ouvrage de 1997, *La fête chantée*, qui s'ouvre sur ces mots :

Il y a une vingtaine d'années, entre 1970 et 1974, j'ai eu la chance de partager la vie d'un peuple amérindien, les Emberas, et leurs cousins germaines, les

Waunanas, dans la province du Darién au Panamá, expérience qui a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, d'aimer, de dormir, et jusqu'à mes rêves (Le Clézio 1997, p. 9).

La moindre des choses serait de reconnaître l'incidence de cette expérience sur sa production littéraire. Mais cela ne peut se faire qu'obliquement, voire négativement, dans les romans issus de cette époque, dont le décor est encore celui de la ville occidentale moderne. L'œuvre contemporaine, semble-t-il, assume d'abord le contrecoup de son expérience de vie immédiate. Ailleurs, Le Clézio dit encore :

La plongée dans l'univers amérindien, dans la forêt du Darién panaméen, que j'ai faite dans les années 1970, a été un choc très violent, qui m'a laissé muet pendant des années. Tout était si différent, si rempli de grâce. J'avais tout à apprendre, c'est-à-dire à réapprendre : comment voir, entendre, comprendre, mais aussi les gestes de la vie quotidienne, et la façon de les interpréter. Comment me défaire de mon ego, respecter le silence, pratiquer cette sorte de retrait permanent qui est la forme la plus élaborée de l'humour (Le Clézio cité dans Armanet 2008, non paginé).

Cette aventure panaméenne, on le comprend aisément, est un événement majeur dans la vie de l'écrivain puisqu'elle a eu pour effet de briser nombre de ses habitudes parmi les mieux établies, qui sont des habitudes du corps (marcher, manger, aimer, dormir, rêver). Celles-ci peuvent aussi être conçues avec Marcel Mauss (1950) comme des techniques du corps, c'est-à-dire des manières d'agir culturellement déterminées observables dans le comportement des corps individuels. « Séjour après séjour (de six à huit mois chaque année durant la saison des pluies, parce qu'à ce moment-là les gens se reposaient et que je pouvais voyager sur les fleuves en crue), j'appris une nouvelle façon de voir, de sentir, de parler », raconte encore l'écrivain (Le Clézio 1997, p. 11.)

Dans la normalité culturelle ambiante, l'habitude oblitère la différence pour l'observateur (y compris le sujet pour lui-même). Reconnaisant chez ses hôtes mésoaméricains une culture technique et un style de vie radicalement distincts des

siens, Le Clézio commence à développer une conscience aiguë des déterminations sociales qui l'assujettissent. Ou plutôt, peut-on croire, il *recommence* d'en prendre conscience, car, vers l'âge de sept ou huit ans, le petit J.M.G. a séjourné toute une année en Afrique, au Nigeria, auprès de populations igbos et yorubas, où il dit avoir ressenti une liberté à jamais inégalée : « Nous disposions en réalité d'une liberté folle et excessive. Cela n'a duré qu'un an mais m'a paru une éternité. J'ai l'impression d'avoir emmagasiné là des années de liberté ! » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 50.) Pour cette raison sans doute, Le Clézio a souvent qualifié son aventure panaméenne de retour à l'enfance, mais aussi d'expérience mystique et de révolution personnelle. Il l'a parfois comparée à une sorte d'éveil, ou plutôt de réveil, ce que nous appellerons un *dessillement* (nous reviendrons sur cette idée dans la dernière section de ce chapitre et dans le chapitre suivant). Jean Meyer (2009, p. 19) écrit :

Un des thèmes favoris de Le Clézio est depuis toujours celui de l'initiation à la vie véritable, non pas celle de notre monde globalisé, mais celle des maîtres de sagesse qu'il rencontre au Mexique, au Darien de Panama, ailleurs encore : ouvrir les yeux sur la vie, grâce à ces autres, si différents. Exotisme, indigénisme, rousseauisme ? Pourquoi pas ?

Plus qu'un « thème » ou un motif, nous dirons que cette quête de la « vie véritable », cette volonté « d'ouvrir les yeux sur la vie » est l'incontestable mobile de l'écriture leclézienne, la raison qui en fait toute l'éthique. Et en même temps, cette volonté littéraire se noue dans un mouvement très personnel qui consiste pour Le Clézio à trouver enfouies en soi les racines d'une liberté à conquérir.

En 2008, dans le cadre d'un documentaire anglais commandé par la branche média de la fondation Nobel, Le Clézio explique de quelle manière son aventure panaméenne lui a donné l'impression de retrouver l'enfant en lui, et les conséquences de cette découverte :

C'est de cet ordre, cela peut paraître prétentieux à certains égards, mais c'est réellement ce que j'ai senti. Que vivre dans la forêt et reconnecter avec mon être

ancien [*my older self*] m'a fourni l'opportunité de balayer ce qui était vain, ce qui était inutile, ce que j'avais l'habitude de vivre et qui n'était plus nécessaire dorénavant (Williams 2008, 22:52, nous traduisons²⁸).

Nous voudrions décrire cet épisode qui se présente du point de vue de l'écrivain à la fois sous les auspices d'un retour sur soi et d'un franchissement irréversible. Nous souhaitons l'interpréter pour mieux comprendre son importance et son intrication fine avec le corpus leclézien 1970-1974 qui lui est contemporain et au sein duquel une transformation significative s'opère. Il en va du style aussi bien que de la volonté politique qui en découlent : tout suggère que l'œuvre s'autonomise. À commencer par l'écrivain lui-même, qui témoigne rétrospectivement du besoin qu'il a ressenti à cette époque de vivre une transformation physique qui l'éloignerait définitivement des habitudes qui l'avaient façonné jusque-là : « J'avais besoin d'un choc physique. Je voulais cesser d'être quelqu'un de purement cérébral. Je me suis aperçu que je devais tendre vers cela. Que cette non-cérébralité pourrait nourrir mes livres futurs. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 107.) Cette transformation souhaitée par Le Clézio, on le voit, l'est autant pour lui-même en tant que sujet que pour l'orientation de son œuvre à venir, dont il a le souci qu'elle soit en adéquation avec sa volonté morale, qui est de tendre vers une déprise de l'éducation européenne qu'il a reçue.

La volonté d'autonomisation de l'écrivain ne s'affirmera jamais avec autant de force qu'au cours des années 1970-1974, des suites du contact avec sa société d'accueil emberá. Cette société, Le Clézio la caractérise comme *libre*, lors même que, se retournant vers la France urbanisée, le constat né du contraste lui apparaît avec évidence : l'Occident moderne est une société esclavagiste. L'aventure panaméenne est en ce sens une libération en même temps que le tremplin pour une dénonciation fondée sur la connaissance intime d'une autre formation politique possible. En effet, cette

²⁸ « It's that order, it sounds pretentious in some ways, but it's really what I was feeling. That living in the forest and reconnecting with my older self gave me the opportunity to wipe out what was vain, what was useless, what I used to be living and was not anymore necessary. »

expérience de vie sauvage, Le Clézio l'a décrite comme « la possibilité pour [lui] de vivre avec les derniers hommes libres [...] parce que nous sommes, nous, des esclaves. C'est bien évident, nous vivons des vies d'esclaves dans un monde d'esclaves » (Le Clézio 1999, 1/6, 0:10). En entretien avec Pierre Lhoste en 1970, Le Clézio explique encore que cette expérience a été pour lui l'occasion de faire « la constatation de la marche de cette guerre du monde des esclaves contre le monde libre. Et puis l'intuition que ce monde est petit à petit détruit, et donc la souffrance qu'on en ressent de voir la destruction de la liberté » (Le Clézio 1999, 1/6, 1:47). C'est donc bien de liberté dont il est question, de configurations politiques comparées et d'un jugement de valeur nettement en faveur de la formation politique expérimentée par l'écrivain dans la forêt de l'isthme panaméen.

Pour bien comprendre le chemin parcouru et la révolution personnelle qui a pris place pour Le Clézio au cœur de cette aventure panaméenne de 1970-1974, il nous faut d'abord raconter une autre aventure, soit le séjour d'une année de J.M.G. enfant en Afrique, en 1948. Nous croyons en effet que l'une et l'autre aventures forment deux foyers dont le sens est lié dans le récit de vie de l'écrivain. Il nous faut raconter l'événement qui fait l'histoire de cette jeunesse, ou plutôt reprendre des éléments du récit que Le Clézio en a lui-même offert, notamment par l'entremise de son ouvrage autobiographique paru en 2004 dans la collection « Traits et portraits » au Mercure de France : *L'Africain*. Autobiographique, le livre se présente néanmoins comme un ouvrage portant d'abord sur le père, rencontré par Le Clézio pour la toute première fois à l'âge de huit ans. Cette approche du genre autobiographique indique bien comment « pour Le Clézio l'écriture de soi n'est réalisable qu'à travers l'écriture de *l'autre*, dans la tentative, toujours recommencée, de le discerner et de saisir sa propre distance vis-à-vis de lui » (Pien 2004, p. 102).

L'Africain, c'est lui, c'est le père. Il est médecin de brousse et, de par sa fonction, il relève de l'armée britannique. On l'a stationné à Ogoja, au sud du Nigeria près de la

frontière avec le Cameroun français. Le Clézio décrit ce pays comme étant à la lisière entre, d'une part, l'étendue de la prairie fauve — « où nous courions chaque jour, dans la chaleur de l'après-midi, sans but, pareils à des animaux sauvages » (Le Clézio 2004 p. 26) —, et, de l'autre, le courant vif et les eaux boueuses du fleuve Cross débouchant sur le golfe du Biafra — à l'ombre de « la muraille de la forêt pluvieuse qui nous enserrait de toutes parts » (Le Clézio 2004, p. 11). C'est un pays sauvage, violent, de pleine nature, sans commune mesure avec l'environnement urbain dans lequel il a grandi jusque-là. Le Clézio dira plus tard : « J'ai donc découvert en même temps ce que c'était qu'un père et ce que c'était que la nature. » (Le Clézio 1999, 2/6, 2:27.) Pour des raisons matérielles liées à l'histoire politique, ce père inconnu n'est donc rejoint par sa famille (J.M.G., son frère et leur mère) pour la première fois qu'après la Seconde guerre mondiale. Si *L'Africain* porte bien sur le père, le livre est aussi l'occasion pour le fils de parler de son enfance, de son concentré de souvenirs issus de ce séjour extraordinaire d'une année, et de se découvrir finalement lui aussi héritier d'une part de cette africanité — ou à tout le moins de l'imaginaire que l'écrivain y associe : violence des éléments, intensité, liberté.

Dans *L'Africain*, Le Clézio s'applique tout particulièrement à rendre le souvenir qu'il a de son initiation à deux nouveautés, qui ont chamboulé son monde d'alors : la violence de la nature et la sensualité des corps. Ces deux choses se confondent d'ailleurs quelque peu dans la façon qu'il a de rapporter ses impressions : « En Afrique, l'impudeur des corps était magnifique. Elle donnait du champ, de la profondeur, elle multipliait les sensations, elle tendait un réseau humain autour de moi. » (Le Clézio 2004, p. 10.) Très tôt, l'Afrique semble avoir éveillé une conscience aigüe des corps chez lui — le sien comme celui des autres — le corps prévalant là-bas pour lui sur le visage : « L'Afrique, c'était le corps plutôt que le visage. » (Le Clézio 2004, p. 13²⁹.) Et encore :

²⁹ Salles (2007, p. 207-238) s'attache à analyser les « images du corps » dans l'œuvre leclézienne, et plus particulièrement l'importance de la corporéité de ses héros, pour qui le corps et ses sens sont toujours un instrument de connaissance du monde.

« L’Afrique qui m’ôtait mon visage me rendait un corps, douloureux, enfiévré, ce corps que la France m’avait caché dans la douceur anémiant du foyer de ma grand-mère, sans instinct, sans liberté. » (Le Clézio 2004, p. 14.) Liberté et violence se nouent en un même souvenir originaire, effaçant partiellement les cinq années de guerre passées à Nice, enfermés dans un appartement au sixième étage d’un immeuble bourgeois, « élevés dans un environnement de femmes, dans un mélange de crainte et de ruse » (Le Clézio 2004, p. 29) : « La liberté à Ogoja, c’était le règne du corps » (Le Clézio 2004, p. 15) ; « L’Afrique était puissante. Pour l’enfant que j’étais, la violence était générale, indiscutable. Elle donnait de l’enthousiasme. » (Le Clézio 2004, p. 17-18.)

Certainement, ce nouvel environnement l’enthousiasmait davantage que les années de guerre sur la côte d’Azur, au cours desquelles Le Clézio écrit avoir été

en proie à de violents maux de tête, par instants si insupportables que je dois me cacher sous les meubles pour ne plus voir la lumière. D’où me venaient ces crises ? Il me semble aujourd’hui que la seule explication serait l’angoisse des années de guerre. Un monde fermé, sombre, sans espoir (Le Clézio 2004, p. 46).

En Afrique, les maux de tête, l’enfermement, sont remplacés par la splendeur et la puissance des éléments naturels, par l’émerveillement face à la beauté du monde offert devant soi. Racontant ses souvenirs du temps de la guerre, Le Clézio évoque le pain noir mélangé de sciure de bois ingéré faute de mieux. Il parle aussi des bombardements du port de Nice en mai 1944 par l’aviation de l’U.S.A.A.F. et le dynamitage de ce même port par les Allemands en fuite, dont le souvenir continue de lui faire grande impression (Cortanze 1999, p. 26 ; Le Clézio 2004, p. 46). « La lecture, le rêve m’ont manqué autant que le pain », dit-il (2019, p. 107).

Au sortir de la guerre, il a presque six ans. L’après-guerre n’implique pas, de son point de vue, un changement majeur en ce qui a trait au confort et à l’aisance de la vie. Au contraire, il se rappelle « une immédiate après-guerre assez médiocre, faite de rationnement et de contrainte. Un monde frileux, étroit, terne, triste, borné, et des

décombres partout... » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 30 ; voir aussi Le Clézio 2019, p. 83, 101.) Quittant Nice via Bordeaux par bateau pour l'ouest africain, c'est la misère de l'Europe guerrière qui a caractérisé jusque-là son enfance que Le Clézio laisse derrière lui — tout ce qu'il n'a jamais connu. À Ogoja, sans qu'il ne le sache encore, l'attendent des jours heureux et une vie nouvelle faite d'insouciance, d'explorations et de jeux au grand air. L'Afrique transmuera son corps sombrement douloureux en corps brûlant, exalté. « [J]e me souviens de tout ce que j'ai reçu quand je suis arrivé pour la première fois en Afrique : une liberté si intense que cela me brûlait, m'enivrait, que j'en jouissais jusqu'à la douleur », écrit Le Clézio (2004, p. 103). On voit ici encore combien cette liberté est liée au corps, à la jouissance du corps, jusqu'à la douleur physique. « C'était physiquement très dur. Ici, on découvrait un autre soi-même : un soi sauvage et violent. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 49.)

De ce nouvel environnement africain qui l'impressionne beaucoup, Le Clézio évoque notamment « l'orage qui s'accumulait chaque après-midi » (Le Clézio 2004, p. 29), et la puissance de la foudre : « une force électrique qu'il me fallait accepter, apprivoiser » (Le Clézio 2004, p. 17). Cette puissance électrique n'aura de cesse de resurgir dans son œuvre, avec une obsession croissante au début des années 1970, dont nous reparlerons dans le prochain chapitre. À cet égard, *L'Africain* nous offre une scène originale déterminante :

Un après-midi, mon père opérait dans l'hôpital quand la foudre est entrée par la porte et s'est répandue sur le sol sans un bruit, faisant fondre les pieds métalliques de la table d'opération et brûlant les semelles en caoutchouc des sandales de mon père, puis l'éclair s'est rassemblé et a fui par où il était entré, comme un ectoplasme, pour rejoindre le fond du ciel. La réalité était dans les légendes (Le Clézio 2004, p. 17).

Le Clézio (2004, p. 20) l'écrit en toutes lettres : « C'est ici [à Ogoja], dans ce décor, que j'ai vécu les moments de ma vie sauvage, libre, presque dangereuse. Une liberté de

mouvement, de pensée et d'émotion que je n'ai plus jamais connue ensuite. » Mais il ajoute aussitôt :

Les souvenirs trompent, sans doute. Cette vie de liberté totale, je l'aurai sans doute rêvée plutôt que vécue. Entre la tristesse du sud de la France pendant la guerre et la tristesse de la fin de mon enfance dans la Nice des années cinquante, rejeté de mes camarades de classe du fait de mon étrangeté, obsédé par l'autorité excessive de mon père, en butte à la très grande vulgarité des années lycée, des années scoutisme, puis pendant l'adolescence la menace d'avoir à partir faire la guerre pour maintenir les privilèges de la dernière société coloniale (Le Clézio 2004, p. 20).

Rêve ou réalité, Le Clézio s'est construit subjectivement au fil des années qui ont suivi dans le souvenir obsédant de cette enfance vécue comme l'incarnation même de la liberté, dans la mémoire persistante d'un corps qui a connu une liberté de mouvement extraordinaire, et une violence également ; toutes choses essentiellement naturelles : violence des éléments, de l'habitat, qui rend la vie intense, vive et sensuelle. Gaston Bachelard (2005, p. 88) n'a-t-il pas écrit : « Le monde commence pour l'homme par une révolution d'âme qui bien souvent remonte à l'enfance » ? Cette grande sensualité que l'on peut faire remonter au séjour africain caractérise absolument l'écriture leclézienne. Il n'est pas anodin de relever que le premier chapitre de *L'Africain* s'intitule « Le corps ». Non plus qu'on lise en fin de volume : « C'est à l'Afrique que je veux revenir sans cesse, à ma mémoire d'enfant. À la source de mes sentiments et de mes déterminations. » (Le Clézio 2004, p. 101.) Dans le souvenir de cette enfance africaine gît l'utopie d'une vie sauvage, humaine et libre, ressentie comme réelle parce qu'inscrite profondément dans le corps comme une série d'habitudes enfouies, qui indiquent toutes ensemble la possibilité d'une manière d'être socialement réprimée³⁰.

³⁰ L'enfance — réelle ou rêvée ; les deux en viennent à se confondre : « J'ai l'impression que tout se mêle, et que ce n'est pas très cohérent » — est un moteur pour l'écriture leclézienne : « Je crois d'ailleurs que, lorsqu'on écrit [...] on dispose, pour une bonne part, des réminiscences de ses rêves. » (Le Clézio 2006b, p. 54, 42.)

Car l'aventure africaine ne dure qu'un an. De retour à Nice, « [v]ous vous sentez transformé. Vous n'êtes plus le même. Dans ce lieu qui est pourtant le vôtre, vous êtes comme un corps étranger » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 54). Puis, en 1952, le père rentre définitivement d'Afrique et impose sa loi. Le Clézio est élevé jusqu'à l'âge adulte comme un Mauricien, dans la rigueur et le renoncement aux facilités qu'apporte la modernité technique des Trente Glorieuses³¹. Les années d'adolescence à Nice sont vécues comme une sorte d'enfer pour Le Clézio :

Je me souviens d'avoir écrit : Nice, une image de l'enfer. J'étais vraiment confronté à un enfer sartrien dans lequel j'étais moi-même enfermé. Un enfer de palmiers, de bâtiments rococo, d'immeubles aux façades roses. Ce qui sortait de moi, ce que j'avais envie de dire, se heurtait à cette forteresse, mélange de décor de théâtre et d'indifférence. J'éprouvais un sentiment étrange : celui de ne pas appartenir foncièrement à ce monde, d'y être douloureusement étranger (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 75-76).

S'ensuivent les sentiments mêlés qui naissent de l'impossibilité d'accéder à la liberté désirée. Sentiments qui s'amalgament pour Le Clézio à un souvenir véritable, mais lointain et de plus en plus irréel, et qui avant d'être un moteur pour l'écriture constituent une détermination identitaire forte :

Je parle très souvent de cette enfance, parce que je crois que c'est ce temps-là qui m'a le plus marqué. Parce qu'il y a eu, je le répète, ces deux moments très forts. Je n'aurais pas eu ce temps de la guerre ni celui de ce voyage si extraordinaire, un peu à la Raymond Roussel, où l'on ne sait plus très bien s'il a été vécu ou inventé, que je n'aurais pas eu besoin, je crois, de parler de tout cela. C'est certain, sans ces deux événements, l'enfance n'aurait pas autant compté pour moi (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 52).

³¹ Les œuvres de la période 1970-1974 témoignent d'une fascination mêlée de dégoût à l'égard de l'abondance matérielle et du gaspillage caractéristiques de cette époque. La position marginale de l'écrivain à l'égard du consumérisme qui marque sa génération n'est certainement pas étrangère au conditionnement familial qui fut le sien.

Le Clézio voudra accéder à cette mémoire enfouie issue de l'expérience vécue étant enfant. Elle n'est pas qu'une vague idée, un souvenir tordu par le temps. Il écrit : « Je parle de substance, de sensations, de la part la plus logique de ma vie. Quelque chose m'a été donné, quelque chose m'a été repris. » (Le Clézio 2004, p. 103.) Cette Afrique dont il a une « connaissance charnelle » (Le Clézio 2004, p. 103), qui a marqué son corps d'habitudes indélébiles, il la décrit comme étant « à la fois sauvage et très humaine » (Le Clézio 2004, p. 76). Cette part de sauvagerie et d'humanité acquise et reprise influencera grandement la façon qu'aura Le Clézio adolescent et jeune adulte d'appréhender le monde social, et éventuellement littéraire, auxquels il devra faire face.

L'épisode africain, bref mais puissant, est déterminant. Reprenant la métaphore bourgeoise du tigre qui, toute sa vie, ne s'échine pas à autre chose qu'à devenir véritablement le tigre qu'il est, Le Clézio confie :

Je pense qu'on est très largement conditionné par ce qu'on a vécu dans les premières années de sa vie, y compris par les lectures qu'on a faites, et les contes qu'on a pu vous raconter : c'est cela qui vous oriente définitivement. On a beaucoup de mal à se défaire de tout cela par la suite. En fait, le reste de l'existence, peut-être ne le passe-t-on qu'à reconstruire cette période-là — comme le tigre qui doit devenir un tigre. On a beau l'élever comme un animal de société, il faut qu'il devienne ce qu'il est (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 73).

Sans ériger cette détermination en absolu, notons tout de même l'importance que lui accorde l'écrivain pour son propre compte — elle ne manquera pas de motiver plusieurs de ses actions ultérieures ni de s'inscrire comme motif récurrent dans son œuvre. L'idée de révolution comme retour sur soi traverse l'œuvre leclézienne jusqu'à devenir on ne peut plus explicite dans le roman somme *Révolutions*, paru en 2003, dont le leitmotiv parméniénien pourrait éventuellement servir d'épigraphe à l'édition des

œuvres complètes de l'écrivain : « C'est tout un d'où je viens, car là je retournerai³². » Le sens de ce retour sur soi se doit d'être interrogé, car jamais Le Clézio ne retournera au Nigeria. C'est à travers d'autres expériences, d'autres voyages, d'autres séjours à l'étranger qu'il retrouvera le sentiment sourd qui l'habite, cette liberté tant désirée. Tant et si bien qu'il ira jusqu'à dire : « J'ai l'impression que je n'aurai jamais fait qu'un seul voyage dans ma vie : celui-là [au Nigeria]. Prendre un avion et aller quelque part, ce n'est pas un voyage. Passer six mois dans la forêt, ce n'est pas non plus un voyage... » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 44.)

Quelle importance donner à la coïncidence temporelle, assumée par Le Clézio, entre le début de l'écriture et le trajet en bateau qui l'emmène de l'Europe vers l'Afrique ? Doit-on comprendre que le seul voyage véritable est celui de l'écriture, qui pour Le Clézio débute vers sept ou huit ans, pour ne jamais s'arrêter ? L'écriture, en effet, aurait débuté avec le voyage. Dans la coque du paquebot *Nigestrom* de la Holland African Line, Le Clézio dit avoir écrit deux « romans » (il en a surtout imité la forme) : *Un long voyage* et *Oradi noir* (voir Rossi 1991 ; Cortanze 1999, p. 44-45)³³. L'aventure panaméenne de 1970-1974 n'est pas un *voyage*, mais la continuité d'une quête d'écriture ; une plongée en soi, un retour aux origines, la reconquête d'une liberté perdue, mais un oubli également : une redécouverte du monde qui passe par une redécouverte de soi. En 2014, alors qu'il se trouvait en Chine, Le Clézio a dit : « j'ai l'impression que je ne voyage pas mais que je change d'état. » (Rollet *et al.* 2014, non paginé.) Nous nous intéresserons donc à ce changement d'état qui survient au début des années 1970, car à celui-ci répond une transformation sensible de la politique de la

³² « Εὐνὸν δὲ μοί ἐστιν, ὁππόθεν ἄρξωμαι· τόθι γὰρ πάλιν ἵξομαι αὖθις. » (Parménide d'Élée, *De la nature*, V.) Le Clézio traduit assez librement le poème de Parménide, que d'autres traductions rendent plus généralement par : *Peu importe par où je commencerai, puisque je reviendrai sur mes pas*.

³³ « C'étaient de vrais romans, dans le sens où ils suivaient un cours parallèle à celui de la réalité, mais n'avaient aucune ressemblance avec le réel. Je décrivais des aventures extraordinaires qui arrivaient aux voyageurs qui se rendaient en Afrique, alors qu'il ne se passait absolument rien sur le bateau. J'y décrivais une rencontre avec des troupeaux de baleines, des débarquements sur les côtes d'Afrique, des aventures inouïes. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 45.)

littérature leclézienne, manifeste autant dans les thèmes exploités que dans l'évolution du style, des formes et des voix narratives exprimées dans l'œuvre.

Il nous semble en effet que l'aventure panaméenne permet à Le Clézio de dépasser définitivement un certain nombre de conceptions qui l'animaient auparavant et qui ne manquaient pas de déterminer son rapport à l'écriture. En effet, on lit dans *L'extase matérielle* : « Il n'y a pas de pays étrangers. Il n'y a que ma chambre, ma chambre que je possède bien, où je suis bien. Où les aventures et les voyages commencent et se terminent. » (Le Clézio 1967b, p. 62.) L'année nigériane semble lointainement enfouie en 1967, tandis que Le Clézio rationalise à outrance et cherche à se consoler dans son repli maniaque :

Je suis un maniaque du repli sur soi. J'ai mes quelques mètres carrés, très limités, gouffres infinis que je n'épuise jamais. Au-dehors : danger. Danger. Je n'ai besoin de rien d'autre. Que m'importent les décors inconnus ? Tout est ici. Tout est dans ma chambre. J'aime ces habitudes, ces raideurs. Je ne peux pas me permettre la frivolité, la poésie. Je veux ce que j'ai, je n'aime que ce que je veux. Bien sûr, ce n'est qu'une illusion, puisque je n'ai rien choisi ; mais cette prison m'a libéré (Le Clézio 1967b, p. 62).

L'écrivain ignore encore combien cette vision sera amenée à changer en raison de l'aventure panaméenne et des séjours prolongés au Mexique qui suivront. En 1999, sorti définitivement de sa chambre niçoise, il confie : « Aujourd'hui, je ne me considère pas du tout comme un voyageur mais plutôt comme quelqu'un qui nomadise. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 122.) Cette révolution dans la façon d'habiter la terre aura transformé aussi son rapport à l'écriture : la fréquentation du monde, la rencontre, renouvelée, de l'altérité matérielle et humaine, a fait entrer dans l'œuvre leclézienne le concert des voix et des cultures³⁴. L'illusion d'un universalisme privé a fait long feu, la

³⁴ « Leur voix est une voix importante dans le concert des voix de l'humanité : pourquoi ne l'écoutons-nous pas ? [...] Voilà ce qui m'attire : j'ai envie de les entendre. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 121.) « La connaissance de l'autre est une richesse indispensable, et c'est en approchant l'autre qu'on se connaît soi-même. » (Le Clézio 2019, p. 77.)

prison intellectuelle à laquelle il s'accordait en 1967 a cédé le pas à la liberté des espaces sans frontières, à la libre circulation des corps qui appelle une pensée déprise des schèmes de la propriété privée aliénante.

Une constante demeure néanmoins : la volonté de détachement des nécessités matérielles, l'ascèse, le dépouillement. Cette attitude contribue directement au développement de la volonté littéraire de l'écrivain au tournant des années 1970. Michelle Labbé (1999, p. 73) indique bien comment l'exigence éthique qui s'impose à l'écrivain détermine entièrement l'enjeu esthétique de son écriture :

L'ascèse de Le Clézio n'appelle pas Dieu mais la Terre. C'est à la rencontre du réel que son œuvre veut aller. L'impulsion de l'écriture vient du désir de toucher la texture des choses et de les rendre au lecteur presque palpables, d'abolir la distinction entre l'homme et le monde, l'exil de l'Être.

Entre l'appréciation dite pour le renoncement dans *L'extase matérielle* (Le Clézio 1967b, p. 66) et le témoignage livré en 1999, qui ressemble à un bilan, un même fil rouge trace un parcours qui a sa cohérence. Qui enseigne quoi ? « Qu'il ne faut pas avoir peur des conséquences, qu'il ne sert à rien d'être trop attaché à l'existence, qu'il est souhaitable de posséder juste ce qu'il faut d'attachement à l'existence pour que les choses se passent le mieux du monde. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 123.) Ce fil rouge trace un parcours circulaire, qui renoue avec une part originaire du devenir de l'écrivain, car elle rejoint enfin l'éducation morale reçue du père. Longtemps rejetée, celle-ci s'affirme avec la plus grande force maintenant que J.M.G., comme son père avant lui, a remonté les fleuves et parcouru les forêts dans le dénuement le plus complet :

Aujourd'hui, avec le recul du temps, je comprends que mon père nous transmettait la part la plus difficile de l'éducation — celle que ne donne jamais aucune école. L'Afrique ne l'avait pas transformé. Elle avait révélé en lui la rigueur. [...] L'autorité et la discipline, jusqu'à la brutalité (Le Clézio 2004, p. 94).

Est-ce un hasard si Le Clézio livre ce constat dans un chapitre de *L'Africain* nommé « L'oubli » ? Ce long oubli d'une part enfouie de l'enfance, qui pourtant, sourdement, a fait le caractère et dirigé l'action, resurgit splendidement avec l'aventure panaméenne. Ainsi l'événement qui émancipe véritablement Le Clézio est-il aussi celui qui le ramène directement à cette mémoire de son corps d'enfant et à cette liberté incommensurable qu'il n'a jamais cessé de désirer. En renouant avec l'enfant en lui, Le Clézio retrouvera aussi sa félicité dans l'écriture.

En s'oubliant un peu, en oubliant la part honnie de l'adulte qu'il a été jusque-là, en changeant de cadre culturel et moral, en se décentrant, après l'aventure panaméenne, Le Clézio peut enfin recommencer à vivre, mais de l'extérieur cette fois. En témoigne ce passage tiré des *Voyages de l'autre côté* :

On traverse les choses. C'est un voyage sans fin, qu'on fait avec les yeux, avec les mains, avec tout le corps. On est là, un moment, immobile, devant un arbre, devant une fleur, devant une pierre. On attend. Et tout d'un coup, sans l'avoir voulu, on est *de leur côté*.

C'est n'est pas une science, ni un exercice imaginaire. Ce n'est pas une expérience. Ce serait plutôt l'oubli d'un savoir.

La pensée glisse et se défait comme un nuage (Le Clézio 1975a, p. 262).

L'aventure panaméenne est l'occasion d'une déprise du sujet leclézien, d'une coupure radicale de l'écrivain vis-à-vis des facteurs aliénants qui ont fait son éducation et façonné ses habitudes jusqu'alors, en exceptant l'expérience africaine préalable, dont la puissance de liberté partiellement enfouie resurgit à ce moment.

2.4 L'expérience de la drogue : *voir* par-delà le langage

*Pour se plaire à une drogue il faut aimer
être sujet.*

Henri Michaux (1972, p. 15).

Au cœur de l'été 1971, Le Clézio fait paraître un texte dans la rubrique « Hallucinogènes » de *La Quinzaine littéraire*. La parution de la traduction française du livre *Joyeuse cosmologie* d'Alan Watts (1971), une personnalité éminente de la contre-culture étatsunienne, lui fournit l'occasion de parler des drogues sous le titre programmatique « Un livre de libération » (Le Clézio 1971e). Ce texte présente d'étonnantes résonnances avec celui sur Bakhtine et Rabelais (Le Clézio 1971a) paru dans la même revue quelques mois avant, en janvier de la même année, et dont nous avons déjà parlé (cf. *supra* § 2.1). Le Clézio fait de la noirceur spirituelle de l'ère moderne la prémisse de son argumentaire :

Au sortir du long moyen âge du rationalisme, l'homme occidental redécouvre, grâce à l'Orient, à l'Amérique, quelques vérités oubliées. Des vérités qu'il avait voulu oublier : elles étaient trop gênantes pour sa culture fondée sur la compétition, l'utilitarisme technique, le progrès. Aujourd'hui il les retrouve. Elles l'éblouissent et l'épouvantent. Elles le libèrent. [...]

Parmi ces explosions, la plus flamboyante, la plus mystérieuse, la plus dangereuse aussi : celle de la drogue (Le Clézio 1971e, p. 21).

Dans la manière qu'a Le Clézio de poser le problème, la drogue apparaît antithétique à la marche du monde occidental, voire dangereuse pour la préservation des idéaux sur lesquels celui-ci est fondé. La drogue représenterait ainsi une voie de libération du sujet, une ligne de fuite pour échapper à la modernité rationaliste et aux horreurs du capitalisme.

Reprenant à Watts sa typologie, Le Clézio discrimine d'abord les drogues à jouissance (chanvre, opium) : mal vues, ce sont aussi les plus tolérées par la société,

« parce que leur ivresse, semblable à l'alcool, n'entraîne que la superficie de l'âme, la détourne provisoirement de la réalité, sans que la société des hommes en soit vraiment affectée » (Le Clézio 1971e, p. 21). Ces drogues apaisantes, il les compare à « ces autres stupéfiants que sont le cinéma, la télévision, le conditionnement par les images publicitaires ou par les slogans politiques » (Le Clézio 1971e, p. 21). À côté, les véritables drogues sont celles qui modifient la conscience, qui sont des « fenêtres ouvertes sur la profondeur de l'homme » (Le Clézio 1971e, p. 22) : la mescaline (le mescal), l'acide lysergique (l'ergot de seigle), la psilocybine (le nanacatl) :

elles gênent ; elles sont douloureuses, effrayantes, fascinantes, car elles ouvrent des abîmes. Ce sont celles que la société occidentale, aujourd'hui, refuse avec le plus d'effroi, comme si elle sentait qu'au jour où elle les acceptera (et elle ne pourra plus les refuser longtemps), quelque chose en elle basculera, quelque chose aura définitivement changé. Une société où la drogue émerveillante serait admise ne pourrait plus être la même (Le Clézio 1971e, p. 21).

Citant les précurseurs que sont à son époque Aldous Huxley, Timothy Leary, William Burroughs, Henri Michaux et Alan Watts, Le Clézio s'étonne de l'ignorance qui persiste autour des techniques de l'extase par la drogue, soutenant qu'on trouve en elles « [l]'espoir d'une civilisation nouvelle » (Le Clézio 1971e, p. 21), « une société neuve, où les aventures ne seront plus entravées par le corps, la technique, la morale du rendement » (Le Clézio 1971e, p. 22). Le Clézio voit dans la conquête espagnole la tragédie qui a tué les sociétés d'hommes libres, car l'asservissement européen a rendu l'usage des plantes sacrées illicite. Il rappelle quel usage faisaient les Huichols et les Tarahumaras du peyotl, de même, comment au Mexique

le culte du champignon hallucinogène était considéré comme une nécessité mentale et religieuse. Chez les Aztèques, l'éthylisme était un crime, souvent puni de mort. Au contraire, le teo-nanacatl, le champignon des dieux, était une nourriture divinatoire et mystique, car il provoquait chez ceux qui l'absorbaient,

le passage du singulier à l'universel qui est l'essentiel de la connaissance (Le Clézio 1971e, p. 21)³⁵.

De l'avis de l'écrivain, ces drogues sont de véritables « instruments de connaissance, un don des dieux pour connaître les dieux » (Le Clézio 1971e, p. 22). Mais les sociétés occidentales ont leurs lois, leur science, leur culte du progrès technique, leurs idéologies exclusives, et s'entêtent à ignorer les autres mondes possibles. C'est bien cet état des choses qui poussait Le Clézio, en 1964 déjà, à avancer assez lapidairement : « La société [européenne] : un ensemble de fous qui raisonnent plus ou moins bien, qui se tiennent ensemble. » (Le Clézio cité dans Daix 1964, p. 7.) Quelques années après, dans *Haï*, il écrit :

[l]e monde rêvé, le monde des désirs secrets, des peurs, des ivresses, de la mort : il est là, tout proche, à peine distinct de la réalité. Pour l'atteindre, pour le voir, il suffit de ce léger changement, qui est la création humaine. Lorsque les lois sont établies, lorsqu'elles ont volontairement obstrué la route des extases, il faut inventer cette transgression, cette violence (Le Clézio 1971d, p. 91).

L'œuvre leclézienne portera désormais cette violence nécessaire pour *sortir de la folie* ; elle voudra être une voie transgressive permettant d'accéder à cet autre monde, ignoré ou réprimé mais pourtant très humain, un monde brutal fait de désirs et de peurs, d'ivresses et de mort. La volonté littéraire de Le Clézio sera désormais fondée dans l'intuition profonde de l'existence d'une autre réalité de l'expérience humaine, vers laquelle le langage peut pointer.

On sait l'admiration que porte Le Clézio à Henri Michaux³⁶. Au début des années 1970, Le Clézio semble avoir rejoint l'intérêt du poète belge pour les drogues, la

³⁵ Ailleurs (dans un texte portant sur Bakhtine paru en 1971), Le Clézio (1971a, p. 3) écrit : « [...] ce passage de la conscience individuelle à la conscience universelle, qui est une des grandes raisons de l'art. » La drogue permettant ce passage vers une conscience suprasubjective apparaît donc compatible avec les buts poursuivis par l'art — l'art littéraire en l'occurrence.

³⁶ Son mémoire de diplôme d'études supérieures à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, déposé en 1964, s'intitule « Le thème de la solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux » (Le Clézio 1964a). Un fragment en a été publié la même année dans les *Cahiers du Sud* (Le Clézio 1964b). Le Clézio témoigne également

notation de leurs effets sur le corps-écrivain et les altérations psychiques durables qu'elles peuvent occasionner chez le sujet-écrivain (voir Michaux 1972, 1988, 1994 ; Milner 2000, chap. 10 ; Brun 2012 ; Pic 2014, 2016). Toutefois, il faut bien voir que l'intérêt de Le Clézio pour l'expérience hallucinogène ne se réduit pas à une fascination personnelle ou un usage installé des psychotropes ; il se déporte plutôt vers le rôle crucial des plantes sacrées dans l'économie des rituels chamaniques. Le Clézio se doute bien que ces rituels et la connaissance qu'ils recèlent revêtent un caractère fondamental dans la cosmologie des premiers peuples (de Sibérie, d'Amérique ; voir Eliade 1968). Il souhaite en conséquence accéder à l'expérience que procurent les plantes sacrées au moins autant qu'assister à la cérémonie qu'implique leur préparation et leur absorption.

En octobre 1971, Le Clézio est de retour en Amérique centrale. Il a rejoint Colombie (ou Colombia), un sorcier Haïbana³⁷ qui a accepté d'initier l'écrivain à l'expérience que procurent les effets psychoactifs de la plante datura³⁸. Cette expérience,

de son admiration pour Michaux lors d'un entretien donné à Pierre Daix pour la revue *Lettres françaises* au cours de la même année (Daix 1964). Il la commente ensuite en 1967 à l'occasion d'un texte paru dans *Le monde des livres*, « Michaux vu par J.M.G. Le Clézio » (Le Clézio 1967a) et d'un autre paru en 1969 dans *Nouvelles littéraires*, « Le magicien » (Le Clézio 1969b). Puis, avec une insistance et une profondeur bien supérieures encore, il officialise en quelque sorte sa filiation au célèbre poète belge par l'entremise d'un texte qui paraît cette fois dans *La Quinzaine littéraire* de la deuxième demie de juillet 1973 : « Un poème (Iniji) qui n'est pas comme les autres » (Le Clézio 1973e). En 1975, un long poème offert en « relation » à Michaux paraît dans *Les Cahiers du Chemin* d'octobre : « Vers les icebergs » (Le Clézio 1975b ; voir aussi Martin 2013b). Ce dernier texte sera ensuite édité en livre chez Fata Morgana en 1978 (Le Clézio 1978b). Nous discuterons plus avant du rapport entre les deux auteurs dans le dernier chapitre de cette recherche.

³⁷ « Les Haïbanas (les sorciers qui soignent par les esprits *haï*) sont des gens importants chez les Emberas. Ils sont respectés et craints, et certains détiennent sur la société un pouvoir véritable et sont considérés, non comme des guérisseurs, mais comme des chefs politiques ayant sous leurs ordres une armée d'esprits. » (Le Clézio 1997, p. 17.)

³⁸ Le Clézio ne précise pas de quelle variété était le datura ingéré. Il peut s'agir de *Datura stramonium*, très répandu à travers le monde, ou encore de *Datura arborea* (*Brugmansia*), dont la préparation et les symptômes s'apparentent beaucoup à l'expérience que nous décrivons ici. L'usage du *Brugmansia aurea* à des fins chamaniques est avérée au nord du Pérou et en Colombie (l'initiation de Le Clézio a vraisemblablement eu lieu dans les forêts du nord de la Colombie). En Colombie, la croyance veut que le *Brugmansia vulcanicola* soit habité par un esprit maléfique (Shultes & Hofmann 2000, p. 33, 140), ce qui paraît corroborer les visions dont nous parlerons bientôt. Dans ses écrits, le seul nom scientifique mentionné par Le Clézio est *Datura meteloides*, mais il réfère à ce moment à une variété autrefois

Le Clézio l'a racontée avec émerveillement et quantité de détails dans un récit d'auto-observation paru dans *Les Cahiers du Chemin* en janvier 1973, « Le génie Datura » (Le Clézio 1973b). À partir de souvenirs reconstitués, d'impressions marquantes, mais aussi de notes et d'enregistrements qui lui ont permis après coup de mesurer les effets progressifs des éléments alcaloïdes de la plante sur son corps, sa perception et ses idées, Le Clézio décrit rigoureusement cette initiation, véritable point de rupture et origine d'une recherche renouvelée pour l'écriture. Pourtant, lorsque Jacques-Pierre Amette lui demande, en 2006, « Y a-t-il un de vos livres que vous auriez envie de rectifier, ou même de voir disparaître ? », Le Clézio répond : « *Le Génie Datura* (qui, du reste, n'a jamais été publié) » (Amette 2006, p. 78, cité dans Thibault 2009, p. 61).

Il est intéressant de noter ici la conception qu'a Le Clézio de la publication, car ce texte a bel et bien paru, non pas en livre, mais en revue, dans le 17^e numéro des *Cahiers du Chemin* (Le Clézio 1973b). L'auteur pensait-il qu'en niant cette publication, il contribuerait à son oubli ? L'intrigue est grande et notre curiosité aussi. Bien sûr, Le Clézio a souvent donné aux *Cahiers du Chemin* des textes qui seraient par la suite intégrés à ses opus majeurs, mais « Le génie Datura » n'a jamais été repris. Publié, il est par la suite délaissé, puis renié. Il faut s'intéresser aux raisons de ce reniement et interroger la volonté de l'écrivain à l'effet que ce texte soit oublié par la réception. Une volonté mitigée, peut-on croire, ou un rappel maladroit de sa part — puisque mentionner son titre, c'est déjà indiquer son existence. Le texte existe bien, même s'il est désormais difficile d'accès étant donné le relatif oubli dans lequel ont sombré *Les Cahiers du Chemin* aujourd'hui (sur les *Cahiers du chemin*, voir Martin 2013a). Le Clézio mise sans doute sur la confidentialité dans laquelle est tombée la publication originale pour garantir la mise à l'écart du texte de sa bibliographie générale. Mais le mystère demeure, est entretenu par l'écrivain même, puisqu'encore récemment celui-

prédominante chez les Aztèques, qui l'appelaient Ololiuhqui. Sur les différentes variétés psychoactives des solanacées datura et brugmansia, voir Lewin 1970, p. 146-156 ; Shultes & Hofmann 2000, p. 106-111, 140-143.

ci a fait mention de ce texte longtemps éclipsé, sans donner davantage d'explications sur les raisons de l'obscurité l'entourant. Dans un entretien réalisé le 19 décembre 2014 à Nanjing en Chine, mais publié en français seulement en novembre 2018, Le Clézio évoque à nouveau les « quelques pages d'un texte qui est resté inédit pour diverses raisons, *Le génie Datura* » (Le Clézio 2018, p. 86). Seules ces quelques pages publiées en 1973 nous sont aujourd'hui encore accessibles ; l'entièreté présumée du texte demeurant inconnue du public³⁹.

Doit-on s'étonner de la façon, fort différente au demeurant, dont Le Clézio évoque cette expérience, avec le recul du temps, en introduction à *La fête chantée* ? En 1997, Le Clézio fournira en effet un nouveau récit de son expérience, mais c'est avec beaucoup plus de pudeur et de retenue qu'il aborde cette fois sa rencontre avec Colombia, l'initiation vécue et l'importance que revêtent ces événements pour lui, à l'aune de ce qu'il en a retenu presque trois décennies après leur survenue. Avant d'aborder l'initiation par la drogue, l'auteur s'efforce de placer l'apprentissage reçu à cette occasion dans un cadre plus général, comme pour signaler que la drogue ne forme pas le tout de l'expérience et que l'immersion dans la forêt y est aussi pour beaucoup. Le Clézio dit avoir découvert, au long de ces mois et de ces années, ce que signifie respecter la nature :

[...] non pas une idée abstraite, mais une réalité : le bon usage des plantes et des animaux, l'amour des fleuves, le goût du silence, du secret. Comme tant d'autres habitants des villes, j'avais cru jusque-là dans le mythe du sauvage, d'une forêt primitive, entièrement étrangère au genre humain. Accompagnant Gerente Peña, un ami sorcier, je découvris cette vérité étonnante, que la forêt est un jardin cultivé, où les Emberas et les Waunanas soignent et récoltent leurs plantes médicinales, leurs lianes, leurs parfums, parfois dans des lieux secrets, cachés sous d'autres feuilles (Le Clézio 1997, p. 15).

³⁹ Adina Balint (2016, p. 50) parle d'« un livre sur la drogue, *Au Pays d'Iwa*, annoncé chez Gallimard, mais plus tard retiré par l'auteur ».

Énumérant les choses qu'il a apprises dans la forêt, l'écrivain partage un certain nombre de techniques indigènes favorisant la survie : la reconnaissance des odeurs, des traces d'animaux, du parfum des plantes. Un certain nombre de coutumes aussi, parfois adossées à des croyances :

J'appris qu'il est impoli de s'asseoir avec les pieds dirigés vers quelqu'un, parce que c'est ainsi que s'assoient les orphelins. J'appris qu'on ne doit pas montrer quelqu'un avec la bouche, et qu'il est dangereux de montrer de cette manière un arc-en-ciel, sous peine d'être paralysé. J'appris qu'on ne doit pas héler quelqu'un par son nom, car c'est un secret qui peut facilement être volé (Le Clézio 1997, p. 11).

Puis, il affirme une chose plus étonnante : nommant pour la première fois le datura, plutôt que de parler de ses effets sur le corps, et sans offrir de marques indiquant un changement de régime de vérité, il décrit la réalité à laquelle la plante lui a donné accès :

J'appris aussi que le datura blanc Iwa parle à ceux qui boivent le suc de ses feuilles, que tous les arbres ont des yeux qui vous observent, et que de l'autre côté du fleuve, devant les maisons des hommes, les esprits ont leurs villages et traversent l'eau chaque nuit en dansant comme des flammes (Le Clézio 1997, p. 12).

Réalité à la fois mystique et profondément culturelle, cette vision de la communication du monde des morts et des vivants a été révélée à l'écrivain qui, à vingt-six ans de distance, ne peut nier la vérité de l'expérience vécue ni son inscription permanente en sa mémoire, qui se traduit en une connaissance singulière. « La mort est un miroir pour les vaines gesticulations de la vie », écrit Octavio Paz (1972, p. 52). L'un face à l'autre, les vivants et les esprits sont dotés de raison, mais ils ont chacun leur réalité propre, dont la littérature, ce « corridor entre deux instants de la réalité » (Le Clézio 2013, p. 144), peut témoigner. Ce serait là un des enseignements d'Iwa, si l'on en croit les deux comptes rendus que Le Clézio a fourni de son expérience. Le texte de 1973 décrit

avec une plus grande immédiateté cette vision révélée, mais avec un peu moins de sagesse aussi peut-être, raison possible pour Le Clézio de vouloir le faire oublier.

En effet, cette première tentative d'auto-observation de l'expérience de la drogue se présente comme un rapport plutôt analytique, découpé en quatre « épreuves », datées, avec parfois même des heures et minutes indiquant la progression des symptômes et situant temporellement l'action. Après un préambule où Le Clézio fournit les différents noms de la plante selon les régions du monde et les cultures qui en ont l'usage (Inde, Arabie, Grèce, Japon, Californie), il rappelle qu'Ololiuhqui était une plante sacrée pour les Aztèques et qu'aujourd'hui, en Occident, « *Datura* est en vente dans tous les magasins de plantes décoratives » (Le Clézio 1973b, p. 95). Dans son encyclopédie des drogues, Lewin (1970, p. 154) recense l'usage du *datura* au Darién et dans le territoire du Chaco, où ses usagers lui attribuent des compétences divinatoires. Là où « Le génie *Datura* » fournit assez strictement un compte rendu de l'expérience de la drogue, *La fête chantée* remet l'événement en perspective : dans le premier cas, l'action débute *in media res*, alors que la première épreuve doit débiter ; dans le second, le détail des épreuves est évacué au profit d'un portrait plus généreux du sorcier initiateur et du rôle de la plante dans la culture emberá. Dans *La fête chantée*, l'écrivain semble avoir voulu rendre justice à l'homme qui l'a mené sur son chemin et, plus largement, à la société qui l'a généreusement accueilli, « réparant » ainsi la manière un peu maladroite caractérisant le premier texte, qui célèbre la plante pour elle-même et tend à réduire les humains à des sujets du végétal. En effet, en introduction au « Génie *Datura* » on lit : « Les hommes n'ont pas de génie, ce sont les plantes qui en ont quelquefois pour eux. » (1973b, p. 95.) Tandis que dans *La fête chantée*, c'est Colombia qui, d'abord, nous est présenté :

Colombia est un devin. Il est l'homme le plus doux que j'aie jamais rencontré. Il vivait alors en haut du río Chico, à une journée de pirogue du village de Naranjal. [...] Colombia aime la solitude, il avait choisi l'endroit où il se sentait le plus loin possible de la promiscuité des villages métis au bas des fleuves. Sur

un escarpement, au-dessus de la rivière, il avait construit sa maison (Le Clézio 1997, p. 17-18).

L'isolement recherché par les sorciers est une constante de la pratique chamanique sud-américaine⁴⁰, de même que l'usage des plantes psychotropes (Winkelman 2013). La familiarisation avec les propriétés « magiques » de ces dernières requiert pour eux de se couper des distractions qu'apporte inévitablement la vie en société (voir Beyer 2009 ; Jauregui *et al.* 2011).

Le Clézio décrit brièvement le domaine où vit Colombia avec sa femme et son fils — « une petite hutte sur pilotis adossée à son arpent de plantain » (Le Clézio 1997, p. 18) —, puis l'homme lui-même :

Quand je suis arrivé, il est venu à ma rencontre. J'ai vu un homme d'environ trente ans, mince, avec un corps d'adolescent, un visage lisse, encadré par un casque de cheveux noirs. Il était vêtu à la façon traditionnelle, un long pagne blanc dont les pans descendaient presque jusqu'au sol. C'était le soir, il revenait de travailler dans ses champs, il portait son petit garçon dans ses bras. C'était l'Iwa Tobari, le devin le plus réputé de la tribu embera, celui qu'on appelait de très loin pour participer aux fêtes chantées, pour entrer en relation avec les forces du mal. Je ne savais pas bien pourquoi je voulais le voir. J'étais intimidé par sa simplicité, par son silence (Le Clézio 1997, p. 18).

« Le génie Datura » fait parler Colombia sur ses origines et l'acquisition de sa connaissance chamanique. Le Clézio y reproduit un dialogue avec le sorcier, préalable

⁴⁰ Les formes de la sorcellerie dans les sociétés précolombiennes d'Amérique et le chamanisme originaire d'Asie et d'Europe présentent les mêmes grandes caractéristiques : « vocation, retraite dans la solitude, apprentissage auprès d'un maître, acquisition d'un ou plusieurs esprits familiers, rituels symboliques de la mort et de la résurrection, langage secret » (Eliade 1968, p. 232). Ces coïncidences amènent Mircea Eliade à affirmer que, de ce point de vue, la continuité culturelle entre les continents ne fait pas l'ombre d'un doute. Notons par ailleurs l'admiration témoignée par Le Clézio à Eliade dans *La Quinzaine littéraire* de la première demié de mars 1979, où on peut lire : « Chaque nouveau livre de Mircea Eliade est un événement dans la pensée de l'Occident. [...] Le regard que Mircea Eliade porte sur le monde est aigu, parfois exact jusqu'à la souffrance, car il y a ce mélange de l'extrême bonheur et de la douloureuse vérité. » (Le Clézio 1979, p. 1, 16.)

au compte rendu de sa propre expérience, qui d'une certaine manière annonce le registre des événements à venir :

Colombie :

« Quand j'ai appris à boire Iwa, Juan Mortí, du rio Chogororó, en Colombie, a soufflé plusieurs fois sur ma tête. Il m'a fait boire un peu d'Iwa, et puis il a chanté. Cela m'a coûté 5 dollars. Je n'ai pas vu la première fois. Les deux premières fois, j'ai été fou. Mais à la troisième fois, j'ai vu. Avant que je m'en aille, mon patron m'a donné trois petites calebasses, pour que je puisse mesurer Iwa. »

« Qu'est-ce que tu as vu ? »

« J'ai entendu des bruits. Ensuite j'ai vu beaucoup de démons, d'esprits. Je vois les mauvais esprits qui ont pris possession du malade. Je les vois bien, mais je ne leur parle pas. Je vois quelquefois le sorcier qui a envoyé un maléfice. Je peux voir à l'intérieur du corps, je vois le cœur, l'âme, je les vois de toutes les couleurs. »

« Comment est l'âme ? »

« Je vois l'âme du langage. Elle bouge, elle marche. Si elle est tout près de la bouche, c'est que le malade va mourir. Si l'âme du langage mange, je sais que le malade va guérir. Je sais quand un homme va mourir. [...] »

« Tu parles avec les âmes ? »

« Quelquefois je leur parle. Mais alors c'est mon âme qui parle à l'âme du malade. Elle lui demande : qu'as-tu ? Et l'âme répond. Mais les âmes ne parlent pas beaucoup. Elles ne pleurent pas, ne rient jamais... » (Le Clézio 1973b, p. 97).

Colombia parle des âmes malades et de la mort, car son rôle est de guérir celles qui peuvent l'être. Étonnement, il ne sera plus question, dans la suite du « Génie Datura », de cette dimension de guérison, pourtant fondamentale dans l'usage de la plante et des rituels qui y sont associés. Cependant, l'expérience de la drogue de Le Clézio dans son ensemble peut être comprise comme un rituel de guérison : ce serait en effet une interprétation plausible et productive au regard de la véritable revigoration, intellectuelle et physique, dont a témoigné l'écrivain par la suite. Une explication également à la prudence dont témoigne le texte de 1997 par rapport à celui de 1973. Nous reviendrons sur cette interprétation dans les prochaines sections de ce chapitre.

2.4.1 Première épreuve

Nous sommes à la fin de l'été 1971. Il est sept heures du soir. Le Clézio décrit la première de ses quatre épreuves. « Le génie Datura » ne relate pas les préparatifs nécessaires à la première infusion de datura. Le Clézio rejoint Colombie dans sa hutte, aux abords de la rivière, où il est invité par ce dernier à boire le jus préparé spécialement pour lui. Sauf quelques symptômes évidents — « Je suis de plus en plus lourd [...] j'ai la tête lourde comme si je n'avais pas dormi depuis des jours et des jours » (Le Clézio 1973b, p. 98, 99) — cette première épreuve est un échec. Le Clézio dit faire l'esprit fort, ne pas vouloir être dupe, y mettre trop de conviction. Il veut maîtriser Iwa, ne pas s'abandonner à la plante ou à la ruse du sorcier. Il écrit : « Iwa n'a pas d'effet sur moi. Un verre de bière... Rien d'autre. Au fond, l'Iwa Tobarì est un comédien... Il fait semblant. Il parle parce qu'on attend de lui qu'il parle... » (Le Clézio 1973b, p. 99.) L'incrédulité découlant du scepticisme de l'auteur freine les effets de la plante. La peur n'est sans doute pas étrangère à cette résistance non plus. La témérité qui a poussé Le Clézio à vouloir expérimenter Iwa ne surpasse pas sa défiance envers le sorcier et la sorcellerie, dont il amenuise le mérite pour compenser sa déception. Une part de lui voulait croire à la puissance magique de la plante ; l'autre part, s'étant crue trahie par la naïveté de la première, rationalise et ridiculise, rejette les prétentions de la plante qui lui refuse l'accès à ses mystères. Mais cette première part persévéra ; Le Clézio réitérera bientôt l'expérience.

2.4.2 Deuxième épreuve

Lors de la deuxième épreuve, le 1^{er} octobre 1971, Le Clézio se trouve en de meilleures dispositions : « Je suis beaucoup plus détendu que la première fois. Je n'ai pas peur. Mon estomac a déjà fait ses preuves. » (Le Clézio 1973b, p. 100.) Résolu — « Aujourd'hui, je suis décidé à faire une "expérience" » (Le Clézio 1973b, p. 100) —, l'auteur mentionne pour la première fois la méthode entourant l'expérience. « On va noter les heures, enregistrer au magnétophone. Colombie semble intéressé par ce projet vaguement "scientifique". Il approuve : "On va voir combien de temps il faut à Iwa pour agir." » (Le Clézio 1973b, p. 100) Ce « on » étonne, à qui réfère-t-il ? Plus loin, le texte donne à comprendre que Le Clézio est accompagné d'au moins trois « témoins » en plus du sorcier : M., F. et T. (Le Clézio 1973b, p. 122)⁴¹. À 19h45, Le Clézio boit une première dose et commence à se sentir affecté par la tête, qui devient lourde. À 20h15, Colombie verse une deuxième dose, légèrement plus volumineuse. La nuit avance, Le Clézio désespère de ne jamais voir ce que la plante veut lui faire voir. « "Rien... Rien." "J'ai la tête lourde." » (Le Clézio 1973b, p. 101.) Puis, soudainement, quelque chose survient.

À partir de ce moment dans le récit, le texte se divise en deux colonnes : en parallèle et simultanément, la page de gauche décrit l'action, tandis que la page de droite rapporte les voix, ce qui est dit ou entendu. Une marque formelle attire notre attention, le pronom personnel *je* est imprimé en italiques, tout comme le déterminant possessif *mon*. Quelque chose survient qui incite Le Clézio à mettre l'accent sur ce qui se rapporte à lui, à la constitution de son sujet. Commence-t-il à prendre conscience de

⁴¹ Nous ne savons pas exactement à qui réfèrent ces initiales. Toutefois, M. pourrait plausiblement référer à Marina, la première femme de l'écrivain, qui l'accompagnait déjà en 1968 au Mexique. Il pourrait aussi s'agir de Jean Meyer, historien français spécialiste du Mexique que le couple Le Clézio a rencontré à Mexico en 1968 et que l'écrivain a continué de fréquenter par la suite (voir Meyer 2009). En vérité, nous ne savons pas qui a accompagné Le Clézio lors de ces épreuves.

l'inadéquation du langage pour exprimer ce qui l'affecte, se trouve-t-il dans une position qui l'en dissocie ou qui l'y associe ? Une première vision est décrite :

Tout à coup *je* le vois. En une fraction de seconde, à l'endroit précis où les deux rives du fleuve sont le plus proche, juste au-dessus de la courbe, là où commence le « chorro » (le rapide) : il est apparu si net et si précis que *mes* yeux écarquillés le fixent sans comprendre (Le Clézio 1973b, p. 102).

De quoi s'agit-il ? En contre-page, on lit :

AU-DESSUS DU FLEUVE, EN AVAL DE LA MAISON, LE PONT EST IMMOBILE. JE LE VOIS. IL EST VISIBLE. IL NE BOUGE PAS. JAMAIS RIEN N'A ÉTÉ AUSSI RÉEL, ET POURTANT, EN MÊME TEMPS QUE MES YEUX LE VOIENT, JE SAIS QUE LES YEUX DES AUTRES NE LE VOIENT POINT. JE NE L'OUBLIERAI PAS. JAMAIS RIEN N'A ÉTÉ AUSSI BEAU, AUSSI PLEIN DE VIE.

Puente de Las Américas

LE PONT DE MÉTAL ÉTINCELANT UNIT LES DEUX RIVES NOIRES PAR-DESSUS LE FLEUVE DE LAPIS-LAZULI (Le Clézio 1973b, p. 103).

Cette vision du pont enchante l'auteur, qui tentera dès lors de statuer sur la qualité de son existence et sa signification. Partageant sa vision avec Colombie, ce dernier lui dit qu'il y a bien un pont à cet endroit, que lui aussi l'a vu à quelques reprises, « Mais ce n'est pas un pont pour les hommes. C'est un pont pour les esprits (Haï puente). » (Le Clézio 1973b, p. 104.) L'écrivain témoigne avec effusion de la beauté de cette vision qui l'a assailli :

Pont qui n'est pas un symbole, non, mais tout à coup, après toutes ces heures de vacillement, après toutes ces hésitations, ces tremblements terribles au-dehors et au-dedans, après toutes ces heures de séisme : le PONT, la beauté inouïe de ce pont, fixe comme une photographie en relief, image enfin arrêtée, ordre, logique, certitude. Jamais je ne l'oublierai. Pas une hallucination, enfin, pas un trouble des terminaisons des nerfs optiques, pas une chimère. Pas un souvenir nous plus. Non, non, rien de boiteux, rien de fluctuant, mais de l'harmonie quasiment divine (ah, les mots, les mots !) et tranquille, qui est là pour me dire que le dessein de l'homme n'est pas d'être fou, mais de voir avec toute la force de son regard ce qui, devant lui, autour de lui, est ordonné, calme. Au-dessus

du fleuve pur, étincelant, plein de lumière réelle, le pont est suspendu à ses filins d'acier, et jamais aucune tour, aucun château, aucun temple ne sera aussi beau (Le Clézio 1973b, p. 103).

Pas un symbole, pas une hallucination, ce pont lui semble l'incarnation même de l'ordre du réel. Il n'est pas de l'ordre du langage verbal, il n'est pas de l'ordre de l'idée ; il appartient au monde à rejoindre, il est harmonie « quasi-divine », il est amour : « Je le regarde sans le comprendre, sans le penser : je l'aime. » (Le Clézio 1973b, p. 103.)

L'auteur est persuadé que cette vision l'a transformé irrémédiablement. Renvoyé aux limites du langage verbal, à ses contradictions, quelques lignes plus loin, Le Clézio écrit au sujet du pont qu'« il est une pensée, c'est cela, la première pensée que j'aie jamais eue, loin de tous ces efforts et ces spasmes que je croyais autrefois être des pensées » (Le Clézio 1973b, p. 103). L'accès à cette pensée nouvelle, ou plutôt cette nouvelle forme de pensée, qui redéfinit le lien qui unit les objets à la matière, l'ordre symbolique et le monde sensible, et par le fait même sa compréhension implicite du signe, est une révolution personnelle pour l'auteur : « Après lui, je ne pourrai jamais plus être le même. Je serai, maintenant, pour longtemps, celui qui a vu le pont. [...] Je vois le pont, je le vois, et je n'ai plus à chercher ailleurs, à chercher autre chose. » (Le Clézio 1973b, p. 103-105.) L'évidence de l'expérience, l'harmonie de cette vision qui est *pensée réelle*, amène Le Clézio à tracer une frontière entre celui qu'il était avant et celui qu'il serait désormais : un seuil a été franchi. Comme un serpent qui mue, la peau ancienne est laissée derrière ; par la plus grande joie, le sujet se libère de certaines de ses contraintes anciennes pour embrasser une conscience nouvelle, inspirée par l'expérience d'une phénoménologie alternative.

Cette initiation aura des répercussions sur l'écriture, qui s'augurent déjà dans le compte rendu de l'expérience que publie Le Clézio en 1973. L'insistance qui y est mise sur le pronom personnel désignant le sujet-écrivain indique assez le trouble qui saisit celui-ci dans l'expérience :

Combien de temps ai-je regardé le pont ? Les autres sont autour de *moi* et *me* regardent. [...] Sauf Colombie, personne ne sait ce que *je* vois. [...] Ces voix étrangères *m'*irritent. *Je* voudrais bien expliquer ce qui se passe, mais *ma* voix va trop vite, elle s'étouffe, elle divague. [...] *Je* regarde le ciel [...] Colombie marche à côté de *mon* corps. De temps à autre, il se penche, il *me* donne des objets invisibles. *Je* les prends et *je* les examine avec ferveur (Le Clézio 1973b, p. 104).

Dire « je » devient une épreuve : le sujet se perd dans l'expérience. Sous l'effet de la drogue, il est décollé des habitudes profondes inscrites dans sa mémoire corporelle, qui font normalement son identité. Face à la perte de ses repères fondamentaux impensés, dire « je » pour le sujet prend une signification nouvelle, incertaine et potentiellement lourde de sens, car apte à définir ce « je » pour l'initié par la suite, pour celui qu'il sera au sortir de l'expérience. Selon Richard Doyle (2011, p. 105), cette incertitude quant à la possibilité pour le locuteur de s'identifier au sujet de l'énoncé serait fondamentale à la rhétorique chamanique ; cette non-coïncidence du « je » et de celui qui le prononce serait même une des caractéristiques principales de la rhétorique médicale des chamanes et des sorciers.

Aussi étonnant qu'il puisse paraître, ce dérangement linguistique, qui a tout l'apparence d'un dysfonctionnement dû à un état de dépersonnalisation induit par la drogue, est aussi un indice de l'extase. En effet, en interrogeant l'étymologie grecque du mot « extase », on découvre que celui-ci est formé du préfixe ἐκ- (en dehors), et ἵστημι (se tenir, demeurer, rester). L'extase, c'est donc *être en dehors de soi-même*. Le mot ἔκστασις lui-même signifiant « transport », l'extase est un ravissement de la personne au-dehors d'elle-même. Mais si le sujet se dépersonnalise dans l'extase, il peut encore parler et il a bien toujours un corps. Qu'est-ce à dire ? On trouve dans les fragments d'Héraclite cette idée, que nous reprenons approximativement par la formule suivante : *ce n'est pas moi qui parle, c'est le langage*⁴². Nous pensons que la difficulté du locuteur

⁴² « διὸ δεῖ ἐπεσθαι τῷ (ξυνῷ, τουτέστι τῷ) κοινῷ· ξυνὸς γὰρ ὁ κοινός. τοῦ λόγου δὲ ἐόντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν. [...] οὐκ ἐμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν

extatique à dire « je » correspond à l'un de ces cas où l'exception désigne la règle en creux (Wittgenstein 2004, § 142). Il va de soi qu'il ne peut y avoir de règles que « là où la vie suit un cours régulier » (Wittgenstein 1994, p. 131). Or, on s'accordera à dire que l'état de conscience altérée induit par la drogue brise cette régularité, à tout le moins du point de vue de l'énonciation subjective. En disant « je », le locuteur ne fait jamais que se placer en position de sujet dans l'énoncé, il se positionne dans la langue en s'identifiant à la fonction locutrice. Bien entendu, « c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* » (Benveniste 1966, p. 261). Mais il est aussi vrai que « la condition d'intersubjectivité permet seule la communication linguistique » (Benveniste 1974, p. 77). Or, l'énonciation extatique échappe aux conditions normales de la communication : elle n'est pas intersubjective, en tout cas pas au sens où l'on entend ce terme normalement. Benveniste (1974, p. 82) écrit : « dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il [le locuteur] implante l'*autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire. » Pour Alain Voizard (2001, p. 398), « le locuteur qui négligerait de suivre les règles [de la communication] s'exposerait à un bris de la conversation. La sanction est là : il y aurait échec de l'échange ». Toute la nuance tient à ceci que l'énonciation extatique confond énonciateur et énonciataire, soi et l'autre, ou plutôt soi et *tout le reste du monde* (le *logos* déborde le langage). L'énonciateur extatique ne se déclare pas locuteur et n'assume pas la langue, comme le suggère Benveniste détaillant les conditions normales de la communication — où tout est conçu en fonction d'« EGO, centre de l'énonciation » (Benveniste 1974, p. 83). Sous l'effet de la drogue, c'est plutôt la langue qui prend en charge le locuteur, comme nous le verrons de manière encore plus éclatante dans la

σοφόν ἐστὶν ἐν πάντα εἶναί. » « Aussi faut-il suivre le (*logos*) commun ; mais quoiqu'il soit commun à tous, la plupart vivent comme s'ils avaient une intelligence à eux. [...] Ce n'est pas à moi, mais au *logos* qu'il est sage d'accorder que l'un devient toutes choses. » (Héraclite traduit par et cité dans Tannery 1887, p. 196, 197.) Tannery (1887, p. 174) commente : « Le "logos commun" est [...] actif ; c'est l'intelligence, en tant qu'elle saisit l'ordre universel. »

suite (quatrième épreuve). Les mots bondissent, se précipitent à la bouche du sujet, qui se surprend lui-même des paroles qu'il profère ; il est traversé par la langue, surprise en flagrant délit d'intransitivité, plus qu'il ne communique. Ça parle quand « je » parle : « on est placé face à une pure présentification du réel, délivrée de la centralité d'un égo psychologique » (Salazar-Ferrer & Martin 2015, p. 21).

Nous disons que la reconnaissance de cette configuration particulière est un cas d'exception qui confirme la règle. Nous croyons en effet que l'état de conscience altérée induit par la drogue force la reconnaissance de cette réalité sémiotique au demeurant fort contre-intuitive : ainsi que l'a suggéré obscurément Héraclite, le *logos* (l'esprit, la pensée, le langage) est bel et bien général, c'est-à-dire suprasubjectif (Peirce 1994, § 4.551 ; Deely 2001, p. 619 ; Stjernfelt 2014, p. 26)⁴³. Le Clézio n'a-t-il pas dit : « J'aime assez que les idées soient exsudées ou produites par la nature » (Boncenne 1978, non paginé)⁴⁴ ? Si l'on suit la pensée d'Héraclite, « apprendre le *logos* », c'est-à-dire être

⁴³ On sait la proximité intellectuelle de Le Clézio avec la philosophie présocratique, celle de Thalès de Milet, de Plotin, de Parménide ou d'Héraclite. Il évoque d'ailleurs Parménide, qu'il dit avoir lu dès 1956 (à l'âge de 16 ans donc), dans *Le procès-verbal* (1963) et à nouveau dans *Révolutions* (2003). Il en discute avec Justyna Gambert, en 1999 : « Les philosophes présocratiques étaient des philosophes dont la vie était très réelle. Je veux dire que leur philosophie était incarnée dans la vie réelle. Et elle avait deux buts. D'abord un but scientifique : connaissance du cosmos principalement. La philosophie et la cosmologie, la philosophie et l'astronomie étaient liées à cette époque-là. Et le deuxième but, c'était la connaissance de soi-même que l'on pouvait induire à partir de la connaissance du cosmos. » (Le Clézio cité dans Gambert 2015, p. 73.) S'oppose à cette philosophie ancienne et « très réelle », celle des modernes, que fustige l'écrivain (à quelques exceptions près ; parmi ceux qui tombent dans ses bonnes grâces, il a nommé : Rousseau, Wittgenstein, Russell, Sartre, Camus, Gramsci) : « La philosophie, qui s'invente des mots, ne possède qu'un pouvoir interne » (Le Clézio 1967b, p. 140) et devient « cette fausse science du langage par le langage qui invente ses propres monstres » (Le Clézio 1978a, p. 103). L'appréciation philosophique de Le Clézio tend nettement vers le réalisme, l'intuitionnisme et le vitalisme : « Il n'y a pas de mystère abstrait. Il n'y a pas d'autres forces que cet instinct, cet appel, car c'est le jeu, le vrai jeu, enivrant et réel que l'on joue avec le monde vivant » (Le Clézio 1978a, p. 104) ; « [l']absurdité des généralisations, des mythes et des systèmes, quels qu'ils soient, c'est la rupture qu'ils supposent avec le monde vivant » (Le Clézio 1967b, p. 15). Enfin, dit l'écrivain : « J'aime quand la philosophie donne le sentiment qu'on a la liberté de choisir. » (Roussel-Gillet 2013, p. 141.)

⁴⁴ La subjectivité et l'expression verbale humaines ne sont peut-être que le résultat d'une exaptation découlant des principes généraux de l'évolution naturelle. Ainsi que l'explique le fondateur de la biosémiotique, Thomas Sebeok, « dans leur tentative de clarifier la confusion entourant cette problématique, Gould et Vrba ont particulièrement insisté sur ce point : “La majeure partie de ce que le cerveau [humain] fait actuellement pour améliorer nos conditions de survie repose sur le domaine de

attentif à la vérité que celui-ci peut transmettre, « veut dire s'éloigner du processus rationnel et logique de la connaissance » (Lippi 2010, p. 56). Il s'agit de déporter notre attention, depuis le discours humain, vers la sémiotique naturelle, car « le langage est aussi *phusis*, c'est-à-dire nature, vie, "corps" » (Lippi 2010, p. 59)⁴⁵. « Le *logos* n'est pas que parole, mais la parole est *logos* » (Lippi 2010, p. 56) ; lorsque nous parlons, la nature s'exprime aussi, il suffit d'y être attentif pour l'entendre⁴⁶. Or, écrit encore Lippi (2010, p. 56), « la parole est *logos*, mais aussi barrage à celui-ci » : les ratiocinations et bavardages humains voilent autant qu'ils ne dévoilent la vérité concevable du monde naturel (Léger 2009, p. 107 formule une idée similaire en commentant l'écriture leclézienne).

Dans un autre fragment (fragment 93 cité par Plutarque, *De Pythiæ oraculis*, 21, 404D), Héraclite dit de la pythie rendant l'oracle à Delphes qu'*elle ne parle pas ni ne se tait, mais fait signe* (οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει). La dynamique du voilement/dévoilement est une caractéristique fondamentale de la parole mantique : les dieux envoient des signes aux hommes, qui doivent les interpréter⁴⁷. Mais justement, on sait que la pythie était fort probablement « inspirée », pour ne pas dire droguée, par

l'exaptation" (un terme forgé pour rendre compte des caractères qui ont évolué à l'origine pour d'autres usages mais qui furent plus tard "cooptés" pour jouer leur rôle actuel) » (Sebeok 1991, p. 70 ; Sebeok cite Gould & Vrba 1982, p. 13, nous traduisons). En ce sens, les idées, consubstantielles au langage et à la parole pour nous, seraient bien un produit de la nature. (D'où viendraient-elles autrement ?)

⁴⁵ Lippi poursuit en rappelant que pour Lacan aussi « [l]a parole est un don du langage, et le langage n'est pas immatériel. Il est corps subtil, mais il est corps. Les mots sont pris dans toutes les images corporelles qui captivent le sujet. » (Lacan 1966, p. 300). Le Clézio (1967b, p. 200-201) suggère une idée similaire : « Jamais la pensée ne se détache du corps. Le langage meurt en même temps que l'homme ; c'est qu'il n'est, ni plus ni moins, qu'une parcelle de sa chair. »

⁴⁶ En 2011, Le Clézio répond à cette question, qu'il s'est lui-même imposée : « quel est le lien de l'écriture avec la nature ? L'être humain, par définition, est un produit de la nature, son langage est naturel, et les rêves et les aspirations qu'exprime ce langage sont naturels. Il n'y a donc fondamentalement aucune différence entre l'homme et le monde naturel, et la littérature est l'un des liens réels entre l'humain et l'inhumain, c'est-à-dire entre l'organisation logique et tribale de l'homme et la totalité du monde. » (Le Clézio 2019, p. 34.)

⁴⁷ Cette même configuration est reproduite à l'échelle subjective : « C'est la parole en tant que *logos* qui permet au sujet d'entrer dans le voilement/dévoilement de la vérité de son désir », conclut Lippi (2010, p. 60).

des émanations d'éthylène provenant d'une faille géologique sous l'adyton (Stewart & Piccardi 2017). Les propriétés anesthésiques et euphorisantes de ce gaz neurotoxique sont connues. Ceci montre que l'activité mantique non seulement repose sur un art (une technique) interprétative de la parole divinatoire dans son rapport à la vérité (voir Chirassi Colombo 2011), mais encore que cette parole peut être suscitée ou excitée au moyen de dispositifs et de substances propitiatoires.

Autre symptôme de la remise en cause de la pronominalité (et de la propriété avec elle, ce qui indique assez comment la grammaire est politique), Le Clézio écrit : « L'ivresse d'Iwa mélange les voix. [...] À cause de lui [le pont], plus rien ne doit appartenir à personne. » (Le Clézio 1973b, p. 105.) L'impropriété est une marque de « l'harmonie quasiment divine » ressentie par Le Clézio à ce moment, et un indice également de la confusion du sujet avec son environnement immédiat. Muriel Pic (2014, p. 61) dit de cet

état de coïncidence [du sujet] avec le monde, d'empathie absolue avec ce qui l'entoure, [qu'il] produit une abolition des limites du corps. Les motions intérieures du sujet de l'expérience deviennent les mouvements des figures picturales ou des objets contraints désormais aux agitations intérieures et aux émotions. Comme si l'environnement pénétrait le sujet, lui-même dissout dans ce qui l'entoure.

Cette abolition des limites du corps peut entraîner une confusion quant à la provenance des voix, le discours dit ou entendu se confondant en une masse sans énonciateur défini. « La situation pronominal est dramatisée par la possession », écrit encore Pic (2014, p. 44) ; elle traduit « la posture énonciative d'un sujet à la fois actif et passif, situation impossible sinon aux mystiques ». Cette phénoménalité singulière, qui sort le sujet du régime de sens commun et donne à expérimenter concrètement le langage dans sa dimension transpersonnelle, peut se traduire chez le sujet-écrivain par l'acquisition d'une compréhension approfondie de la question des voix, de leur propriété ou impropriété fondamentale (voir Bonnasse 2005, p. 17-19). Cette

confusion énonciative se présente sous les auspices d'une connaissance inédite, car elle intime dans l'expérience subjective un sentiment stupéfiant d'évidence suggérant avec force la continuité fondamentale qui existe entre l'individu et son prochain (*je-tu*), de même qu'entre le sujet humain et son environnement culturel et matériel (*je-on*), continuités que les formes usitées du langage et la tradition culturelle idéaliste occidentale tendent à cloisonner, partitionner et diviser catégoriquement⁴⁸.

En même temps que s'abolissent les frontières du corps, l'imagination s'emballe : d'autres possibilités spatiales apparaissent à la conscience, car « le langage corporel permet de se tenir au plus près des fonctionnements de la subjectivité humaine. Avec la drogue, ce langage est superlativement expressif, livré à lui-même dans les espaces artificiels d'une folie où l'imagination est sans limite » (Pic 2014, p. 12). La peau, frontière membranaire qui joint et sépare l'intérieur et l'extérieur de l'organisme vertébré (Hoffmeyer 1998), donne l'impression d'un amincissement ou d'une porosité excessives ; le corps devient l'instrument d'une connexion immédiate, intime et inédite avec son environnement, que l'imagination incite et encourage à désirer, mais qui effraye également du fait qu'elle pointe vers l'abolition imminente du sujet individué⁴⁹ et donne l'impression d'un rapprochement asymptotique avec la mort. « L'extase des chamans n'a d'autre but que d'entreprendre ce voyage initiatique au-delà du pays des vivants », écrit Le Clézio (2019, p. 179).

⁴⁸ Dans une section de son traité sur la diversité des expériences religieuses traitant du mysticisme induit par les drogues, William James (1906, p. 329) écrit : « Notre conscience normale n'est qu'un type particulier de conscience, séparé, comme par une fine membrane, de plusieurs autres, qui attendent le moment favorable pour entrer en jeu. Nous pouvons traverser la vie sans soupçonner leur existence ; mais en présence du stimulant convenable, ils apparaissent réels et complets. Tant qu'on néglige ces formes de conscience, il est impossible de rendre compte de l'univers dans son ensemble ; qui sait si elles n'ont pas quelque part un champ d'application qui nous est caché ? La question est de savoir comment il faut en tenir compte ; car entre elles et la conscience normale, il y a une solution de continuité. »

⁴⁹ Le rapport à soi-même entre le corps et le monde est réglé par une certaine épaisseur propre à toute frontière, qui met le sujet à distance de l'immédiateté tangible de son environnement. D'après Juri Lotman, la frontière qui entoure tout système sémiotique et qui impose une distinction entre « soi » et « non-soi » ne se réduit jamais une simple ligne ou surface, mais correspond à une région à part entière à laquelle se rattache un comportement génératif complexe (Kull 1999a, p. 127).

Terence McKenna dit de l'extase chamanique qu'elle « est un acte de reddition qui authentifie à la fois l'individu et ce devant quoi il capitule : le mystère d'être » (McKenna 1999, cité dans Bonnasse 2005, p. 22). À n'en pas douter, l'évanouissement subjectivement appréhendé d'*ego* dans la continuité sémiosique marque inexorablement la conception qu'aura le sujet-écrivain de lui-même au sortir de l'expérience : « J'ai été, j'ai fait, j'ai possédé. Et un jour je ne serai plus rien », écrira plus tard Le Clézio, dans « À peu près apologue » (Le Clézio 2011a, p. 337)⁵⁰. D'après Claire Colin (2013, p. 87), dans l'œuvre leclézienne,

[l]'individualité est marquée au sceau de l'effacement imminent, l'écrivain comme ses récits font partie de l'instant, et du reste, le glissement continu d'un esprit à un autre souligne une volonté de ne pas demeurer dans l'unicité et la permanence. Mais si le geste d'écrire reste nécessairement éphémère, il devient de ce fait primordial, car capable d'ouvrir à la communauté du texte.

Retournons pour le moment à la forêt. La deuxième épreuve n'est pas encore terminée, et ce qui vient après nous laisse comprendre encore mieux comment cette expérience singulière s'imbrique finement dans l'imaginaire et la volonté littéraires dont l'écrivain fera preuve par la suite. Au sentiment harmonieux instillé précédemment par la vision du pont succède une vision claustrophobique et menaçante : *Wango-wango té*, la maison de l'araignée. Ainsi que la décrit Le Clézio, celle-ci semble l'avoir marqué tout autant que l'image du pont :

L'air, devant moi, s'est métamorphosé en une gigantesque toile d'araignée. Je la vois, nette, dans tous ses détails, chaque fil croisé sur l'autre, ramures presque imperceptibles divisant le ciel et la forêt en compartiments réguliers. *Wango-*

⁵⁰ Cette pensée de la désintégration du sujet est déjà lisible en 1967 : « Quand j'aurai été brisé par les éléments, quand, usé, épuisé, j'aurai crevé le sac de mon autonomie, alors aura lieu le mouvement suave et serein de l'osmose. Je m'étalerai. Comme une eau répandue aux ramures courantes, je commencerai à recouvrir la terre réelle. Je commencerai à reconnaître le lieu de ma vie réelle. Je serai dévoré et bu, ainsi, au sein de la matière, jusqu'à ce que je ne sois plus qu'un morceau d'elle. Je serai sans mystère. Aplati, mélangé, imprimé tout entier. Ma forme ne sera plus forme. Mon corps ne sera plus corps. Mensonge délayé, mensonge appliqué et éteint. Mensonge devenu tout à coup, comme ça, un morceau de la VÉRITÉ. » (Le Clézio 1967b, p. 304.)

wango té, tissée dans l'air, accrochée par ses fils aux feuilles du toit et aux lattes du plancher, elle a installé son écran entre moi et le fleuve bleu, entre moi et le pont, entre moi et l'arbre aux *humantaw hō*. Je ne vois plus rien. Je ne vois plus qu'elle. Couleur de poussière, de cendre, couleur de vieillesse, la toile d'araignée a développé en une seconde son piège parfait à travers l'espace, en un quart de seconde elle a étendu son réseau de fils et de nœuds si compliqué qu'il faudrait maintenant des années pour reconnaître chaque détail. Il y a tellement de lignes, tellement de parallélipèdes réguliers disposés les uns à côté des autres que la vie ne suffirait pas pour les apercevoir tous. La toile est immobile dans l'air, elle est confondue avec l'air. Elle luit tranquillement, chaque fil blanc apparent sur le fond de la nuit, lisse, fin, précis comme un cheveu (Le Clézio 1973b, p. 107).

Cet enchevêtrement de fils et de nœuds fait un écran qui mine la vision précédente, empêche de voir le pont, objet du désir. La toile d'araignée présente une résistance, elle brime la vue et éloigne la vision divine du pont, objet qui contenait en lui, comme l'Aleph borgésien, la totalité du monde. Sa vérité, un instant contemplée puis voilée, ne cessera plus d'être désirée. La toile d'araignée non seulement retire à Le Clézio sa vision du pont, elle tend à tout recouvrir, comme pour punir celui qui n'aurait pas dû voir...⁵¹

Mes yeux veulent percer cet écran, mon regard voudrait chercher à voir, à travers, mon regard cherche ce qu'il aime, ce fleuve d'azur, cet arbre sans feuilles, ce pont, ce rivage noir d'où glissent les gouttes pourpres. Mais impossible de voir. La toile de l'araignée s'est installée entre eux et moi, elle me retient prisonnier en haut de la maison (Le Clézio 1973b, p. 107).

La vision d'horreur prend peu à peu toute la place, remplace la précédente, mais l'effroi qu'elle porte commence à présenter à son tour les contours d'une vérité profonde, qui va de pair avec le sentiment qu'elle suscite :

Il n'y a rien d'autre qu'elle, elle est devenue la seule réalité, la seule image vraie. Elle ne bouge pas, et pourtant, à chaque regard, elle est plus grande, plus compliquée. L'air est divisé en parcelles, l'air s'est fêlé comme une vitre, il a

⁵¹ « Les Indiens mettent en garde quiconque l'utiliserait [*Brugmansia sanguinea*] sans réfléchir car elle peut provoquer des hallucinations fortes et des délires. Seuls les chamans expérimentés sauraient tirer profit de "l'esprit de la plante" pour des divinations ou des guérisons. La plante châtie durement quiconque lui manque de respect. » (Shultes & Hofmann 2000, p. 61.)

éclaté en miettes comme un pare-brise, et chaque nouveau morceau laisse voir une image différente. Il n'y a pas une seule vitre ; il y a des dizaines de vitres superposées, toutes brisées, qui brisent à leur tour le regard qui les traverse. [...] À travers tous les fils, tous les éclats de verre, tel un brouillard, j'aperçois le paysage, brisé, explosé en mille morceaux qui ne s'ajustent pas. C'est cela surtout qui est effrayant, que je voudrais ne pas voir : cet éloignement des arbres et du fleuve, ce tissu sale qui s'est interposé et qui a tout fracturé. Je voudrais tant voir de l'autre côté. *Wango-wango té* a tout gelé, son haleine a tout recouvert de glace. Froides nervures, dessins mortels. Labyrinthe indéchiffrable, aveuglant, il veut que je m'y perde, et que je perde la force de mon regard (Le Clézio 1973b, p. 107-108).

La deuxième épreuve se termine sur cette harmonie brisée, sur cette peur installée par la vision cauchemardesque de la toile qui sature l'air et la vue, entraînant une perte d'accès à la vision d'extase (le pont) en phase avec les éléments naturels (le fleuve, les arbres) qui l'a précédée.

La figure de la toile s'épaississant jusqu'à s'apparenter à une superposition de vitres fracassées sera reprise avec force dans *Les Géants*, dont l'économie narrative, fondée sur une volonté du narrateur et des personnages de se libérer de l'aliénation sémiopolitique qui masque l'état de guerre sourde permanente caractéristique de la société occidentale, nécessite de représenter cette possibilité d'un accès à « l'autre côté » du mur de verre, à l'autre côté du monde tel qu'il se donne à vivre alors. Depuis cet autre côté imaginaire du monde, le contrôle imposé par les Maîtres sur le regard, la pensée et les corps pourrait être renversé. Le chapitre initial des *Géants* est une longue apostrophe au lecteur :

Libérez-vous. Arrachez le vieux masque de nuit qui vous rendait insensibles. Sur les rétines on avait collé des images peintes, des images-mensonges. Devant les yeux on a mis deux écrans de télévision, et on vous a dit : là, la vérité, la réalité, là, la vie. C'était facile. Des murs. Sur les murs, on a peint des dessins géométriques : les dessins de la vie. Chaque détail imaginé brillait, en contour noir sur fond blanc. On a écrit, un peu partout, les ordres : FEMME, ENFANT, TRAVAIL, GUERRE, MORT, PLAISIR. On a fourni toutes les épreuves nécessaires. Les photographies, les diagrammes, les courbes, les alignements de chiffres.

Comment douter ? Comment sortir du labyrinthe, avec seulement ses yeux, ses mains, sa bouche pleine de mots ? Comment sortir de soi ? C'était une vision de l'évidence (Le Clézio 1973c, p. 20).

Cette vision de l'évidence n'est pas sans rappeler l'expérience du datura, qui mélange hallucinations et réalité objective (commune) sans que le sujet ne puisse faire la distinction entre les deux. Sortir de soi devient un mot d'ordre pour celui qui a vécu cette expérience et qui a conçu, à partir d'elle, la certitude qu'il existe une autre conscience, un autre monde possibles et atteignables ; un autre côté qui est tout près, mais cloisonné par la raison, par la normativité culturelle, par l'image que l'Occident se donne collectivement de la réalité, avec les discours et les mœurs afférents.

Sortir de soi signifie détruire celui que la société a façonné, se libérer du Nom et de la Loi auxquels le sujet s'identifie pour entrer dans l'ordre social. Le Clézio nous dit : il faut désormais « [p]arler : mais de l'autre côté du langage, du côté de ceux qui le fabriquent. Chaque mot devra être retourné comme un gant, et vidé de sa substance. Chaque parole devra s'arracher du sol comme un avion et détruire les enclos⁵² » (Le Clézio 1973c, p. 17). Le narrateur des *Géants* nous exhorte de nous libérer :

Jusqu'à présent vous avez été des esclaves. On vous a donné les mots pour obéir, les mots pour asservir, les mots pour écrire des poèmes et des philosophies d'esclaves. Il est temps d'armer les mots. Armez-les et lancez-les contre les murs. Peut-être qu'ils pourront aller jusque de l'autre côté (Le Clézio 1973c, p. 17-18).

Or, cet accès sera toujours dénié :

Mais devant la vitre je suis arrêté, et je ferme le poing. Je vois de l'autre côté ce qui est prétendument inaccessible, ce qui n'est plus que spectacle. L'air, l'eau, l'herbe, la mer, la lumière. Je vois des paradis extraordinairement proches, des

⁵² Le Clézio est un nom d'origine bretonne qui signifie « les enclos ». Ici, l'auteur semble suggérer que passer de l'autre côté implique de tuer, détruire ou abandonner celui qu'on a été ; la libération véritable implique une déprise de l'aliénation qui marque le sujet. La métaphore leclézienne laisse croire qu'une certaine violence soit nécessaire pour y parvenir.

richesses distantes seulement de quelques centimètres. Haine du verre ! Haine des murs de verre (Le Clézio 1973c, p. 21).

Le caractère impénétrable de ce monde naturel qui se trouve de l'autre côté de la vitre, que la voix narrative sait devoir rejoindre pour son bien (et qui enjoint, à l'impératif, son lecteur à faire de même) est renforcé par l'image du verre, qui le laisse voir sans y donner l'accès, ce qui en fait un spectacle, une représentation artificielle, un succédané : « Les voix, où sont-elles ? Les odeurs, où sont-elles ? Les dessins lumineux, les éclairs, les mouvements de liberté et d'amour, le langage des arbres, le paradis, où ? Trahison, abomination ! derrière la vitre, *il y avait une autre vitre.* » (Le Clézio 1973c, p. 22.) On ne passe pas si facilement de l'autre côté.

Mais les grandes choses, elles, mais les vraies choses, elles, on les avait cachées. Elles étaient de l'autre côté du sommeil, inaccessibles, de l'autre côté des murs de l'asile. Comment savoir ? Lentement, on s'éveille, on traverse les rideaux d'ombre. On avance à tâtons, à travers la chambre aux meubles qui cognent. Beaucoup de choses tombent. Il y a de grands déchirements, qui font leur bruit de tonnerre, mais on n'a pas eu le temps de savoir ce que c'était. L'air arrive, enfin, par petits souffles, et les narines s'enivrent. L'on apprend à marcher, oh oui, l'on apprend à marcher (Le Clézio 1973c, p. 17).

La libération est une rééducation qui implique de briser les habitudes établies. Le grand déchirement et le bruit de tonnerre marquent la puissance et la violence dont est chargée la révélation induite par une vision de l'autre côté. Le texte identifie cette révélation à un éveil et un passage — « Lentement, on s'éveille, on traverse les rideaux d'ombre » — mais elle est aussi une renaissance, ou plus exactement le début d'un réapprentissage des choses les plus fondamentales de la vie humaine : respirer, marcher. Ce sont de toute évidence des habitudes parmi les mieux ancrées, des techniques du corps qui déterminent largement, bien que tacitement, l'identité subjective. Notons encore, au rayon des habitudes, l'importance mise sur le regard dans « Le génie Datura » ; elle est primordiale dans l'expérience qui a permis à Le Clézio

de *voir*. La transformation du regard fera le thème et l'économie de *Mydriase*, sur lequel nous reviendrons un peu plus loin.

Avant de reprendre l'analyse du « Génie Datura », une remarque d'ordre chronologique doit être faite, qui n'est pas d'une petite importance. En effet, les passages des *Géants* cités ci-avant sont tous tirés du premier chapitre de ce livre, paru le 13 avril 1973. Mais ce premier chapitre a fait l'objet d'une prépublication, à l'identique de ce qu'on retrouve dans l'œuvre « officielle », parue dès juin 1970 dans le n° 210 de la *Nouvelle Revue française* sous le titre implicite « Je vais vous dire... » (Le Clézio 1970b). Cette prépublication signifie non seulement que la rédaction des *Géants* était en marche avant même que ne paraisse *La guerre* (le 23 septembre 1970), mais aussi que toute cette imagerie de la libération était déjà bien installée dans l'écriture leclézienne avant même que ne survienne l'expérience du datura avec le sorcier Colombie dans la forêt mésoaméricaine. Cette remise en ordre chronologique qui s'impose dans la dimension archéologique de notre recherche montre bien le conséquentialisme flou qu'induit *a posteriori* l'expérience de la drogue : les visions et révélations qui lui sont imputables, qui se présentent dans l'évidence de leur expérience, c'est-à-dire qui, du point de vue du sujet, sont irrémédiablement liées à la consommation de la plante, sont dans les faits largement nourries par la mémoire, les préoccupations et l'imaginaire du sujet. Les premières pages du *Procès-verbal* ne rappellent-t-elles pas d'ailleurs quelque peu la vision arachnidienne de *Wango-wango té* ? Dans la contemplation qu'il fait de son environnement naturel, Adam superpose des figures imaginaires qui se mélangent dans une fantaisie qui n'est pas sans rappeler les *Chants de Maldoror* de Lautréamont⁵³ :

⁵³ Notons au passage que Le Clézio a fait paraître quatre textes sur Lautréamont au cours de la période 1970-1974 (Le Clézio 1971c, 1971f, 1973d, 1974), ce qui dénote l'influence qu'exerce sur lui le poète originaire de Montevideo. Toutefois, c'est au cours des années 1980 que ses commentaires sur l'œuvre de Lautréamont sont les plus abondants. Voir Le Clézio 1978-1979, 1980b, 1985-1986, 1987a, 2009b. Sur la relation Lautréamont-Le Clézio, voir Teramoto 2004.

Voyant vaguement le jour par-dessus son épaule, il s'exerçait à imaginer que le soleil était une immense araignée d'or, dont les rayons couvraient le ciel comme des tentacules, en torsions et en W, accrochés aux escarpements de la terre, à chaque éminence du paysage, sur points fixes⁵⁴.

Tout le reste des tentacules ondulait lentement, paresseusement, se divisait en ramures, se séparait en embranchements multiples, s'ouvrait en deux, et se refermait aussitôt, dans un va-et-vient de polype (Le Clézio 1963, p. 23).

L'écriture leclézienne antérieure à octobre 1971 présageait donc certaines visions de la drogue, car l'expérience répond aussi de cette écriture. En effet, tout ceci laisse comprendre un peu mieux comment fonctionne Iwa : elle est un chemin pour le sujet ; elle l'accompagne d'où que celui-ci vienne et le mène ailleurs, dans la certitude que le chemin nouvellement découvert est à suivre. Jean Briance, préfaçant une ancienne édition française du *Phantastica* de Louis Lewin (1967), a suggéré que « la passion de l'homme pour les drogues qui bouleversent la conscience [était] une réponse à l'angoisse de l'homme » (Briance cité dans Bonnasse 2005, p. 10).

À n'en pas douter, les visions induites par la plante surviennent au moins partiellement en réponse à l'expérience du sujet⁵⁵, ne serait-ce que parce que celui-ci est présenté devant la nécessité de parvenir à fabriquer, tant bien que mal, un sens qui, tout en seyant à ce moment de bouleversement singulier, lui permette d'intégrer ce dernier à la continuité du récit régulier qu'il se fait de son vécu. C'est d'ailleurs peut-être par

⁵⁴ Cette formulation n'est pas sans rappeler cette « sorte de danse de pointes de la raison » dont parlait Walter Benjamin en introduction à son traité *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue* (Benjamin 1993, p. 10).

⁵⁵ Max Milner (2000, p. 10), écrit : « Il y a, bien entendu, des ressemblances entre les effets qu'elles [les drogues] produisent quelle que soit l'époque envisagée, mais ceux-ci dépendent, pour une large part, de l'attente du consommateur, qui est elle-même fonction de l'image que la société lui renvoie de lui-même. Celui-ci, par le rejet, la curiosité, voire la fascination qu'il suscite est, à son tour, le révélateur des peurs, des doutes ou des tentations qui la travaillent. » Dans le même ordre d'idée, Timothy Leary écrit : « Le genre de personne que vous êtes — vos peurs, vos désirs, vos conflits, vos culpabilités, vos passions secrètes — détermine la manière dont vous gérez toute situation dans laquelle vous pénétrez, y compris une session psychédélique. Les mécanismes réflexes que vous employez lorsque vous êtes confrontés à l'anxiété sont peut-être les plus importants : les défenses, les manœuvres protectrices généralement employées. La souplesse, la confiance fondamentale, la foi religieuse, l'ouverture d'esprit, le courage, la chaleur humaine, la créativité, sont des caractéristiques qui permettent l'amusement et un apprentissage aisé. » (Leary *et al.* 1964, cité dans Bonnasse 2005, p. 37.)

cet effort extraordinaire de réviviscence du récit de soi, forcément reconfiguré, qu'agit la guérison ; si la guérison doit survenir, il semble qu'elle s'exprime par la volonté renouvelée du sujet, tout résolu qu'il est après le traumatisme de l'expérience de la transe, d'avancer sur le nouveau chemin tracé. On se souviendra de la phrase on ne peut plus droite d'Henri Michaux (1991, p. 88) : « Ma grande découverte d'après la drogue : la volonté. » Nous avons vu précédemment (*cf. supra* § 2.1) que Le Clézio vivait justement une carence de volonté (littéraire) et un désarroi personnel à cette époque, après l'échec relatif de ses derniers opus, qui ont moins bien « marché » que celui ayant marqué son entrée fracassante dans le champ littéraire français en 1963, *Le procès-verbal*. L'expérience de la drogue, pensons-nous, a pu jouer un rôle dans la résolution nouvelle qui se remarque clairement dans la production littéraire postpanaméenne de l'écrivain. Mais pour l'instant, il est à nouveau temps de revenir à la forêt, car deux épreuves attendent encore Le Clézio.

2.4.3 Troisième épreuve

Nous sommes le 6 octobre 1971. Cette fois, Le Clézio demande à Colombie de préparer le breuvage lui-même, ce que le sorcier accepte. Cette volonté naît en partie d'une crainte de sa part, car, écrit-il, « [l]a dernière fois, en écrasant les feuilles entre ses mains, il [l'Iwa Tobari] a été pris un instant par le pouvoir d'Iwa, et il a eu beaucoup de mal à me surveiller » (Le Clézio 1973b, p. 110). Cependant, la prise en charge de la préparation sera marquante à bien des égards et, dans les descriptions de cette épreuve comme de la suivante, nous aurons désormais droit à maints détails concernant le travail impliqué dans la préparation. L'attention portée aux gestes (ceux du sorcier, les siens) améliore la compréhension qu'a Le Clézio du rituel : « C'est un travail très dur. Le suc des feuilles sort difficilement. [...] Au bout de quelques minutes, je m'arrête.

Mes bras sont sans force, mes mains brûlent. » (Le Clézio 1973b, p. 110.) Préparer le breuvage confère à l'expérience une dimension résolument matérielle, à laquelle Le Clézio voit deux avantages : il aime qu'un travail physique soit requis et cela lui permet de se familiariser davantage avec la plante. Ainsi, il écrit, non sans fierté :

Depuis la deuxième épreuve, je suis devenu digne de préparer le breuvage. Iwa m'a accepté. J'aime faire ce breuvage moi-même. C'est un travail des mains et des bras, pas du cerveau. Cela m'empêche d'avoir peur ; je ne pense à rien d'autre qu'à faire jaillir les gouttes du suc, toujours plus de gouttes. Il me semble que c'est la sueur dont je suis couvert qui dégouline dans le plat. Iwa sort de mes mains, c'est qu'elle est déjà dans mon corps (Le Clézio 1973b, p. 111).

L'importance qu'accordera Le Clézio par la suite à s'éloigner d'une vie toute intellectuelle naît-elle dans la forêt, à ce moment ? Certainement pas seulement, car il a maintes fois décrit la difficulté de la vie au quotidien sur les fleuves et dans la forêt⁵⁶, mais on ne peut s'empêcher de remarquer son intérêt ici pour la gestuelle et le labeur impliqués dans un phénomène (la prise de drogue) qui, autrement, se déploie largement sur un plan psychique, bien que ce soit évidemment le corps tout entier qui en soit affecté, comme en témoignent ces notations concernant les effets qui se font sentir après l'ingestion du breuvage : « Difficulté des yeux, des bras, des jambes. Difficulté de tout. » (Le Clézio 1973b, p. 112.) Cette fois, la plante est retorse, ne procure pas à l'écrivain les visions attendues, ce qui le frustre :

Aucune, mais aucune possibilité d'imagination. [...] Je hais Iwa. Sale plante somnifère, qui donne comme ça des choses et puis les reprend. Qui fait des

⁵⁶ « Ce fut un choc physique énorme. C'était tellement difficile. Il faisait chaud. Il fallait parcourir de longues distances à pied. Il fallait s'endurcir. Il fallait avoir les mains calleuses pour tenir la palanque et la perche. Moi qui n'avais pas la plante des pieds assez dure pour marcher sur les silex qui tapissent le fond des rivières, j'étais obligé de porter des chaussures, et le sable qui se glisse alors entre la semelle et la peau devient comme du papier de verre. Quand vous naviguez sur ces fleuves, le pire n'est pas l'eau, mais le sable qui vient s'immiscer entre la chaussure et la peau. J'ai dû apprendre les recettes qui permettent de survivre. Et tant d'autres choses encore. Oui, cette réalité n'avait plus rien à voir avec celle de mon passé scout ou celle de l'entraînement militaire que j'avais subi : tout cela me paraissait si tendre. Depuis mon adolescence, jusqu'à la période qui tourne autour des années soixante, celles du *Procès-verbal*, je vivais cérébralement et intellectuellement. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 108).

siennes ! Sale plante versatile, menteuse, qui veut choisir ses amants, qui ne veut pas du premier venu ! Je n'y crois plus. Comment ose-t-elle m'abandonner, alors que j'attendais tant la suite de ce qu'elle avait à me dire, alors que j'étais prêt à parler avec les arbres (Le Clézio 1973b, p. 112, 113).

Les visions ne viennent pas. La déception est d'autant plus grande que les effets avaient commencé de se faire sentir avant que tout accès à « l'autre côté » ne se referme. Le Clézio réemploie les mêmes marques typographiques : ce *je* en italiques qui marquent la dissociation subjective et une conscience accrue des limitations du sujet en même temps que l'altération de ses perceptions, qui lui renvoient une image irrégulière de sa personne.

Tout à coup, alors que *je* suis en train de *m'*endormir, *je* tressaille : à la lueur d'un éclair, j'ai VU : [...]

DEBOUT SUR LA RIVE D'EN FACE IL Y A UN GÉANT BLEU IMMOBILE QUI ME REGARDE IL A LES CHEVEUX LONGS COMME UN INDIEN ET SON CORPS BLEU EST VÊTU SEULEMENT D'UN PAGNE IL EST DEBOUT LES JAMBES ÉCARTÉES IMMOBILE.

Je guette un instant, sans rien dire. J'attends les autres éclairs. Mais il ne reviendra plus (Le Clézio 1973b, p. 112, 113).

On ne peut pas ne pas remarquer, dans cette vision fugitive, deux des figures les plus caractéristiques de l'opus à venir. La vision du géant bien sûr, et puis l'éclair — « car le divin n'est pas une logique, il est une surprise, un éclair » (Le Clézio 1971e, p. 22) — qui ornera la couverture de l'édition originale dans la collection « Le Chemin » (de même que celle de la réédition dans la collection « L'imaginaire »). Cet éclair graphique, Le Clézio voulait en faire le titre de son livre, mais l'éditeur a imposé, pour des raisons pratiques et commerciales, un titre fait de caractères d'imprimerie. Ce fut donc : *Les Géants*. Nous reviendrons sur l'imaginaire qui marque ce livre dans le troisième chapitre de cette recherche. Pour l'instant, il apparaît opportun de s'interroger sur l'identité de ce géant aperçu sous l'effet de la drogue. Qui est-il ? Le texte offre des éléments de réponse :

Le lendemain, quand je parle du Géant bleu à Colombie : « C'était peut-être l'esprit d'Iwa. Il a son corps et son visage comme les feuilles d'Iwa. Ou bien c'était Lubey (Lucifer). Lubey est un géant, il a le corps et le visage d'un Indien. Il est très beau, mais il est dangereux. S'il s'approche, on perd connaissance. » Pourtant, je n'ai pas eu peur de lui (Le Clézio 1973b, p. 113, note 1).

La troisième épreuve se termine sur cette unique vision. Dans l'épuisement de l'attente et le découragement provoqué par la somnolence induite par la plante, Le Clézio fait son examen de conscience :

Mais peut-être, précisément, que j'attendais trop d'elle, que je voulais trop savoir ? Je commençais à la traiter comme une drogue ; Iwa, ce n'est pas un cachet qu'on avale, pour être bien, pour ne plus avoir mal, pour purger ses boyaux, pour avoir des idées. Colombie me dit cela, en vérité : c'est Iwa qui décide, elle seule. Elle fait ce qu'elle veut. La volonté des hommes n'y est pour rien (Le Clézio 1973b, p. 113).

Cette leçon d'humilité n'est pas anodine⁵⁷ ; la réflexion à laquelle elle donne lieu est propice à instruire Le Clézio sur la nature, en particulier sur l'indépendance de celle-ci par rapport à la volonté humaine et, conséquemment, sur l'importance de la traiter avec respect, car la relation n'est pas à sens unique entre l'humain et la nature.

Une conscience écologique a commencé de naître en lui des suites de son expérience avec la plante dans la forêt, qui n'ira que croissante par la suite (voir Guest 2017). John Baird Callicott (1982, p. 164, cité dans Næss 2013, p. 121) écrit :

L'écologie modifie nos valeurs du fait même de modifier la façon dont nous concevons le monde et dont nous nous concevons nous-mêmes en relation avec le monde. Elle révèle des relations nouvelles parmi les objets qui, une fois révélées, ébranlent les centres névralgiques originaires de nos sentiments moraux.

⁵⁷ Selon le médecin, neuroscientifique, psychanalyste et psychonaute notoire John C. Lilly, « [l']humilité trouve son origine dans la structure même du sujet. La totalité de la structure du sujet ne se réduit pas à l'individu. Le sujet est seulement un habitant de cette structure » (Lilly 1975, p. 7, nous traduisons).

De son propre aveu, Le Clézio (1997, p. 10) écrit : « À cette époque [avant l'aventure panaméenne], je ne me souciais pas d'écologie et je ne connaissais presque rien du passé amérindien de l'Amérique. » Mais en 2017, frontalement, il défend cette position désormais bien affirmée : « Je crois beaucoup en l'écologie, c'est mon vrai combat. Je ne suis militant d'aucune cause autre que celle-là : l'équilibre. » (Le Clézio cité dans Simonin 2017, 5:02 ; voir aussi Le Clézio 2019, chap. 12 : « Nature, littérature ») Lors d'un entretien réalisé par Justyna Gambert en 1999, Le Clézio a fourni quelques pistes pour mieux comprendre comment sa conception de la nature a influencé son écriture :

[...] c'est vrai que pour moi, il est difficile de concevoir que la littérature soit autre chose qu'une tentative d'approche de la nature. Je crois que l'être humain n'a pas la même capacité et n'a pas la même possibilité tout simplement de vivre la nature qu'ont les plantes et les animaux. Il vit autrement. Sa nature est différente. Ce que j'entends par nature, ce n'est pas nécessairement la nature animale ou végétale. Je crois que la nature à laquelle peut avoir accès l'humain, c'est par le biais du langage et donc d'une mise en forme (Le Clézio cité dans Gambert 2015, p. 67).

En tenant compte des visions et impressions accumulées au cours des épreuves relatées jusqu'ici par Le Clézio, un bilan provisoire peut être formulé. Grâce aux pouvoirs qu'a exercé Iwa sur son corps, il semble que Le Clézio ait d'abord eu le sentiment d'avoir pu accéder au réel de la nature, à cette nature non langagière, qui — peut-être à tort — donne l'impression de se donner dans sa nudité et sa vérité : « le pays d'Iwa, celui qui est de l'autre côté de la nature » (Le Clézio 1973b, p. 123). Or, cette nature est aussi peuplée d'êtres spirituels : elle est le pays de l'envers de la vie qui abrite « le village des esprits » (Le Clézio 1973b, p. 123) — esprits qui animent, dans l'ombre, la société humaine. La nature donnée à percevoir par Iwa ne correspond donc pas tout à fait à un idéal de nature vierge, antithétique à l'environnement humain — cette opposition ne tient pas et Le Clézio le sait⁵⁸. Iwa ouvrirait plutôt un accès soudain à

⁵⁸ « La nature, c'est ce que les hommes en font. Il paraît même que les forêts sont fabriquées par les hommes. Sans l'homme, la forêt ne peut pas grandir — tout porte la marque de l'homme. » (Le Clézio

« l'envers du décor », en quelque sorte ; comme si un instant la fibre du réel s'était donnée à voir, et l'intelligence du monde avec elle. Cet envers du décor paraît correspondre à l'ordre du *logos* commun héraclitien, ou à « l'extériorité du langage » de la psychanalyse (Macary-Garipuy & Rossi-Neves 2014, p. 103)⁵⁹. Il ne s'agit donc pas pour Le Clézio de revendiquer, par l'entremise de l'expérience de la drogue, l'atteinte d'un état proche d'un rousseauisme primaire qui « restaurerait une sorte de vérité des sens », non plus qu'il s'agisse de dire que celle-ci fournirait au sujet l'accès « à une nature supérieure, libre et originaire », comme le suggère Jean-Pierre Criqui (2004, p. 30) commentant la popularisation historique de l'usage du LSD-25 dans la contre-culture hippie des années 1960⁶⁰. L'expérience de la drogue ne débouche pas sur une vérité révélée ou une connaissance secrète immédiate (bien que le sujet ait pu éprouver dans l'expérience le sentiment de son imminence⁶¹) ; elle est un chemin pour une collusion avec la vérité qui aura lieu ailleurs et d'autre part, dans une recherche ultérieure pour représenter le passage qui, un instant, s'est ouvert.

Ainsi que l'écrit Lewin (1970, p. 154-155), « la connaissance de l'action des tropéines extraites des Solanées et de leur usage établit un lien entre ce monde lointain

2006b, p. 83.) Sur les rapports d'interdépendance entre la forêt amazonienne et les sociétés précolombiennes, voir Levis *et al.* 2017 ; Mann 2007, chap. 10.

⁵⁹ Quelques mois avant l'expérience racontée dans « Le génie Datura », commentant dans *La Quinzaine littéraire* le livre d'Alan Watts, *Cosmologie joyeuse*, Le Clézio écrivait : « La mescaline, le LSD 25, la psilocybine, nous renvoient à une connaissance millénaire, à la réalité du peyotisme, de la divination, du chamanisme primordial, comme la psychanalyse nous renvoie aux thérapeutiques des rêves des Indiens Iroquois, comme l'univers Heisenbergien nous renvoie au monde des Vedanta. La métaphysique, la psychologie, la morale sont alors réunies, en vue d'une autre science, qui est la Cosmologie : la révélation de cette aspiration au divin, permanente chez l'homme, qui est la raison des cohésions humaines. N'est-il pas extraordinaire que cette science trouve son origine dans la chimie des drogues, comme si les clefs du monde avaient déjà été préparées dans l'ordonnance de la matière ? » (Le Clézio 1971e, p. 22.)

⁶⁰ L'acide lysergique diéthylamine, un dérivé de l'ergot de seigle, est synthétisé par Albert Hofmann en 1938 et commercialisé par les laboratoires Sandoz aux États-Unis à partir de 1948. Voir Hofmann 1997.

⁶¹ On trouve chez Michaux (1972, p. 20) cette formule fort évocatrice : « Phénoménal fourmillement des possibles, qui tous veulent être, se pressent, sont imminents. »

et le nôtre »⁶². Iwa ouvre des pistes, suggère des connexions⁶³, et si elle a contribué à transformer le rapport que Le Clézio entretient avec la nature, c'est pour beaucoup, croyons-nous, parce que l'expérience elle-même s'est déroulée dans un environnement naturel, auprès d'une société qui a fait de la forêt son lieu d'habitation et le milieu où se déploient ses mythes et toute sa réalité pratique et signifiante. « Les mots des individus ne restent pas longtemps seuls. Interrogés, ils révèlent l'appartenance de l'homme à son milieu, et le réseau caché des forces de la vie », écrit Le Clézio (1971a, p. 5). Loin d'idéaliser la nature ou de l'objectifier, Le Clézio est bien conscient que celle-ci ne se distingue pas entièrement de la langue et de la culture de celui qui l'appréhende, et qu'on ne la perçoit jamais qu'à travers notre corporéité spécifique et subjective, de même que nos interprétants qui la modèlent et déterminent le rapport qui nous unit à elle (Uexküll 2010 ; Kull 1998 ; Whorf 1971) :

⁶² Lewin poursuit : « Le parti qu'on en tire en constitue un autre. Partout on sait, grâce à elles, influencer l'âme et provoquer des états momentanés d'aliénation mentale. Ces états font tellement sortir l'individu des voies ordinaires de la pensée qu'il est facilement concevable que des hommes restés en dehors de toute culture intellectuelle attribuent à leurs visions une origine surnaturelle et religieuse. » (Lewin 1970, p. 155.) Dans l'ethnocentrisme qui marque son explication, Lewin manque de voir que, tout aussi bien qu'à ceux appartenant à des cultures premières, où l'usage des plantes sacrées constitue un pilier cosmogonique, une explication de nature spirituelle à l'expérience que procurent celles-ci peut s'imposer aux individus issus de cultures étrangères à ces premières. Les plantes sacrées pourraient même constituer une voie de rapprochement interculturel.

⁶³ D'après Richard Doyle, cet « éveil à l'interconnectivité survient dans, et avec, ce que Vernadsky a appelé la "noosphère" — la couche consciente de l'écosystème terrestre — qui, peut-être, nourrit en retour nos écosystèmes tandis que nous devenons conscients de nos interconnexions avec eux. » (Doyle 2011, p. 11, nous traduisons). Dans l'entre-deux-guerres, Vladimir Vernadsky (sous l'influence quasi certaine de Pierre Teilhard de Chardin) postule trois sphères schématiquement concentriques. Partant du centre : la géosphère, puis la biosphère et enfin la *noosphère*, ou sphère de la pensée (le mot est composé à partir du grec νοῦς, esprit). Selon Vernadsky, les sphères successives incorporent et modifient les précédentes : la noosphère altère la biosphère, qui elle-même altère la géosphère. Autrement dit, le règne des idées engendre des effets dont l'influence permet de modifier non seulement la vie, mais aussi la matière (Vernadsky prend acte des possibilités de la recherche atomique). Plus près de nous, Juri Lotman a proposé un glissement ontologique subtil mais important par rapport à Vernadsky, passant d'une métaphysique d'inspiration platonicienne, où les idées constituent en substance un règne en soi (la noosphère) à une logique systématique de la communication où les signes, en tant qu'agents relationnels, opérationnalisent la sémiose au sein de la sémiosphère. Sur le concept de noosphère, ancêtre de la sémiosphère lotmanienne, voir Levitt 2000 ; Lotman, J. 2005 ; Lotman, M. 2014, p. 24.

Chacun a son aire, son langage, sa structure, sa vue. Le monde des araignées n'est pas le monde des mouches, le monde des oiseaux n'est pas celui des chenilles. Le monde des crustacés n'est pas le monde des mollusques. Le monde des éléphants n'est pas le monde des tigres, ni celui de l'herbe des savanes (Le Clézio 1978a, p. 45).

Distancié de l'expérience d'Iwa, en 1999, Le Clézio résume sobrement : « Ce qui compte, c'est le rapport de l'être humain avec ce que j'ai appelé la nature, c'est-à-dire cet ensemble cohérent. C'est vrai que j'ai reçu cela plutôt de l'influence amérindienne [...] » (Le Clézio cité dans Gambert 2015, p. 70.)

Au sujet de « l'utilité » des expériences visionnaires mystiques, Aldous Huxley (1998, cité dans Bonnasse 2005, p. 100) a écrit :

[...] si l'on en use correctement, si l'on coopère avec elles, si l'on ressent leur souvenir comme important, si les gens travaillent en suivant les directions indiquées pendant la vision, alors elles peuvent présenter pour nous une valeur immense et une très grande importance en nous faisant changer de vie [... cette sorte d'expérience] changera notre mode de conscience, nous fera comprendre qu'on peut regarder le monde autrement que de façon utilitaire et elle entraînera peut-être aussi des modifications significatives de notre comportement.

De ce point de vue, la drogue n'est qu'une manière de briser des habitudes bien ancrées, une occasion pour le sujet de s'autonomiser par rapport à certaines déterminations vis-à-vis desquelles il était demeuré aveugle jusque-là⁶⁴. Le Clézio l'écrivait lui-même en juillet 1971 : la drogue véritable entraîne « [l]'explosion de la conscience, c'est l'abolition de tous les tics, habitudes, programmes, ce réseau que l'homme avait construit autour de lui pour se défendre, pour lutter contre l'entropie » (Le Clézio 1971e, p. 22). Il est généralement vrai qu'un bris d'habitude a pour corollaire immédiat d'éveiller la conscience, puisque « [l]a conscience s'estompe là où une habitude s'établit,

⁶⁴ De plus en plus de recherches cliniques tendent à démontrer les effets positifs des drogues hallucinogènes (et de la psilocybine en particulier) du point de vue de la neuroplasticité et de la résilience psychique. Voir notamment Griffiths *et al.* 2018 ; Smigielski *et al.* 2019.

et s'excite à nouveau lorsqu'une habitude se brise » (Peirce 1994, § 6.613, nous traduisons). D'où le lieu commun de l'*illumination* par l'expérience de la drogue — Michaux (1988, p. 217) parle de « savoir par illumination » —, sentiment auquel Le Clézio sera prompt à accorder une valeur supérieure en l'identifiant à la vie véritable, lui qui écrivait en 1967 : « Être vivant, c'est exclusivement être conscient. » (Le Clézio 1967, p. 91.) En ce sens, il apparaît évident que l'expérience de la drogue, en raison de ses effets hallucinogènes, enthéogènes ou écodéliques⁶⁵, participe pleinement au procès de connaissance de soi, « soit une transformation de l'être pour atteindre à une vérité », qui passe nécessairement « par une transformation de l'être, ou, plus justement, par une transformation subjective » (Macary-Garipuy & Rossi-Neves 2014, p. 105).

Pour l'écrivain qui appréhende cette expérience au prisme de l'écriture, celle-ci constitue non seulement une stimulation intellectuelle et émotive non négligeable (résumée dans un sentiment prolongé de lucidité), mais elle représente aussi la possibilité d'un renouvellement durable de l'imaginaire, et ce, non seulement par le biais de l'auto-observation héritée des pratiques ethnographiques et cliniques, mais aussi en raison des visions qui peuvent apparaître dans la phase hallucinatoire de l'expérience, dont nous avons commencé de voir l'influence qu'elles pouvaient avoir sur les écrits par la suite, moyennant la resémiotisation de leur symbolisme au profit d'une économie fictionnelle autonome. C'est aussi l'occasion d'une recherche dans

⁶⁵ Les plantes hallucinogènes sont appelées « écodéliques » — du grec ancien οἶκος (maison) et δηλόω (montrer, rendre visible) — par Doyle (2011, p. 26) en raison de l'interconnectivité écosystémique qu'elles permettent au sujet les consommant de concevoir. Doyle préfère cette appellation à celle, plus répandue d'« enthéogène » — du grec ancien ἔνθεος (inspiré, possédé, rempli du divin ; le mot français « enthousiasme » en est dérivé) et γενέσθαι (venir dans l'être) — avancée par Ruck *et al.* (1979), car la première permet d'évacuer la connotation transcendante, mystique ou divine de l'expérience, au profit de la seule appréciation écologique gagnée dans l'expérience. Or, la qualité enthéogène des drogues n'est pas étrangère à l'accroissement de la conscience écologique qu'elle suscite chez le sujet puisque le sentiment du divin dont témoignent fréquemment les usagers des plantes sacrées se rapporte généralement à une harmonie naturelle (« être en phase avec la nature ») procurant un sentiment d'extase béatifique. Sur les rapports entre spiritualité et écologie, voir Piguet 2003. Sur les différentes appellations des drogues en fonction de leurs effets sur la conscience (psychédéliques, hallucinogènes, enthéogènes, etc.), voir Winkelman & Hoffman 2015.

l'écriture qui, étant indexée à la subjectivité de l'écrivain, travaille le style, cherche le dénouement dans l'expérimentation. Ainsi que le fait remarquer Laurent Jenny (1998, p. 937), « [l]'une des raisons majeures d'écrire — et peut-être plus généralement de penser, c'est se délivrer d'"emprises" ou encore d'événements "qui ne passent pas" ». Le changement d'habitudes pouvant survenir au sortir de l'expérience psychotrope implique par nécessité une redécouverte de soi et une réhabilitation à soi, ce à quoi ne manqueront pas de répondre certains déplacements moraux chez le sujet-écrivain résultant en un ajustement du style dans l'écriture : « Le corps cesse d'être ce réseau d'habitudes, cet employé routinier et un peu las avec lequel vous vous étiez confondu ; voici qu'il est sorti de son sommeil et qu'il vit. Il résiste, il cède, il se reprend », écrit Le Clézio en 1978, dans *L'inconnu sur la terre* (Le Clézio 1978a, p. 113.)

Nous verrons bientôt comment la question du langage verbal, évidemment connexe à la raison scripturale, s'affirme nettement dans la quatrième épreuve qui attend encore l'écrivain. Celle-ci surgira avec force par le biais d'Iwa et l'ébranlera durablement pour lui imposer un respect du *silence* avec lequel, jusque-là, il n'était pas familier. Dans *Haï*, Le Clézio écrit :

Les pouvoirs du silence, l'homme indien les connaît d'instinct. S'il se méfie du langage, de l'expression, c'est qu'il est conscient des dangers qu'ils comportent. Le langage parlé n'est pas seulement un moyen de communiquer avec le monde ; en fait, il peut être une trahison, une exposition de soi-même. [...] La langue indienne est magique. Sa grammaire, sa syntaxe sont une logique magique. Le silence, au contraire, est naturel. Il y a chez tous les Indiens ce sentiment, pour nous incompréhensible, mais certainement admirable, de la culpabilité du langage. L'Indien sait quel est ce terrible privilège, il le redoute autant qu'il en est fier (Le Clézio 1971d, p. 34-35).

Cette quatrième épreuve qui vient, particulièrement violente, offrira à l'écrivain une véritable leçon sur la « culpabilité du langage ».

2.4.4 Quatrième épreuve

Nous sommes le 8 octobre 1971. La quatrième épreuve est sur le point de débiter. Il faut attendre que le soleil se couche, car « Iwa n'aime pas la lumière du soleil » (Le Clézio 1973b, p. 111)⁶⁶. La mydriase que suscite la plante chez son usager n'est certainement pas étrangère à cette incompatibilité avec la lumière vive : « Yeux effarés, exorbités, à la sclérotique brutale, qui me regardent, hagards, plein de désir : *mes yeux*, agrandis par la mydriase. » (Le Clézio 1973b, p. 121.). La prose poétique à venir, *Mydriase* (Le Clézio 1973a), reprendra ce thème de la mydriase en brassant les cartes de l'expérience : elle fera de la nuit un aveuglement et de la mydriase un dessillement pour évoquer l'illumination qui survient dans l'extase. Cette fois encore, Le Clézio préparera le breuvage.

Avant que le soleil ne se couche, Colombie emmène l'écrivain voir l'arbre d'Iwa qu'il jardine dans la forêt à l'usage des rituels chamaniques :

[...] nous marchons derrière lui le long d'un sentier étroit, d'abord à travers la plantation de bananiers, ensuite dans la forêt. Colombie va vite, j'ai du mal à le suivre. Je suis pieds nus et il y a beaucoup d'épines. Tout à coup, Colombie s'arrête devant un petit arbre. Le tronc est blanchâtre, les feuilles sont larges, vert foncé. Un arbre comme il y en a tant. Certaines feuilles sont mangées par des vers (Le Clézio 1973b, p. 114).

Le Clézio demande alors au sorcier s'il craint que quelqu'un ne lui vole cet arbre qu'il a planté là. Colombie répond que personne ne sait où se trouve cet arbre et qu'en conséquence personne ne peut le voler. Mais lui sait désormais où il se trouve. « Je

⁶⁶ Ces quelques mots de Merleau-Ponty sur l'expérience de la nuit nous paraissent ici à propos. La nuit, écrit-il, « le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans chose. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir défiler à distance les profils des objets. La nuit est sans profil, elle me touche elle-même et son unité est l'unité mystique du *mana*. » (Merleau-Ponty 1945, p. 328.)

comprends qu'il a fallu les trois épreuves pour que je gagne la confiance de Colombie, pour que je sois son allié. Même si Iwa ne m'a donné que cela, c'est déjà beaucoup », écrit-il (Le Clézio 1973b, p. 114). Répétant « NANE UNUYA » (Aujourd'hui je vais voir), Le Clézio cueille les feuilles utiles à la préparation du breuvage. Cinq feuilles.

La dernière fois, la dose n'était pas assez forte [...] Les feuilles n'étaient pas bonnes. Aujourd'hui, avec cinq feuilles, la mesure sera bonne. Maintenant je connais la mesure pour toi. [...] tu vas boire le jus cru. Si tu ne vois pas cette fois, il vaut mieux que tu n'en reprennes plus jamais (Le Clézio 1973b, p. 116),

explique le sorcier. Quatrième épreuve : les premières auront servi à déterminer le dosage et le mode d'absorption (jus cru ou cuit) idéal pour le candidat. Quatrième épreuve, ultime épreuve : « Iwa donne ses chances au candidat. Mais, passé les quatre tentatives, elle n'accepte personne. La plante magique se referme, elle interdit qu'on l'approche. » (Le Clézio 1973b, p. 117.) La plante est maîtresse ; c'est elle qui organise l'expérience, les gestes, les visions de ceux qui se mettent à son service (sur le concept de « plantes maîtresses » ou « plantes enseignantes », voir Tupper 2002 ; Wright 2009 ; Jauregui *et al.* 2011 ; Callicott 2017). Elle a sa volonté propre, que Le Clézio reconnaît implicitement en faisant de la plante, et non du sorcier, le garant du succès ou de l'échec de son initiation.

La nuit tombe enfin. Le Clézio écrit : « Je sens que je suis tout près de la vérité, tout va se décider maintenant. » (Le Clézio 1973b, p. 117.) Il appréhende l'imminence d'une révélation, mais craint que celle-ci ne lui fasse défaut :

AUJOURD'HUI JE VAIS VOIR IL LE FAUT
et j'ai peur de ne pas voir pour avoir trop voulu voir (Le Clézio 1973b, p. 119).

Sous la moustiquaire, la préparation a débuté. Le Clézio écrase les feuilles dans ses mains, de toutes ses forces. « Mon désir est dans mes mains, toute ma volonté dans les paumes de mes mains. Je ne sais plus penser à rien d'autre, je ne veux plus rien d'autre. » (Le Clézio 1973b, p. 119.) L'accent mis à ce moment sur les gestes de la préparation

montre la fascination qu'exerce sur l'écrivain la part manuelle du rituel, le contact des mains avec la plante, l'extraction du jus à la force des muscles du corps. Tandis que Colombie observe Le Clézio presser les feuilles, il note : « Le geste de broiement, vieux de millénaire, doit le fasciner : c'est le geste le plus signifiant de sa vie. » (Le Clézio 1973b, p. 118.) Puis : « Je suis heureux de savoir faire cela. » (Le Clézio 1973b, p. 118.) Par l'intermédiaire de la plante, du travail que requiert sa préparation, Le Clézio se déprend peu à peu de ses tendances intellectualisantes et de sa volonté de consigner avec précision l'expérience. Les moyens de l'auto-observation passent au second plan. Tandis que ceux qui accompagnent l'auteur préparent le magnétophone, lui se montre désintéressé. Le texte note tout de même les heures et les symptômes. 19h35 : « ma tête devient lourde, elle tombe » ; 19h50 : « ma gorge est desséchée. Ma tête tourne. » ; 20h10 : « Mes jambes sont faibles. Elles commencent à trembler, à se raidir. Crampes douloureuses » ; 20h30 : « *Je* tombe. À toute vitesse, *je* tombe. Les soubresauts de *ma* conscience, vacillant, vacillant » (Le Clézio 1973b, p. 118)⁶⁷.

À ce moment, le sentiment d'imminence de la vision prend d'assaut l'écrivain : « Le passage est tout proche, maintenant. Je suis en train de franchir la frontière. » (Le Clézio 1973b, p. 119.) Pris soudainement d'une crise de paranoïa, il croit entendre des rires sardoniques : « Le rire des autres devant *mon* effroi résonne interminablement, odieusement. [...] « Pourtant, tout le monde me le dit, le lendemain, personne n'a ri. » (Le Clézio 1973b, p. 118.) Sa vision se déforme, les visages des gens qui l'entourent

⁶⁷ D'autres écrivains ont précédé Le Clézio dans la prise de drogue et l'exercice du récit d'auto-observation (Michaux, Paulhan, Boissonnas, notamment). Pic (2014, p. 38) écrit : « L'autorité du texte littéraire en matière d'expérience des drogues est fragile car son témoignage n'est pas garanti par un témoin maître de ses facultés mentales. » Mimant la forme du protocole d'observation psychiatrique (sans doute reprise à Michaux), Le Clézio cherche à donner de la crédibilité à son récit et à garantir l'authenticité de sa parole. La convention veut que « le document sui[ve] la forme scientifique conventionnelle répartissant sur la page trois types d'informations : l'heure, les commentaires de l'observateur décrivant les faits et gestes du sujet de l'expérience [...] et les propos de ce dernier donnés comme des citations entre guillemets » (Pic 2014, p. 40). Le Clézio suit essentiellement cette forme, mais s'accorde aussi certaines libertés esthétiques, car, bien entendu, « entre un protocole scientifique et une auto-observation littéraire, il faut parcourir toute la distance nécessaire à la formation d'une écriture et de son style. Il faut entrer dans l'expérience littéraire » (Pic 2014, p. 40).

l'effrayent ; il a « peur, les mains froides, le corps fiévreux » (Le Clézio 1973b, p. 118). Il s'agite, veut se défendre, devient agressif : « Haine encore, délire de haine, mépris, insultes, haine pour tous ceux qui sont autour de moi. » (Le Clézio 1973b, p. 121.) Son corps ne répond plus de sa volonté ; jusqu'à minuit, il est agité, pris de panique et d'angoisse — « Je me gratte frénétiquement les jambes, le ventre, le sexe, le visage » (Le Clézio 1973b, p. 120) — tandis que toutes les paroles se confondent et que lui, désinhibé, dit n'importe quoi. Voici quelques-unes des transcriptions consignées, sans doute tirées de l'enregistrement au magnétophone :

« Tapó... Lluvió... Se mojó... A Caccarica on n'entendait que ces mots-là ! »
 « Il est beau le pagne du pape Jean XXVI »
 « On est à Rome à sonner les cloches de Pâques »
 « Les cafards ! Les cafards arrivent ! »
 « Tu riboules des yeux de chienne en rut » [...]
 « Plus tard je mangerai, plus tard je partirai pour ce truc-là. Je reprendrai Iwa à deux heures du matin. » [...]
 « Sors les médicaments... Tout est prêt ? On y va ? » [...]
 « Tu es là à te curer les ongles devant cette lampe ! »
 « Wannae ! Wannadrü ! » (En avant !)
 « Quand tu tombes et que tout le monde rigole... » (Le Clézio 1973b, p. 121.)

Des heures durant, Le Clézio paraît avoir déliré, sans retenue, mêlant à sa panique face aux visions d'horreur des paroles insensées, en réaction sans doute à la gymnastique démoniaque de son esprit incapable de s'accrocher à une réalité tangible et stable. « Face à la drogue, il ne faut évidemment pas s'attendre à une pleine cohérence de la signification », écrit Pic (2014, p. 53), car « la pensée n'est plus qu'affolements répétitifs et contradictions, la substance bloquant toute logique de cause à effet au profit de la figuration phonétique et linguistique de cette cessation du sens. » Dans l'expérience du babil se découvre une fascination pour le son, la matérialité phonétique du mot, en marge du symbolisme et des conventions habituelles de la signification linguistique⁶⁸.

⁶⁸ À titre de comparaison, notons ces exemples célèbres fournis par Pic (2014, p. 53) : « [Pour W. Benjamin] la lettre "s" par exemple, de "*Schlaf*" (sommeil) et "*Shaf*" (mouton) devient l'un de ces

Après minuit, tout se renverse. L'attention de Le Clézio se focalise sur un phénomène dont l'origine (intérieure, extérieure ?) est incertaine⁶⁹ : « Loin dans la forêt, de l'autre côté du fleuve, un grand bruit assourdi qui fait vibrer le sol [...] » (Le Clézio 1973b, p. 120.) En contre-page, la phrase restée ouverte se poursuit : « un bruit sourd, profond qui ébranle le plateau de la terre. À toute vitesse, le langage remonte la suite des événements, d'abord le cratère, puis l'aérolithe, enfin, dans l'espace, à des milliers de kilomètres, la sphère de métal du satellite artificiel. [...] "C'est un aérolithe qui est entré en collision avec un satellite artificiel." » (Le Clézio 1973b, p. 121, 123.) Ce bruit sourd qui fait gronder la terre marque une coupure nette dans l'expérience du délire et fait apparaître les visions enchanteresses qui avaient déjà visité l'écrivain lors de la deuxième épreuve. Le Clézio voit le fleuve et le pont : « IL Y A UN VILLAGE DE L'AUTRE CÔTÉ DE LA BOUCHE DU FLEUVE, UN VILLAGE DE REVENANTS. » (Le Clézio 1973b, p. 123.) La topographie imaginaire se précise : il y a deux chemins, dont un mène au village tandis que l'autre conduit à la route des esprits. « De l'autre côté du fleuve, la route, piste d'atterrissage des avions des esprits, descend dans la direction de la bouche de Tesca, vers le rio Chati. Là est le village des revenants. C'est le but de mon voyage, c'est vers là que m'entraîne Iwa. » (Le Clézio 1973b, p. 123.) Pressé de questions par M. qui l'accompagne, Le Clézio décrit ces esprits et leur comportement : « "Ils n'ont pas de chair." "Ils me saluent de la main. Ils disent : bonjour la compagnie, salut les potes !" » (Le Clézio 1973b, p. 123.) Il y a une fête chez les revenants. Très attiré par eux, qui ont

"contours" à l'intérieur desquels le critique affirme tirer "des images sans cesse nouvelles". Michaux, lui, s'il dessine, voit également apparaître dans la lettre "m" de *Misérable miracle* des "arches pour impensables et baroques cathédrales". Si ce déchiffrement de l'alphabet sur un mode figuratif nous ramène au mystère de l'origine imitative des mots et des langues, elle produit aussi des abécédaires du délire qui engagent le lecteur-spectateur à deviner le sens plutôt qu'à le lire. » Doit-on s'étonner que la dimension graphique de l'écriture leclézienne soit portée à son paroxysme en 1973 ? *Les Géants* déploie en effet une multitude de dispositifs pour mettre en valeur la matérialité du langage, tant visuelle et spatiale (iconique) que phonétique. Les efforts en ce sens peuvent être vus comme une tentative de l'auteur d'initier un régime de lisibilité alternatif, qui cherche à valoriser une part sourde de la langue : sa dimension cratyléenne possible. Sur cet aspect de l'œuvre leclézienne, voir Zeltner 1971 ; Roussel-Gillet 2011, p. 83-88.

⁶⁹ « Quel est ce bruit, que j'ai été seul à entendre cette nuit-là ? » (Le Clézio 1973b, p. 123, note 1.)

l'air bien sympathique, et par la fête qui a lieu là-bas, Le Clézio passe de l'autre côté, vers le village :

Je parle seul (aux revenants ?). Je suis dans un village, et je parle. Je ne suis plus chez Colombie. J'ai quitté mon corps. Je parle, je gesticule, je bouge. Je ris. Mais cette maison, ces gens sont invisibles pour moi. C'est eux, Colombie, M., F., T., les « témoins », qui sont maintenant de l'« autre monde ». C'est eux qui sont dans le rêve, de l'autre côté de la rive.

Colombie s'effraye. Il ne veut pas être entraîné dans cette fête des morts. Il dit : « Non, non, n'y allons pas ! », puis la vision s'évanouit.

Le Clézio revient alors dans la maison de Colombie, se focalise sur la réalité « proche » (Le Clézio 1973b, p. 124). Mais cette réalité est hostile et résiste au retour du voyageur ; c'est

un monde brouillé, fumeux, qui vacille, plein de doute et de haine. Traversé d'insultes. Iwa se défend, lance ses mots orduriers, qui forcent la gorge, vomissent, poussées verbales irrésistibles de « possédée ». Mots qui viennent du fond du langage, du « bas » : « Saloperie... Cul... Anus... Tu prendrais à témoin un cochon pour te foutre de moi... Pour sauvegarder un sac de brimborions... Va te faire foutre ! » (Haine, haine, peur, haine) (Le Clézio 1973b, p. 125).

Le retour à la réalité s'effectue dans une résurgence du babil désinhibé, cette dysfonction du langage dont le sujet est traversé à ce moment et qui lui fait une parole haineuse. Le Clézio écrit :

(Le mot : anus. Depuis le début il était là, dans l'air lourd, obscur, il vacillait avec la lumière des lampes, avec la colère, il traversait l'espace, poussé par les autres mots, par les insultes. Maintenant, je ne sais comment ni pourquoi, mais c'est lui qui règne. Je n'entends que lui, je ne pense qu'à lui. Il n'y a que lui dans le réservoir du langage. Anus. Anus. Mot que je n'avais pas assez prononcé dans ma vie, qui était resté caché, ignoré. Maintenant il se venge. Il surgit partout, il cherche à frapper, à humilier, anus, anus. Hāwria. Hāwria.)

L'excrétion du langage.

L'anus lâche sa diarrhée de mots (Le Clézio 1973b, p. 127).

Le langage est libéré, se venge, les mots poussent, traversent l'air, forcent leur vocalisation. Les signes ont renversé la relation de subordination qu'on leur conçoit normalement. Les signes ont leur vie propre, leur trajectoire autonome, qui peut traverser celle du locuteur, le happer et provoquer une attaque de ventriloquie. Ce symptôme vécu par l'auteur serait-il à la source des visions d'autonomie et d'agression des signes qui sont pléthore dans *Les Géants* ? Par exemple : « Les signes volent de toutes parts, ils traversent l'air comme un rayonnement cosmique. Les signes qui sont les forces des autres, qui sont les ordres anonymes. » (Le Clézio 1973c, p. 35.) Ce qui est certain, c'est que cette perte de contrôle du langage subie au cours de l'expérience de la drogue impressionnera beaucoup Le Clézio, qui en concevra une honte :

Le lendemain, Colombie, intrigué par mon insistance à répéter Hāwria (anus), me questionne. Je suis embarrassé. Pour me justifier, je lui mens. Je lui dis : « Je voyais l'anus des morts. » (Pewara Hāwria.) Cette histoire d'anus des morts lui semble un peu bizarre. Comment pourrait-il imaginer que ce mot était devenu le nom de cette bouche à paroles, lâchant sa logorrhée, insulte de la bouche qui ne peut plus parler à la bouche qui parle (Le Clézio 1973b, p. 127, note 1)⁷⁰.

François Perea (2012, p. 14) parle de « désénonciation » pour caractériser les situations où la parole est troublée, où le sujet se trouve dans « l'impossibilité de tenir un discours en raison d'un état, d'une sensation ou une émotion qui s'impose [à lui] de manière *prégnante*, pour un temps variable, empêche la pensée organisée et son expression ». Cette situation se remarque à trois aspects liés entre eux : (1) blocage des ressources énonciatives (mutisme, babil) ; (2) désémantisation de l'énoncé (cris, jurons) ; (3) dissolution du sujet énonciateur. Perea (2012, p. 14) précise :

⁷⁰ Doit-on voir dans cette expérience vécue par l'écrivain l'origine de ce passage, tiré de *Haï*, qui traite du respect qu'ont les autochtones pour le silence ? : « [...] l'Indien, c'est cela son secret, est un complexé du langage. Il redoute de s'exprimer, de se singulariser. Sa voix est sa propriété, son âme même. Le chant, par sa nature, expose doublement cette âme : d'abord en l'exhibant par les mots du langage, ensuite par la tonalité (l'animalité) de la voix. Dans le monde peuplé d'hommes, rien n'est gratuit, rien n'est neutre. Tout exprime. L'indien rêve du silence, désire le silence, parce qu'il connaît, mieux que nul autre sur terre, les dangers de l'expression, les trahisons de l'âme. » (Le Clézio 1971d, p. 79.) Sur le silence dans l'œuvre leclézienne, voir Holzberg 1981 ; Michel 1986 ; Hanquier 1991 ; Mabanckou 2010.

Le *dé-* est privatif et marque l'empêchement momentané du sujet parlant d'accéder à l'ordre sémiotique à la faveur d'une connexion directe au réel, à la sensation... Le phénomène peut être rapproché de l'état de *stupeur* [...] Le temps de la stupeur, le voile se lève et le sensible prend, pour une durée variable, le pas sur le signe [symbolique]. L'ordre du signe momentanément indisponible, l'énonciation est impossible, et avec elle l'identité du sujet, son discours, ses facultés de langage.

Perea appelle cette situation dysfonctionnelle momentanée une *sortie de parole*. Elle correspond, dans l'expérience de Le Clézio, à un moment de haute excitation qui coïncide avec une angoisse croissante en lui face à (son retour à) la réalité, qui représente pour lui une perte et une sortie de la jouissance en même temps qu'elle entraîne une grande confusion de tous les sens. Dans ces circonstances, un constat s'impose : « [p]arler, c'est vraiment toute une aventure » (Le Clézio 1985b, p. 7).

Nous croyons percevoir dans cette expérience l'origine possible de la voix si particulière qu'attribuera l'auteur à l'un de ses personnages les plus importants de l'œuvre à venir, Bogo le Muet dans *Les Géants*. Comment parle Bogo le Muet ?

Bogo le Muet regardait toutes les bouches autour de lui, et il écoutait attentivement le bruit qu'elles faisaient. Ensuite, avec sa bouche, mais à voix basse, il répétait ce qu'il avait entendu. Mais ça, ce n'était pas parler. C'était imiter les bruits, à la manière des perroquets qui sont pendus devant les portes des cafés, et qui crient toute la journée en contrefaisant le bruit du percolateur, le bruit des petites cuillers dans les tasses, le bruit de la caisse enregistreuse, ou bien le bruit des gens en train d'aspirer du Pepsi-Cola avec une paille :

« Pchchchchch »

« Louip ! Louip ! »

« Hing ! »

« Rak-rak-rak-rak »

« Oooooph, oooooph »

C'était juste comme ça que Bogo le Muet aimait parler. Mais naturellement, personne ne comprenait ce qu'il disait (Le Clézio 1973c, p. 76-77).

Bogo le Muet est pris d'assaut par la parole échangée autour de lui, pris d'assaut par les signes acoustiques qui volent de toutes parts⁷¹ ; il se trouve hors de la parole, car incapable de s'affirmer en position de sujet dans l'énonciation. Il confond même ce qui relève de la parole, de la communication humaine, et des bruits environnants : bruits des machines, bruits des objets manipulés, sons de toutes sortes qui le stimulent. Le comportement linguistique de Bogo le Muet rappelle cette « tendance à recombinaison dans le phonétisme les besoins éprouvés par l'âme » dont parlait Wilhelm von Humboldt (1974, p. 329), qui ne suffit toutefois pas à rendre la communication opératoire. Trop près de l'acoustique, trop près de la dimension sensible du signe, il ne perçoit que la matérialité de la langue — l'institution du sens lui échappe :

L'enfant surnommé Bogo le Muet aurait bien voulu parler. Mais il ne savait pas comment faire. Il ouvrait la bouche, il tendait les cordes vocales, et jamais les mots ne venaient. [...] L'enfant surnommé Bogo le Muet passait des journées entières à écouter les mots, et avec sa gorge, en silence, il les répétait. Il les apprenait par cœur, des paquets de consonnes, de voyelles, assemblés toujours différemment. Les mots venaient de tous les côtés pour entrer en lui, pour se loger dans son corps. Certaines consonnes dures se logeaient dans sa colonne vertébrale, près de la nuque. D'autres, les L, par exemple, ou les Y, habitaient plutôt dans ses jambes, et dans les doigts de ses mains. Elles arrivaient sur lui, et tout de suite il les sentait bouger le long de ses cuisses, ou bien s'étendre dans ses phalanges. Il ouvrait et fermait les mains, et c'était là qu'elles étaient, quand arrivaient des mots dans le genre de Lollabee, ou Ilyrewick, ou Atoll. D'autres sons allaient s'installer ailleurs, les W, les OU, les YA, les G, les J. Cela dépendait. Parfois, quand le mot était sorti en pleine lumière, il les sentait accrochés à ses cheveux, ou bien pendus ses joues, à la manière de vermicelles. Les Ü, les GRR, les KRR, les ZZZ, ou Shj, ou Th, entraient profondément, plutôt autour de l'anus. Les Mm, Nn, ñ, ang, oing, un, ann, ônn, rentraient empêtrés dans les fosses nasales. Les ong, dans certains mots, prononcés par des voix graves, ou par des postes de télévision, se logaient derrière les oreilles. C'était difficile alors de les détacher de la base du crâne. Mais les plus terribles de tous les sons, c'étaient certaines voyelles. Elles descendaient dans son estomac, et gonflaient là ; elles pouvaient alors y rester pendant des heures, bougeant à l'intérieur du

⁷¹ Dans *Haï*, Le Clézio (1971d, p. 40) écrit : « Les mots bondissent en moi, ils veulent jaillir de tous mes orifices et recouvrir l'espace. »

ventre, se dilatant comme des gaz. C'étaient les A de ALABAMA, ou ARIZONA, les I de HINDERNISSE, ou bien les Ô de Automobile.

Cela pouvait se produire n'importe où, n'importe quand. Alors les terribles voyelles aux sons surpuissants s'engouffraient par sa bouche ouverte, et forçaient leur passage jusqu'à l'estomac. Puis elles commençaient à appuyer sur le diaphragme, et le petit garçon étouffait.

C'était pour cela que les mots étaient dangereux. Ceux qui les avaient inventés n'avaient pas pensé qu'ils pourraient entrer dans le corps et faire palpiter le cœur, et troubler la vue, comme cela, rien qu'en prononçant leurs sons (Le Clézio 1973c, p. 74-75).

Cependant qu'il se colle à la matérialité de la langue et que le sens de la parole échangée lui échappe (et une part de la réalité avec lui), Bogo le Muet vit intensément par ses sens (la vue en particulier) et s'identifie à son environnement naturel, avec lequel il développe une forme de communication primaire fantasmée :

La plage était grande. À travers les fentes des paupières, Bogo le Muet la regardait. Il ne la regardait pas très longtemps ; seulement de temps à autre il jetait un rapide coup d'œil au loin, et l'image de la plage entraînait dans son cerveau. [...] C'était bien de marcher comme cela sur cette plage. C'était comme s'il n'y avait rien d'autre de vivant et de vrai dans le monde, comme si toute la lumière, toute la beauté, toute la violence étaient là, réellement là ; ailleurs il n'y avait rien (Le Clézio 1973c, p. 106-107).

Bogo le Muet aimait bien les galets. Il les emportait souvent avec lui. Il aurait voulu connaître tous les galets de la plage, parce que alors ç'aurait été plus beau que de connaître tous les mots du dictionnaire. [...] Lisses, et doux, tièdes comme des oiseaux, hermétiques, opaques, ils vivaient, ils avaient formé leur corps et ils le tenaient fermé de toutes leurs forces, comme un poing, comme un crâne. Bogo le Muet aurait voulu leur parler, mais c'était évident qu'ils ne voulaient rien entendre. Dans la paume de la main, ils pesaient vers le bas, avec tout le poids dont ils étaient capables. Ils ne voulaient rien, ils n'attendaient rien. Ils étaient inanimés, aveugles, sourds, et pourtant ILS N'ÉTAIENT PAS MORTS, c'est cela qui était émouvant, ils vivaient, ils étaient sur la terre (Le Clézio 1973c, p. 109).

Une pensée vitaliste anime Bogo le Muet, qui le tient par tous ses sens et le maintient hors de la parole : il s'attache au réel, à l'environnement naturel, au monde physique tel

que celui-ci lui est donné à percevoir. Il répond à l'« invite » des formes perceptibles dans son environnement (Gibson 2014, p. 211), leur accorde la plus grande attention et tente même de percer leur mystère, c'est-à-dire d'aller au-delà de ce que celles-ci lui donnent à sentir *a priori*. Bogo le Muet se colle à l'intelligence du monde ; il y trouve plus de beauté et de vérité que nulle part ailleurs, mais il est incapable d'arraisonner cette valeur qu'il lui conçoit à la parole. Se confondant par tous ses sens à son environnement, il ne lui est pas donné d'être un sujet humain à part entière : il échappe à la parole, la parole lui échappe. Le Clézio semble avoir mis un peu de sa propre volonté dans son personnage, lui qui écrivait en 1971 : « Silence indien, qui n'est pas un mutisme, qui n'est pas contemplation inactive. Silence qui est interprétation possible de plusieurs langages, écoute de plusieurs voix. Je veux essayer de l'apprendre. Pour cela, il va falloir ôter des mots de moi, ôter. » (Le Clézio 1971d, p. 39.)

De retour au cœur de la forêt du Darién, le délire de l'écrivain se poursuit un peu, mais périlite. Le Clézio retrouve tranquillement ses capacités normales d'énonciation et la clarté habituelle de la réalité. Demeure, à distance, « le bruit confus, étouffé, mourant, de la fête dans le village voisin : le village des morts » (Le Clézio 1973b, p. 129). Le silence s'installe. « Quand on a appris à parler, que reste-t-il ? Apprendre à se taire, voilà. » (Le Clézio 1971d, p. 40.) Pour tout de suite : « Sommeil. La quatrième épreuve est finie. » (Le Clézio 1973b, p. 128.)

2.5 La raison du rite

Les rites et les croyances magiques apparaîtraient alors comme autant d'expressions d'un acte de foi en une science encore à naître.

Claude Lévi-Strauss (1962, p. 19).

Un rite s'est accompli, qui marquera durablement, en renouvelant ses habitudes, non seulement le sujet leclézien, mais la pratique de l'écrivain également. Le Clézio a été initié à Iwa. Il a ingéré cette « nourriture microscopique pour pensée de géant » (Le Clézio 1971e, p. 22). Rien ne sera plus pareil. En 2008, il confie :

J'ai senti avoir vraiment changé, au plus profond de mon être. J'ai senti le changement même dans la façon que j'avais d'écrire. La façon que j'avais de m'exprimer. J'ai changé beaucoup de choses. C'est difficile à dire, ce ne sont pas des mots, pas des adjectifs, ce n'est même pas, je dirais, l'inspiration. C'est plus une sorte de détachement, pas un détachement vraiment, mais une sorte de philosophie, je dirais, une autre manière de regarder les choses. Comme si toutes choses sues n'étaient pas définitives, mais que quelque chose pouvait être changé dans le monde dans lequel nous vivons, ou comme si une part de ce monde n'était pas nécessaire et que nous la croyions nécessaire bien que nous nous trompions (Williams 2008, 21:51, nous traduisons⁷²).

On voit toute la difficulté qu'il y a à exprimer l'expérience vécue : à son immédiateté au moment de la vivre se subordonne une certitude ineffable que les mots ne suffisent pas à décrire. Sur son expérience initiatique au cœur du monde autochtone mésoaméricain, Le Clézio a aussi dit :

⁷² « I felt I had really changed, really deep inside. I feel the change was even in the way I was writing. The way I was expressing myself. I had changed a lot of things. It's difficult to say it's not words, not adjective, it's not even, I would say, the inspiration. It's more a kind of detachment, not detachment really but a kind of, I would say, some sort of philosophy, another way of looking at things. Like if all the knowing things were not definitive, but if something could be changed in the world we live in, or if a part of this world was not necessary and we are thinking it is necessary but we are mistaking. »

Un jour, j'ai eu la sensation physique d'être au seuil de quelque chose. J'étais sur le seuil, je voyais de l'autre côté : le monde était complètement différent de l'autre côté. C'était le même monde, mais j'étais sur le seuil et de l'autre côté le monde avait changé. Alors j'ai mis mes efforts à tenter de franchir ce seuil, mais à un certain point j'ai dû rebrousser chemin, je ne pouvais pas le franchir totalement. Si je l'avais franchi, je n'aurais pas continué à écrire des livres (Williams 2008, 20:56, nous traduisons⁷³).

Le Clézio explique bien le passage qui s'est ouvert pour lui à ce moment. Cette tentation d'aller de l'autre côté — du côté du village des morts ? — et l'impossibilité devant laquelle il s'est trouvé de le franchir. « Si je parvenais à quitter l'empire des hommes, ne fût-ce que quelques secondes, est-ce que je pourrais revenir ? Est-ce que je retrouverais le chemin ? », se demande l'écrivain dans *L'inconnu sur la terre* (1978a, p. 45-46). Quelque chose l'a retenu : la volonté de vivre, la volonté d'écrire ? De toute évidence, dans la foulée de son retour de ce côté-ci, le projet d'écriture s'est renouvelé. Le dilemme au moment du passage possible a semblé être le suivant : franchir le seuil, rester de l'autre côté et ne plus écrire ; ou alors revenir et écrire encore. Ou plus exactement *devoir* écrire encore : devoir témoigner de ce transport et des visions qu'il a suscitées. Témoigner de ce passage possible vers l'autre côté. Mais le choix existait-il seulement⁷⁴ ? Il est très intéressant de constater que Le Clézio conclut l'explication citée ci-avant en prononçant ce qui a tout l'apparence d'un lapsus, puisqu'il termine ainsi : « Je me suis tenu de l'autre côté alors je dois encore écrire des livres. » (*I stood on the*

⁷³ « One day I had the physical feeling of being on the threshold of something. I was on the threshold, I was seeing on the other side, the world was totally different on the other side. It was the same world, but I was on the threshold and on the other side the world had changed. So my effort was trying to cross the threshold and to a certain point I had to go back, I could not cross it totally. If I had cross maybe I would not have carried on writing books. »

⁷⁴ « Hors de l'humanité, qu'est-ce qu'il y a ? L'animalité. C'est pour cela sans doute, ces lois, ces usages, ces murailles construites de tous côtés, ces barrières, ces frontières. Ne pas marcher au-dehors. Celui qui, par mégarde, franchirait la limite et deviendrait, fût-ce par la pensée, un chat, un cheval, une fourmi, une plante grasse, à supposer qu'il ait le courage d'être cela et que le chat, le cheval, la fourmi ou le cactus veuillent bien de lui ; disparu de la communauté humaine, et aussitôt le vide qu'il a laissé se referme, et un autre homme prendrait sa place. Il ne pourrait plus retrouver le chemin de la communication, et le monde ancien où il avait vécu lui deviendrait aussi étranger que les mondes animaux. » (Le Clézio 1978a, p. 56.)

other side so I still have to write books ; Williams 2008, 21:19.) Peut-être Le Clézio a-t-il bien franchi le seuil et écrit-il maintenant depuis l'autre côté. Plus probablement a-t-il voulu dire qu'il avait vu de l'autre côté, s'y était tenu un instant, et qu'il avait dès lors la responsabilité de témoigner de son expérience, qu'il se sentait investi du devoir de dire ce monde qui double le nôtre, vers lequel il est bon de tendre sans s'y abandonner — ce monde, ou plutôt cette frontière, avec son épaisseur, qui est peut-être une région de l'esprit, que d'autres pourront atteindre aussi après lui⁷⁵.

En 1975, Naja Naja est notre guide :

Les pays bavards, les pays des bruits et des attaques, ils se sont effacés quand elle [Naja Naja] les a quittés. Le monde s'est déplacé de quelques centimètres, avec elle, et nous avons aussi franchi la frontière. Mais c'est bien de voyager avec Naja Naja, c'est si bien qu'on n'arrêterait jamais, qu'on passerait sa vie à parcourir le pays où on ne parle pas (Le Clézio 1975a, p. 36).

L'héroïne des *Voyages de l'autre côté* emmène son lecteur avec elle « dans le centre du pays sans bruits » (Le Clézio 1975a, p. 37). La volonté littéraire de Le Clézio sera celle-là désormais : faire vivre à son lecteur l'expérience de « l'autre côté », l'emmener à ressentir physiquement par les mots le passage possible ; par la transe, l'incantation, le rythme, la musique du langage ; par la cantillation implicite, la poésie du texte. Bruno Thibault a montré comment certains passages des *Voyages de l'autre côté* « représentent une tentative à la limite de la lisibilité car l'écrivain essaie d'y reproduire par endroits non seulement le symbolisme des Amérindiens mais aussi leur art de conter : un art qui oscille entre le récit, la poésie, la transe, le mythe, le rêve, le chant, la prière, l'incantation et l'imprécation » (Thibault 2009, p. 67 ; voir aussi Thibault 1999). Pour María Ángeles Caamaño Piñeiro (2001, p. 519),

⁷⁵ En 1988, à Jean-Louis Ezine qui lui demande le sens de l'expression « voyage de l'autre côté », Le Clézio répond : « Oui, de l'autre côté de l'horizon ; ce qu'on ne peut atteindre qu'en volant, effectivement, ou en étant sur une très haute montagne, ou sur la mer, ou tout simplement en regardant au fond de soi-même, en vivant avec intensité quelque chose, une passion. On peut alors atteindre non pas cette surréalité, mais l'autre versant de la réalité. » (Le Clézio 2006b, p. 99.)

[...] les textes « américains » de Le Clézio constituent le noyau central d'une écriture qui s'abreuve, de manière réitérée, aux sources des civilisations traditionnelles, qui prend tout son élan et son amplitude à partir d'une lente réflexion et d'un long travail historiographique visant à atteindre une régénération individuelle et collective au moyen d'une anamnèse généralisée.

La réjuvenation du monde, en particulier des êtres humains composant la société occidentale à laquelle s'adresse l'écrivain, passera par le témoignage d'une connaissance de « l'autre côté » ; l'œuvre leclézienne s'écrit désormais en jouxtant la frontière de ce monde-ci et de cet autre, celui qu'on ne peut que deviner, qui se désigne sans s'expliquer, qui se prophétise sans qu'aucune raison ne le garantisse (sur la dimension prophétique de l'écriture leclézienne, voir Chung 2001). Au seuil du dicible, dans sa volonté d'ouvrir des passages, Le Clézio voudra indiquer, c'est-à-dire laisser deviner, ce pont fabuleux symbolisant l'harmonie divine qu'il a sentie. Il voudra être à l'écoute de cette voix de la vérité, ce signal qu'envoie de toutes parts le monde physique et qui témoigne de son intelligence, cette voix qui vient des profondeurs à laquelle Le Clézio accorde une puissance telle qu'elle saurait libérer les sociétés humaines, si on l'écoutait :

Que dit cette voix ? Elle parcourt les aires immenses de l'espace et du temps, par-dessus les forêts, les mers, les marécages, par-dessus les exodes et les guerres, jusqu'aux villes modernes. Elle n'est pas éteinte. Elle entre à l'intérieur des moteurs, dans les culasses et les chaudières. Elle visite tous ces lieux bétonnés, les immeubles-tours en équilibre au-dessus des plaines de macadam. On l'entend, on l'entend encore. Elle fait encore son bruit grinçant à l'intérieur de l'oreille, elle vibre encore dans les circuits électriques des centrifugeuses. Comment a-t-elle pu arriver jusqu'ici ? Une simple voix a-t-elle tant de puissance ? Quand la ville ferme ses portes, les unes après les autres, verrouillant les chambres solitaires, dans le silence, la solitude, l'abandon, peut-être que cette voix va venir, invisiblement, pour nous sauver. Peut-être qu'en l'entendant les hommes vont être libres... Tension de l'être [...] qui unit l'homme qui chante à l'au-delà, c'est-à-dire à la matière environnante (Le Clézio 1971d, p. 99).

L'œuvre leclézienne voudra être ce chant libérateur capable de reconnecter les sociétés humaines à l'intelligence environnante.

Une des stratégies qu'elle mobilisera pour y parvenir consistera à mettre en scène des personnages qui incarnent cette liberté et cette connexion intrinsèque avec la nature : ce seront le plus souvent des enfants épris de liberté et émerveillés par la splendeur des éléments naturels (Naja Naja, Petite Croix, Fintan, Nassima...) — à l'image de celui que l'écrivain se remémore avoir été lors de son séjour africain en 1948. L'enfance, écrit Le Clézio (2004, p. 103), est « ce trésor [...] toujours vivant au fond de Moi »⁷⁶. L'enfant symbolise « le désir ardent [de l'écrivain] de communier avec la nature, de faire connaissance avec le primordial, de renaître dans l'atmosphère originelle », suggère Orphée Goré (2014, p. 256). Pour Masao Suzuki (2009, p. 197-198), les enfants lecléziens recèlent « un caractère magique dans la mesure où ils sont dénués de tout revêtement culturel ou social, où ils se présentent en tant qu'existence à l'état brut et indépendants de tout ce qui les détermine de l'extérieur, tel que le statut social ou la situation de leur vie. » L'enfance (son désir, le fantasme qu'elle représente, le paradis perdu qu'elle symbolise) n'est ni un refuge ni une fuite : elle est un idéal à atteindre pour la société adulte, la clé de son équilibre et de sa paix possibles. Nicolas Pien (2014b, p. 296) est d'avis que

[l]'enfant leclézien est d'une rare complexité et s'il l'est, c'est parce que c'est à lui, et à lui seul, que Le Clézio donne la charge de représenter sa relation à la réalité, et de lui confier la quête d'harmonie : à bien des égards [...], il s'agit pour l'adulte de rencontrer, au bout des périples réels et imaginaires, l'enfant qu'il fut, réconcilié avec lui-même. Le sens de la quête se situe là.

La quête de l'enfance se résout par le retour sur soi, mouvement par lequel s'accomplit la révolution personnelle et peut être atteint l'équilibre. Le Clézio nous dit que le parcours de la vie adulte est une initiation à l'enfance, une victoire sur le monde qui passe par la défaite d'*ego*.

⁷⁶ « Ce “vécu” de l'enfant est toujours neuf en moi, malgré le temps écoulé, et bien que, ayant eu des enfants, je me suis identifié à un “parent”. » (Le Clézio cité dans Benmasnour & Pien 2014, p. 293.)

Le travail d'écriture littéraire se fera désormais à la faveur d'une double recherche d'équilibre. Pour lui-même d'abord, dans l'écriture, Le Clézio est en quête d'un équilibre pour ajuster ses obsessions à la mesure de la volonté qu'il a de vivre harmonieusement et intensément avec le monde physique qui l'environne : « Depuis l'époque où je suis allé chez les Emberas, suivie de celle où j'ai découvert le Mexique, je n'ai cessé d'être à la recherche d'une cohérence : je dirais entre l'intellect et le physique. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 120.) L'expérience de l'Amérique a fait rejaillir la mémoire enfouie du corps extatique de l'enfant qu'il a été en Afrique, qu'il cherchera désormais à exprimer dans son œuvre. Équilibre du point de vue de la productivité sociale de son œuvre également, dont la poétique travaille à rétablir l'équilibre que symbolisent à ses yeux le mode de vie et l'organisation sociale, l'artisanat et la culture mythologique des sociétés précolombiennes — équilibre que nos sociétés utilitaristes et technocratiques n'ont pas su préserver :

Je crois que ces civilisations offraient toutes sortes de leçons qu'on devrait bien écouter : des leçons d'écologie, d'équilibre de l'homme avec la nature, d'équilibre de l'homme avec lui-même. Elles étaient fondées sur l'équilibre, sur la notion d'équilibre. L'équilibre entre la magie et le réel, l'équilibre entre la vie et la mort, entre l'individu et la société, toute une série d'équilibres. Et quand la société européenne, technologique, fondée sur l'efficacité, est arrivée, le déséquilibre a commencé. Il n'a jamais cessé depuis (Le Clézio 2006b, p. 106).

Avec cette mise en opposition des civilisations précolombienne et occidentale, nous anticipons sur le prochain chapitre de cette recherche. Cependant, il est important de comprendre la connexion mentale qu'effectue Le Clézio entre l'expérience vécue au cours de son aventure panaméenne — de même que l'écho lointain de son enfance africaine qui, à travers elle, resurgit en lui — et ses recherches sur les sociétés précolombiennes d'Amérique centrale. L'une dans l'autre, elles doublent la distance que prendra l'écrivain lorsque, se retournant vers l'Occident, il en critiquera le matérialisme, la forme politique, le désordre technique et l'aliénation qui s'ensuivent.

En conclusion aux avancées proposées dans la section précédente, il paraît intéressant de revenir sur les raisons du reniement du « Génie Datura ». Rare texte publié dans *Les Cahiers du Chemin* à n'avoir jamais été repris en livre, Le Clézio semble bien décidé à le laisser sombrer dans l'oubli ou, à tout le moins, à ne pas faciliter l'accès à celui-ci. L'auteur a fourni des explications à cet effet, que nous reprendrons ici afin de mieux comprendre. D'abord, il a maintes fois dit le sentiment du silence qui s'est imposé à lui au retour de son aventure. Un silence qui s'est imposé par respect pour les gens qu'il a rencontrés au Panamá et pour ce que ceux-ci lui ont appris ; par respect pour leur culture et leur destin tragique au regard de l'histoire également. Le Clézio aura voulu mettre un frein à son ardeur première, qui l'avait mené, dès 1971, à s'identifier pleinement aux cultures autochtones qui l'ont accueilli. *Haï* s'ouvrait en effet sur ces mots : « Je ne sais pas trop comment cela est possible, mais c'est ainsi, je suis un Indien. » (Le Clézio 1971d, p. 7.) On l'a bien sûr critiqué pour ce geste d'appropriation. Il corrigera plus tard son affirmation, avouant avoir été à cette époque « un peu à l'emporte-pièce » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 108). *La fête chantée* constitue à cet égard un ouvrage beaucoup plus serein, qui témoigne, avec près de vingt-cinq années de distance, d'une reconnaissance réfléchie envers les peuples autochtones et des apprentissages de l'écrivain issus de ses années de fréquentation du territoire mésoaméricain.

Dans *La fête chantée*, Le Clézio raconte en raccourci et avec beaucoup de pudeur son expérience avec Iwa. Comme si le « Génie Datura » n'existait pas, il explique :

J'ai voulu écrire cela. Au réveil, j'ai pris des notes, avec hâte, comme si j'allais tout perdre. J'interrogeais Colombia sur ce que j'avais vu, cet arbre couvert d'yeux, ou le géant vêtu d'un pagne bleu qui me regardait, debout sur l'autre rive, ou encore la maison de l'araignée, le village des esprits, et lui se contentait

de hocher la tête. Tout cela existait, c'était simplement la réalité du monde qu'il habitait, et que les autres ne voyaient pas (Le Clézio 1997, p. 19)⁷⁷.

Il est intéressant de noter que Le Clézio reprend ici toutes les figures vues durant l'expérience et décrites avec précision dans « Le génie Datura », bien qu'il dise avoir égaré ses notes. Il poursuit :

Plus tard [...] j'ai compris que cela devait rester en moi, que je ne pouvais en parler. Ce n'était pas une aventure extérieure, dans le genre d'un voyage, ou d'une expérience. C'était là, cela m'attendait, et Colombia m'avait permis de l'atteindre. Juste une fois. Maintenant je devais m'efforcer de vivre comme si c'était naturel, et rester en dehors, dans mon monde, loin du pays d'Iwa. Alors j'ai renoncé à l'écrire, j'ai égaré mes notes, car c'est en perdant certaines choses qu'on les gagne. C'était cela que Colombia voulait me dire (Le Clézio 1997, p. 19-20).

Cette compréhension venue plus tard d'un secret à préserver explique-t-elle le reniement du « Génie Datura » ? Sans doute en partie⁷⁸. Mais le secret en question ici a aussi sa part toute personnelle (« Ce n'était pas une aventure extérieure ») : Le Clézio nous dit que la découverte du pays d'Iwa constituait ni plus ni moins que son destin, l'aventure qui l'attendait et qu'il a accomplie (« C'était là, cela m'attendait, et Colombia m'avait permis de l'atteindre »)⁷⁹.

⁷⁷ À Olivier Germain-Thomas, Le Clézio explique : « j'ai vu, vraiment matérialisé, tout ce qui était dans leurs mythes, alors que je ne les connaissais pas. Ils m'ont montré des personnages, des lieux, des images qui normalement sont véhiculées par les mots du mythe et là elles sont véhiculées par d'autres façons. » (Le Clézio 1999, 2/7, 4:07.)

⁷⁸ La deuxième épouse de Le Clézio, Jemia, semble aussi avoir joué un rôle dans cette pudeur littéraire. À Olivier Germain-Thomas, Le Clézio dit : « Jemia m'a dit qu'il ne fallait pas le faire, que c'était quelque chose qui m'avait été donné et que je ne pouvais pas le restituer. » Germain-Thomas, se tournant vers Jemia, l'interroge : « Et pourquoi vous lui avez dit ne pas le faire ? » Jemia : « J'ai eu peur que ce ne soit pas compris, que ce soit pris trop à la lettre et que ce soit dangereux au fond. Et puis, je crois aussi que la façon dont ç'a avait été transmis à Jean-Marie me semblait trop intime pour que ce soit divulgué de façon publique comme ça. » (Le Clézio 1999, 2/7, 6:05.)

⁷⁹ L'Iwa Tobari, comme le Roi pêcheur du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, est l'adjuvant de notre héros. Mais contrairement à Perceval, Le Clézio a su réagir aux manifestations du surnaturel pour initier la guérison, ainsi que nous le verrons bientôt.

L'écrivain a aussi fourni une explication du reniement de l'écriture du rite vécu en termes de respect pour sa culture d'accueil : « Je trouvais qu'il y avait quelque chose de très impudique à écrire sur des gens si secrets, que je ne voulais pas déranger. » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 108.) Il a aussi parlé de sa crainte que son texte soit mal interprété par la communauté de ses lecteurs :

Évoquer, par exemple, l'expérience de la drogue chez les Indiens, soulevait de vraies questions. J'avais commencé la rédaction d'un livre que j'ai fini par abandonner : il aurait constitué une véritable intrusion dans leur monde. Ce phénomène aurait pu, de plus, être mal interprété dans notre culture qui fait de la drogue une curiosité, une chose extraordinaire, qui n'a rien à voir avec l'instrument qu'elle est dans le monde indien. Je ne voulais pas utiliser un matériau qui n'était pas à moi, une connaissance qui m'avait été prêtée. Je ne suis pas sûr que le sorcier qui m'avait initié, qui avait vu en moi un ami tel qu'il pouvait lui parler, aurait été très enthousiaste à l'idée que je divulgue ses secrets (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 109).

C'est pourquoi la réécriture de la découverte d'Iwa dans *La fête chantée* nous apparaît si importante. En effet, l'usage de la plante y est évoqué en relation avec les rites dans lesquels celle-ci joue normalement son rôle. Cette restitution de l'usage sacré de la plante permet de mieux comprendre sa place et son importance au sein des cultures emberá et wounaan :

Le moment le plus intense de la vie des Emberas et des Waunanas, c'est Beka, la fête chantée, durant laquelle les chamans s'efforcent de guérir les malades.

Beka n'est pas seulement un rituel de curation. C'est une fête qui demande une longue préparation, et qui coûte à la famille du malade beaucoup d'argent et d'effort (Le Clézio 1997, p. 17).

Le Clézio explique comment les malades se rendent auprès des sorciers Haïbanas accompagnés de leur famille, qui doit fournir le nécessaire à la cérémonie (nourriture, ornementation, plantes parfumées, statues, effigies, etc.). Puis, il explique quelle est la vraie fonction de la transe dans laquelle se plonge le sorcier à l'aide de la plante datura : « Quelques jours avant la fête, a lieu la cérémonie de Tahusa (la Vue), durant laquelle

le sorcier-devin Iwa Tobarî (celui qui boit le jus du datura) entre en transe et révèle les noms des esprits qui possèdent les malades. » (Le Clézio 1997, p. 17.) La nuit suivante commence *Beka*, la fête chantée. C'est le moment où le sorcier appelle les esprits par le chant, qui viennent se saisir des offrandes qui leur sont faites. Le sorcier chante sans s'arrêter autour des malades, « le chant résonne de plus en plus fort, une voix incroyablement aiguë, une voix de fausset, une voix de l'autre monde » (Le Clézio 1997, p. 20). Le Haïbana danse et fait son théâtre, tandis que « les participants suivent le sorcier dans sa danse, ils rythment le chant avec leur corps, et peu à peu surgissent les cris des *chirus*, les flûtes à son unique, chacun avec sa note, appelant, répondant dans l'obscurité, pareils aux cris des crapauds » (Le Clézio 1997, p. 20-21). Cela peut durer toute la nuit, et parfois plusieurs nuits consécutives, durant lesquels le sorcier ne se repose qu'une heure, vers le soir, précise le texte. Une fois cette partie du rituel accomplie peut débiter la dernière cérémonie : « Kakwa Haï (le Corps Esprit⁸⁰, durant laquelle les forces malfaisantes sont extirpées et expulsées loin du corps du malade. » (Le Clézio 1997, p. 21.)

L'usage du datura prend une toute autre signification lorsqu'on le replace dans son contexte. La plante entre dans un rituel de guérison qui mobilise de nombreuses personnes (le sorcier, les malades, les familles des malades). Si le sorcier est seul à consommer le jus du datura, les visions induites par la plante sacrée, dont il est le gardien, ont pour but d'aider l'ensemble de la communauté à vivre sainement, c'est-à-dire en paix avec les esprits rôdeurs qui sont responsables des maladies, et non uniquement de faire vivre une expérience psychosensorielle extraordinaire à celui qui la consomme. La raison du rite est au moins aussi importante, sinon plus, que l'expérience de la drogue en soi. Là se trouve certainement une voie d'explication

⁸⁰ Dans *Haï*, Le Clézio traduit *Kakwahai* par « Corps exorcisé ». (Le Clézio 1971d, p. 105.) *Haï* est divisé en trois parties, à l'instar du rituel du guérison emberá : (1) « Tahu Sa, L'Œil qui voit tout » ; (2) « Beka, La Fête chantée » ; (3) « Kakwa Haï, Corps exorcisé ». Par sa forme, cet ouvrage de 1971 exprime déjà la volonté thérapeutique qui marque l'œuvre leclézienne postpanaméenne.

possible au reniement du « Génie Datura ». Le Clézio aura sans doute jugé que le texte était trop centré sur sa personne et son expérience subjective, entraînant dans la foulée une dénaturation de l'identité d'Iwa, car le savoir spécial que recèle la plante ne prend vraiment tout son sens qu'en connexion avec le rite de guérison qu'elle sert. Ainsi que l'écrit Antonin Artaud (1971, p. 26) sur l'usage rituel du peyotl chez les Tarahumaras (Rarámuri), il s'agit surtout « de n'en pas prendre à contretemps et hors de propos »⁸¹. La valeur prééminente du rite sur la plante est certainement venue à l'esprit de Le Clézio également, lui qui expliquait déjà en 1970 à Pierre Lhoste :

Quant à la drogue elle-même, la véritable drogue, enfin, les alcaloïdes, eh bien il me semble que l'usage qu'on en fait est complètement idiot. Je veux dire, ce sont des herbes faites pour la religion, faites pour la connaissance de soi-même et pas du tout pour le plaisir. Je ne connais rien de plus pénible que la marijuana, c'est quelque chose d'abominable, mais si on la prend avec certains rites, ça peut être la chose la plus merveilleuse. Tout est une question d'usage (Le Clézio 1999, 1/7, 4:00).

La contextualisation de l'expérience et l'importance accordée à la tradition dans *La fête chantée* restituent à la plante sa raison sacramentale et collective, que « Le génie Datura » négligeait. En ce sens, Le Clézio répond de sa propre injonction énoncée en 1967 : « L'artiste a tort de vouloir être seul ; les plaisirs qu'il prend à l'hermétisme sont dangereux et illusoire. Ils peuvent aboutir à l'inexpression, c'est-à-dire à la mort. » (Le Clézio 1967, p. 206.)

Après sa publication dans *Les Cahiers du Chemin*, « Le génie Datura » a pu sembler à son auteur n'être pas à la hauteur du respect immense entretenu à l'égard de l'enseignement reçu, qui dépasse les limites du rite et touche directement la conception

⁸¹ Notons au passage que Le Clézio a écrit un texte (« L'envoûté ») sur Artaud dans *Les Cahiers du Chemin*, en 1973. On y lit : « [...] seul Artaud est allé jusqu'à la vérité, parce que sa volonté de dépossession n'était pas une lutte contre l'acquis de l'Occident, mais simplement une libération individuelle. Artaud est né sorcier. » (Le Clézio 1973f, p. 62 ; voir aussi Le Clézio 1988a, p. 214-227 : « Antonin Artaud ou le rêve mexicain ».) Sur les rapports entre Artaud et Le Clézio, voir Moser 2011a ; Sinno 2012.

que ce dernier s'est forgée, à l'issue de ses quatre épreuves avec Iwa (et plus généralement de son aventure panaméenne dans son ensemble), de l'expression littéraire et de ses visées possibles :

J'ai voulu parler de la fête chantée, parce que d'avoir participé à ce rite m'a changé complètement, a modifié toutes les idées que je pouvais avoir sur la religion, la médecine, et sur cet autre concept du temps et de la réalité qu'on appelle l'art. À partir de ces fêtes, pour moi il est devenu évident qu'il ne pouvait exister expression plus complète et plus significative, dont la raison d'être n'était pas seulement curative, mais aussi la recherche d'un équilibre perdu, d'une vérité universelle. Par la fête chantée, les Amérindiens m'avaient montré une telle perfection dans la forme, une telle puissance dans l'expression, que je ne pourrais jamais rien trouver qui lui fût supérieur (Le Clézio 1997, p. 22-23).

Il est clair que Le Clézio a souhaité parler de la fête chantée *précisément* parce que cette expérience, et les événements auxquels elle est connectée, constituent une pièce majeure du puzzle de sa *persona* littéraire. Serge Martin suggère que Le Clézio

n'a pas repris [« Le génie Datura »] en volume, comme s'il voulait à la fois pointer son importance dans le renversement qui s'opère depuis sa rencontre avec le monde amérindien au Mexique, et signaler qu'un tel renversement n'est pas rendu possible par la seule expérience des drogues. Il est, avant tout, le renouvellement de l'expérience d'un bouleversement langagier, que "l'écriture-vie" a engagé dans l'œuvre, depuis son début (Martin 2013b, p. 134-135).

Il nous apparaît assez nettement que la réécriture de l'initiation au datura constitue une tentative par Le Clézio de contrôler son image d'auteur et sa postérité littéraire. Cette volonté de contrôle, loin d'être malavisée ou malintentionnée, témoigne tout au contraire d'un auto-examen scrupuleux et consciencieux de l'écrivain, qui choisit de tirer avantage des mécanismes qui lui permettent de corriger le tir là où c'est possible.

L'exaltation des premiers temps, l'envie pressante de raconter l'expérience de la drogue de 1971 s'est donc transmuée en un désir moins égocentrique, plus bienveillant : un désir de réparation. Le Clézio entreprendra l'édition de deux ouvrages importants témoignant de la destruction des cultures précolombiennes d'Amérique,

ainsi que la rédaction d'un ouvrage sur des thèmes « amérindiens » : *Les prophéties du Chilam Balam* (1976), la *Relation de Michoacan* (1984) et *Le rêve mexicain, ou La pensée interrompue* (1988a). Ces ouvrages cherchent à faire connaître la culture des peuples autochtones d'Amérique (en particulier celles des anciennes civilisations aztèque de Tenochtitlan, purépecha du Michoacán, maya du Yucatán et inca de la cordillère des Andes), leur mutilation par la conquête des Européens sur le continent et la destruction incommensurable qui s'en est suivie. Rien ne subsiste aujourd'hui de l'enchantement de ces cultures si différentes des nôtres, occidentales, écrit Le Clézio : « Rien que le long silence des Amérindiens. C'est au cœur de ce silence que sont nés les grands livres de mémoire de ces peuples, comme s'ils répétaient le moment solennel et mystérieux des origines. » (Le Clézio 1997, p. 28.) Ces entreprises d'édition prolongent l'aventure panaméenne de l'écrivain, l'approfondissent en lui permettant d'étendre sa compréhension des cultures précolombiennes d'Amérique. En 1985, celui-ci explique :

[...] tout de l'Embera Phedda n'a pas disparu en moi, cette langue si belle, si forte, proche de l'épopée et des récits de chasse des anciens (*l'Odyssée*, la Bible, devenues alors soudain plus faciles, plus visibles). Ç'a été pour moi comme une clé qui me permettait de lire des textes auxquels je n'aurais pas pu être sensible avant, comme les textes mayas du Chilam Balam, ou *la Relation du Michoacan*. L'espagnol du seizième siècle, avec ses mots très précis, désignant des plantes, des pierres, ou des parties du corps humain (le sinciput, le chignon du cou), l'espagnol traduisant le monde indien, et dans lequel je pouvais retrouver cette proximité, ce balancement des conteurs Embera, leur rire, leurs gestes, parfois le passage sur leur visage d'un démon, faisant briller la sclérotique de l'œil, crispant les lèvres, faisant trembler la main tendue (Le Clézio 1985b, p. 7).

L'aventure panaméenne aura initié un long échange interculturel qui permettra à Le Clézio, dans les décennies suivantes, de se poser en défenseur des droits des autochtones (voir Moser 2013, chap. 5 ; Simpore 2015) et, surtout, d'exalter leur

héritage littéraire. Il nomme par exemple la poétesse innue Rita Mestokosho dans son discours du Nobel (Le Clézio 2008, p. 11)⁸².

Mais un autre désir, plus immédiat celui-là, naît chez Le Clézio sous l'impulsion marquante de ses expériences végétales, langagières et cérémonielles : dire ce qu'il a vu et ressenti sans émousser les secrets de ses hôtes ; reproduire le sens de ce qu'il a appris, mais avec la difficulté ajoutée d'adresser cette connaissance à ceux qui le lisent, c'est-à-dire ses lecteurs européens. Mû par « le sentiment qu'il y a quelque chose que la langue ne contient pas immédiatement mais que l'esprit doit accomplir en réponse aux sollicitations » (Humboldt 1974, p. 329) non seulement de la langue elle-même, mais de tous les sens également — sollicitations venant même d'une sphère dépassant l'expérience sensible ordinaire, tel qu'Iwa le lui a enseigné — Le Clézio se met en quête de trouver un moyen de transposer la puissance magique du verbe chamanique dans son œuvre littéraire. Alors débute une recherche dans l'écriture pour faire de l'expression verbale un moyen de rejoindre et régénérer le monde, c'est-à-dire de donner aux mots leur dimension performative en les chargeant de cette puissance qui affecte les corps, qui peut guérir, qui est productive. « Faire des pots, tisser des trames, vanner ou simplement vivre selon les rythmes agraires, c'est-à-dire *produire et non pas représenter*, c'est ce que peut faire l'écrivain avec les mots, s'il possède ces mots. » (Le Clézio 2006b, p. 24, nous soulignons). La recherche s'oriente vers cette possession langagière — possession du sujet par le langage ; possession du langage par le sujet⁸³ —

⁸² C'est aussi à partir de l'aventure panaméenne de Le Clézio, au cours de laquelle se développe la littérature interculturelle de l'écrivain, que se comprend la volonté de ce dernier d'éditer les textes fondateurs des civilisations anciennes. La collection « L'aube des peuples », qu'il a codirigée chez Gallimard avec Jean Grosjean entre 1990 et 2007, compte 35 titres. À notre connaissance, aucune étude sérieuse de cette collection n'a été produite encore : cela reste à faire. La collection se développe au croisement de deux thèmes ou interrogations durables et majeurs dans l'œuvre leclézienne : l'interculturel et l'origine des sociétés. Dans une lettre à Michel Crépu en 2006, Le Clézio évoque cette « merveilleuse bibliothèque des origines » dont Jean Grosjean avait eu l'idée (Crépu & Le Clézio 2006, p. 77).

⁸³ « [...] la littérature est aussi une réflexion sur le langage, car ce ne sont pas les écrivains qui possèdent le langage, mais ils sont plutôt à son service. » (Le Clézio 2019, p. 106.) Cette réflexion récente de l'écrivain semble trouver son origine dans sa connaissance du chant emberá, dont il a témoigné dans

, la seule possession qui ne soit pas une hérésie⁸⁴. « Ces trois étapes qui arrachent l'homme indien à la maladie et à la mort [*Tahusa, Beka, Kakwa Hai*], seraient-elles celles-là mêmes qui jalonnent le sentier de toute création : Initiation, Chant, Exorcisme ? », se demande Le Clézio (1971d, p. 8). L'art ne doit plus servir la représentation ; il n'est plus question de promener le proverbial miroir du roman au long des chemins, plus question de doubler la réalité, mais de prolonger ce chemin pour faire advenir la destination, incarner la signification⁸⁵ ; non plus renvoyer au monde son image, mais rendre au monde son âme (*hai*), guérir les corps, en extirper la maladie. « Un jour, on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais seulement de la *médecine* », écrit Le Clézio en 1971 (Le Clézio 1971d, p. 8). C'est bien le sens qu'il voudra donner à son écriture dès lors, qui fonde puissamment la politique de son œuvre conséquente.

La question éthique — pourquoi écrire ? — a trouvé sa réponse : « les hommes, en connaissant les ressorts de la vie terrestre, en deviennent responsables » (Le Clézio 2019, p. 34). L'écrivain ressent cette responsabilité avec plus de force que jamais après avoir été initié auprès de l'Iwa Tobari, après avoir vécu auprès des Emberá du Panamá, après avoir assisté à la fête chantée :

Hai. « Ce n'est pas l'homme qui maîtrise le chant, c'est la voix chantée qui possède l'homme », écrivait en effet Le Clézio en 1971 (Le Clézio 1971d, p. 88).

⁸⁴ Lorsque Jean-Louis Ezine demande à Le Clézio « Posséder, c'est une hantise chez vous ? », ce dernier lui répond : « Je crois que oui, et si j'idéalise la société amérindienne, c'est qu'elle n'avait pas fait de la propriété son principe de base. Les sociétés amérindiennes considéraient la possession de la terre comme une hérésie, comme quelque chose d'absurde. Les sociétés amérindiennes qui survivent considèrent toujours que la terre est à tout le monde. C'est notre terre à tous ; elle est là pour le bien de tous, pour le profit de chacun, et personne n'a le droit de dire que la terre lui appartient. Elle lui est prêtée, comme la vie, d'ailleurs, comme les éléments, comme l'air. » (Le Clézio 2006b, p. 49.) Dans une conférence délivrée le 27 mai 2016 à l'Université de Yangzhou (« Nature, littérature »), Le Clézio cite le discours du chef lummi Seattle fait au gouvernement des États-Unis en 1854, alors qu'il confiait à l'État fédéral le territoire de sa nation : « Tout ce qui arrive à la terre arrive aux fils de la terre. Lorsque les hommes crachent sur la terre, ils crachent sur eux-mêmes. Nous le savons, la terre n'appartient pas à l'homme, c'est l'homme qui appartient à la terre. Nous le savons : toutes choses sont liées comme le sang qui unit une même famille. Toutes choses sont liées. » (Le Clézio 2019, p. 157.)

⁸⁵ « Aucun linguiste ni aucun philosophe ne saurait plus soutenir en effet une théorie du langage comme d'un système de signes qui doublerait celui des réalités. [...] Le mot n'est pas signe, mais nœud de signification. » (Lacan 1966, p. 165.)

D'avoir vécu avec ces gens m'a apporté une forme de certitude, que les humains sont capables d'une grande originalité. Elle m'a guéri un temps de l'urticant besoin d'écrire. [...] Mais il se fait que je suis né pour un autre type de société, et je suis donc retourné à mon univers de livres, de textes écrits, de romans en gestation et, éventuellement, de villes. Mais cette brève expérience m'a donné cependant le sentiment que je pouvais vivre la cité autrement, que je pouvais, si cela se trouvait, y apporter un peu de la sagesse et de l'esprit d'aventure de ces gens pour qui la forêt est un univers aussi codé et complexe que le nôtre (Le Clézio 2019, p. 39).

Dans l'œuvre à venir, Le Clézio considèrera « la poésie comme un rite (potentiel) de rétablissement du contact » (Taylor 2019, p. 456) et comme un moyen de réenchanter le monde, pour reprendre l'expression de Michel Maffesoli (2007)⁸⁶. Cette volonté trouve sa raison dans la réception, c'est-à-dire dans la communauté des lecteurs qui, en de multiples foyers, incarneront le verbe régénérateur, accompliront le rite. Ce déplacement majeur peut et doit être compris dans le sens d'une autonomisation du travail de l'écrivain, qui s'émancipe du service de la représentation au profit d'une visée productive auto-instituée, qui ne sert aucune cause sinon celle de l'expression langagière et la réalisation de soi à travers elle. Cette cause est marquée du sceau de la liberté puisqu'elle trouve son fondement même dans l'examen sensible et critique du rapport de sujétion qu'entretient l'être humain vis-à-vis de son monde environnant, dans ses dimensions à la fois naturelle et symbolique⁸⁷.

⁸⁶ En 2014, lors d'une intervention à l'Université de Nankin portant sur le rapport entre la science et la littérature, Le Clézio demande : « Est-ce qu'on peut encore imaginer un esprit humaniste qui réussirait la jonction entre ces deux tendances, ces deux idéaux des êtres humains que sont la connaissance exacte de la nature et la possibilité d'enchanter le monde par la poésie, par la littérature ? » (Le Clézio 2019, p. 94.)

⁸⁷ Un rapprochement avec l'écologie profonde nous apparaît ici inévitable : « Le meilleur moyen de décrire et de présenter au plus juste l'écologie profonde n'est pas de dire que l'écologie profonde invite à la reconnaissance de la valeur du monde non humain, mais plutôt à la reconnaissance des possibilités que le soi révèle dans sa relation à la nature — par où il apparaît que la question cruciale est de savoir qui nous sommes, qui nous pouvons devenir et qui nous *devons* devenir à l'intérieur du tout. » (Fox 1986, p. 85, nous traduisons). Sur l'écologie profonde, voir Næss 2013.

Trois motifs éminents caractériseront dorénavant l'œuvre leclézienne : (1) une logique du dessillement ; (2) une écriture du prolongement ; (3) une éthique de la guérison. Nous analyserons avec attention ces motifs dans le troisième et dernier chapitre de cette recherche. Avant de conclure le présent chapitre, un dernier filon mérite d'être exploré, qui nous permettra de mieux aborder par la suite la productivité des textes du corpus leclézien 1970-1974. Nous voulons montrer comment Le Clézio a voulu initier, au tournant des années 1970, un nouveau régime de lisibilité reposant largement sur la part indicible du langage verbal, régime par lequel sa recherche dans l'écriture débouche sur l'expression de la part indicible des apprentissages acquis au cours de l'aventure panaméenne.

2.6 À tâtons vers un nouveau régime de signification

L'illumination qui anime toute pensée et embrase toute écriture contient nécessairement une part d'illisibilité. En différant sans cesse sa compréhension, une œuvre garantit la multiplicité de sa lecture et témoigne en faveur d'une exigence qui fait d'elle autre chose qu'un objet de communication.

Yannick Haenel (2019, p. 14).

L'expérience singulière, par la drogue, de l'effritement du sujet et de l'impermanence des formes débouche-t-elle, au sortir de l'aventure panaméenne, sur la tentation pour Le Clézio d'inaugurer dans l'écriture un régime de lisibilité autre, que la rationalité seule ne pourrait suffire à cerner ? Il nous semble en effet qu'Iwa a pu précipiter la concrétisation d'une volonté littéraire, qui se dessinait certes déjà auparavant dans l'œuvre, mais qui s'affirme avec force au tournant des années 1970. Nous pensons avoir

identifié, conséquemment à l'aventure panaméenne, une volonté de l'écrivain de rejoindre par l'écriture un régime épistémique qui ne relèverait « pas tant de la science que de l'art de deviner l'illisible pensée du monde en laquelle se forme continuellement l'existence humaine » (Pic 2014, p. 75) et sa communauté d'esprit. Ce régime commande une écriture apte à concrétiser l'idée selon laquelle, « [p]our *voir* les choses, il nous faut avant tout les regarder comme si elles étaient parfaitement dénuées de sens — comme des devinettes » (Ginzburg 2001, p. 21). Dans ce régime proprement *divinatoire*, l'écriture devient le moyen de dévoiler (ou de suggérer) une événementialité possible à laquelle l'émergence des formes symboliques serait imputable ; une cosmologie spéculative que rien n'explique sauf le sentiment de sa cohérence (suggérée d'après les formes signifiantes qui en émergent), en conséquence de quoi sa validité paraît probable⁸⁸. Cette écriture divinatoire opère sur une crête paradoxale divisant le clair et l'obscur ; le su et l'insu ; ce « côté-ci », c'est-à-dire la réalité qui se donne dans l'expérience ordinaire, et « l'autre côté », qui serait comme un autre visage de cette réalité, dont certains traits inédits apparaîtraient à celle ou celui qui la sonde, à qui prendrait le temps de l'interroger, à qui se disposerait à l'observer différemment — ces deux réalités étant complémentaires et nécessaires l'une pour l'autre⁸⁹. L'atteinte de l'équilibre visé par l'écriture passe par la reconnaissance de cette part obscurcie du réel. « Peut-être qu'un jour il n'y aura pas d'autres savoirs que celui-ci : connaître la lumière. On marchera sur une terre libre où tout sera apparent », écrit

⁸⁸ Nicolas Pien (2014a, p. 242, 244) parle d'un « langage de l'antécédence », précisant : « C'est donc vers l'implicite que tend cette possibilité de langage désirée par Le Clézio : ce serait, si l'on tentait une définition de cet implicite, un langage qui ne porterait pas un raisonnement, ou une idée, mais un fait, ou, dit autrement, un langage qui ne serait pas un sens en lui-même, mais un signe ou un fait pour reprendre le vocabulaire de Wittgenstein, avec qui Le Clézio partage cette volonté de comprendre, mais du point de vue littéraire et non philosophique, la subtile relation entre le langage et la réalité. »

⁸⁹ Nous rappelons l'influence de la philosophie antique sur la pensée leclézienne. Sylvia Lippi (2010, p. 58) écrit : « chez Héraclite, les contraires ne sont ni supprimés, ni subsumés par l'unité, mais ils la constituent. Il [Héraclite] introduit la discordance au sein même de l'unité : l'unité ne peut résulter de l'identité à soi, mais d'une tension des contraires. [...] Le *logos* qui résulte de la tension des forces antagonistes — *logos* comme vérité de l'harmonie — est accessible à ceux qui savent le découvrir. Le *logos* est donc la contradiction, aussi bien que la saisie, l'appropriation de cette dernière. »

Le Clézio dans *L'inconnu sur la terre* (1978a, p. 59). « Ce fantasme de l'apparaître pur », dénué de médiation, « traverse l'œuvre de façon continue et obsessionnelle », écrivent Salazar-Ferrer et Martin (2015, p. 22).

On peut croire que l'expérience de la drogue a rapproché l'écrivain, soudainement et temporairement, de l'infini désir de sensualité que manifeste son œuvre depuis l'origine. Au sujet d'Adam Pollo, le héros du *Procès-verbal*, Le Clézio dit en effet à Pierre Dumayet, en 1963 : « sa trop grande sensualité lui fait perdre le sens de son autonomie et ne le fait vivre que par les sens » ; il souffre « sans doute d'un trop grand sensualisme, qui lui fait perdre le sens de la réalité » (Dumayet 1963, 3:30, 6:08). On sait en outre que Le Clézio s'identifie à son héros puisque, peu après, Dumayet lui demande s'il se sent étranger à ce personnage, ce à quoi l'écrivain répond : « Non pas du tout. J'estime avoir poussé à bout, peut-être, une autobiographie, mais y avoir mis une part de moi-même, dans ce personnage. » (Dumayet 1963, 6:45.) Xu Jun (2019, p. 15), ami et traducteur de Le Clézio, raconte au sujet de ce dernier que « [c]haque fois qu'il commence la rédaction d'un roman, il écrit en deux langues le même mot sur la première page de son manuscrit : “*My soul*” en anglais ; “*Ma vie*” en français. Il considère son écriture comme son âme et sa vie. » C'est donc qu'il lui faut « [é]crire pour vivre : toute écriture est enracinée dans la vie. Ce qu'elle met au jour est lié à l'être profond, intérieur, à l'être en mouvement » (Le Clézio 2019, p. 128).

Ce dont il avait déjà l'intuition et le désir en 1967, tel qu'il le laissait entendre dans *L'extase matérielle*, se concrétise enfin pour Le Clézio au cours de l'aventure panaméenne. « Oui, pour la première fois depuis longtemps, ce que je vois et ce que je désire coïncident absolument », écrit-il alors (Le Clézio 1973b, p. 105). Quelques années plus tard, dans *L'inconnu sur la terre*, on reconnaît les répercussions de l'expérience qu'a vécue l'écrivain avec Iwa, alors que se donne à lire, dans la plus grande nudité énonciative, la phrase suivante : « Je ressens le désir du réel. Trouver ce qui existe, ce qui entoure, sans cesse dévorer des yeux, reconnaître le monde. Savoir ce qui

n'est pas secret, ce qui n'est pas lointain, le savoir non avec son intelligence, mais avec ses sens, avec sa vie. » (Le Clézio 1978a, p. 196.) Cette opposition de l'intelligence et des sens, d'une conscience qui ne relève pas de la raison, mais d'une spiritualité instillée par la compréhension — à la fois écologique et cosmique — de la place qui revient à l'humain au sein de la nature, deviendra un lieu commun de l'œuvre leclézienne⁹⁰. Comme l'écrit d'ailleurs Brigitte Lane (2013, p. 67) :

Révolutionnaire tranquille et utopiste Le Clézio s'interrogera en effet désormais de plus en plus à travers son œuvre sur la possibilité d'une société idéale (donc rêvée) fondée sur une perspective cosmique, une harmonie généralisée avec les forces de l'univers et la terre-mère mais aussi sur une métaphysique positive proclamant la complémentarité de la vie et de la mort tout en affirmant la temporarité de l'humanité par rapport à la longue durée de l'existence de la planète-terre allant de ses origines (genèse) à des temps indéfinis à venir.

Doit-on imputer à l'expérience de la drogue d'avoir initié cette conscience chez l'auteur ? Si l'on en croit William James, qui cite lui-même les travaux d'un médecin canadien, le docteur R. M. Bucke, alors qu'il traite des états de conscience acquis sous l'influence de drogues, l'un des effets les plus reconnus de l'expérience de drogue enthéogène/écodélique serait l'acquisition d'une conscience dite « cosmique » :

Les caractères de la conscience cosmique, c'est avant tout la conscience du cosmos, c'est-à-dire de la vie et de l'ordre du monde ; c'est en même temps une illumination intellectuelle qui suffit seule à faire passer l'individu dans une nouvelle sphère d'existence, et fait de lui le représentant d'une espèce nouvelle ; c'est encore un état indescriptible d'exaltation morale et d'allégresse, un aiguisement du sens moral, aussi manifeste et plus important que l'illumination de l'intelligence ; c'est enfin ce qu'on pourrait appeler un sentiment de

⁹⁰ En 2011, Le Clézio s'exprime sur la relation qu'il entretient aux sens et à la raison : « [...] je me sens plus près des sens que de la raison. Je préfère procéder par petits morceaux, commencer par le plus petit, le bas pour remonter vers le haut, commencer par la sensation pour arriver au sentiment. Ce qui ne veut pas dire que je suis contre la raison ou contre les structures logiques. Mais je pense qu'il faut faire la jonction [...] » (Le Clézio 2013, p. 140.) En 2016, à l'occasion d'une conférence intitulée « Nature, littérature » délivrée à l'Université de Yangzhou, Le Clézio affirme : « L'union de l'homme et de la nature se fait par les sens, par l'élargissement de l'intelligence qui permet d'appréhender la réalité dans son ensemble. » (Le Clézio 2019, p. 149.)

l'immortalité, la conscience d'une vie éternelle ; je ne dis pas la conviction d'une vie future, mais la conscience d'une éternité présente (Bucke 1905, cité dans James 1906, p. 337-338).

Cette avancée morale, plus que tout autre transformation d'ordre thématique ou esthétique qu'elle subsume, s'avère manifeste dans l'œuvre leclézienne subséquente à l'aventure panaméenne, qui cherche à tracer pour ses lecteurs un chemin vers cette forme de la conscience capable d'agir à titre de gabarit moral. Le discours de l'écrivain à cet égard est évocateur. À Claude Cavallero, en 1993, Le Clézio confiait :

Le rôle de l'écrivain ne consiste pas, me semble-t-il, à proposer intentionnellement un sens moral applicable au monde qu'il décrit. Mais encore une fois, sa création elle-même, en tant qu'acte, se charge d'une certaine valeur morale. Par ailleurs, l'écrivain n'étant pas situé hors du monde ou au-dessus du monde, il se réfère au moins implicitement à un vécu déjà filtré sur le plan de l'appréciation éthique. Mes livres reflètent par là ce que l'individu accepte ou bien refuse autour de lui ; c'est une approche qui doit sans doute au rapport que j'entretiens avec le monde amérindien, dont la vision fondée sur une culture d'expérience distingue avec une grande netteté entre ce qui s'avère « bien » — entendu comme ce qui ne nuit pas aux autres et va dans le sens d'une liberté réelle — et ce qui est « mal » — qui reste donc condamnable. Il y a là pour moi, plutôt qu'une mission — ou qu'une démission — une ligne sur laquelle je tente de trouver mon équilibre en avançant dans l'écriture (Le Clézio 2009a, p. 37).

Interrogé sur la dimension mystique de son écriture postpanaméenne, Le Clézio ne dément pas qu'elle exprime, et trouve sa source dans, une « mystique naturelle ». Lorsque Justyna Gambert lui demande s'il accepterait que son œuvre soit considérée être celle d'un écrivain mystique, Le Clézio répond avec précaution :

Alors, dans le sens justement où le monde amérindien propose une mystique qui n'est pas la mystique de la religion chrétienne, qui est un autre type d'accès au surnaturel qui utilise des moyens — je dirais, — plus naturels qui sont à la disposition des sens de l'homme. [...] À ce moment-là, oui, je m'attacherais à cela. [...] Oui, une mystique liée à la perception que nous avons par la nature d'un schéma général du cosmos... (Le Clézio cité dans Gambert 2015, p. 67).

La mystique leclézienne est teintée d'un rapport intense à la nature. Le Clézio conçoit le monde naturel comme un pourvoyeur d'indices pointant vers une vérité potentielle à interpréter avant que le signe offert ne se referme : « des traces parfois infinitésimales permettent d'appréhender une réalité plus profonde, qu'il serait impossible de saisir par d'autres moyens », écrit Ginzburg (1980, p. 9) au sujet du régime indiciel (qu'il appelle aussi divinatoire). Cette conception sémiocosmique requiert de l'interprète une attention de tous les instants aux signes que le monde naturel offre à déchiffrer et que l'interprète considère comme oraculaires. L'œuvre leclézienne semble bien suggérer et entretenir un tel rapport divinatoire au monde : « le signe oraculaire est le symptôme du caractère mystérieux du monde, il est à interpréter » (Caccamo & Levesque 2015, p. 4). Le monde leclézien correspond à ce schéma étrange, déjà évoqué dans *Le procès-verbal*, d'une « cryptographie dont la clé est imminente » (Le Clézio 1963, p. 202). En retour, cette écriture occulte (car tel est le sens à donner au mot cryptographie) exige du lecteur investi dans une démarche critique qu'il adopte une attitude idoine, qui lui permette de « *dominer les plans de divination du livre* » (Chazal 1949, p. 13). « Il faut écrire, penser et agir, par énigmes », fait valoir Le Clézio à la toute fin des *Géants* (Le Clézio 1973c, p. 339.)

Il faut bien voir comment ce régime indiciaire qui commence d'occuper l'attention de l'écrivain fait du monde naturel un corps à ausculter, et de l'écriture une médecine exerçant sa guérison par l'entremise d'une symptomatologie bien particulière (sur les rapports entre sémiotique et médecine, et sur le symptôme comme type de signe, voir Sebeok 2001, chap. 4). De même, il rattache l'interprète aux gestes interprétatifs les plus anciens : la mantique, dont nous avons déjà parlé, et la chasse, comme forme originelle du récit humain : « Sur cette aire où je suis présent, sur cette terre simple que peuvent voir mes yeux, toucher mes mains, tout n'est-il pas inscrit ? », se demande l'écrivain (Le Clézio 1978a, p. 170). Cette idée rapproche encore le travail du signe leclézien du régime sémiotique de l'indice dont a traité Ginzburg, qui écrit : « derrière ce paradigme

indiciel ou divinatoire, on entrevoit le geste probablement le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain : celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces d'une proie. » (Ginzburg 1980, p. 11.) Cette idée trouve sa résonnance dans *Haiï*, où Le Clézio réduit l'entière de la production signifiante humaine au régime de la trace, vestige physique marquant le passage d'un corps collectif : « Il n'y a que ces empreintes collectives que laisse le troupeau humain, et qui ne sont pas plus inventées que les traces des sabots des cerfs. » (Le Clézio 1971d, p. 124.) Nous reviendrons sur ces dimensions sémiotique et éthique de l'écriture leclézienne dans le troisième chapitre de cette recherche.

Revenons encore un instant sur la question de la mystique exprimée par l'œuvre leclézienne postérieure à l'aventure panaméenne. Il faut bien voir que les germes de cette mystique étaient plantés avant le départ pour la forêt du Darién, avant la rencontre avec l'altérité autochtone mésoaméricaine. Le changement d'environnement, le retour à la terre, et l'initiation chamanique auront agi comme des révélateurs, relançant la demande d'infini dont Le Clézio était déjà porteur. Questionné le 30 mai 1969 sur la signification qu'il accordait au mot « Dieu », Le Clézio a répondu :

Alors Dieu serait peut-être un arbre extraordinaire extrêmement grand Là encore ce sont des problèmes auxquels on se heurte Dieu c'est l'Infini aussi bien l'Infini de la drogue c'est cette espèce d'ouverture que tout être a en lui ce qui fait qu'il cherche qu'il se déplace qu'il écrit qu'il ouvre les portes même s'il les referme ensuite (Le Clézio cité dans Lhoste 1971, p. 47).

Une recherche anime l'humain épris d'infini que décrit Le Clézio. Évidemment, Le Clézio se décrit lui-même par cette occasion, car peu de questions pointent aussi directement vers l'intime que celle qui concerne la conception que l'on a de Dieu. Si l'on suit la réflexion de l'auteur, cette recherche d'infini permet d'ouvrir des « portes », un instant, qui se referment. Nous avons expliqué précédemment comment l'expérience de la drogue pouvait procurer au sujet une impression éphémère d'extase en raison d'un accès momentané, comme par une porte dérobée, à une vue privilégiée

du monde. Cet état singulier, s'il se résorbe, ne laisse pas moins un sentiment durable, bien que difficilement dicible. Lorsque ces « portes » se referment, une fois l'expérience de la drogue terminée, l'écriture peut prendre le relais : l'écrivain étant prédisposé à s'en remettre à l'écriture pour exprimer l'objet informe de son désir (ce qui échappe à sa raison), il trouvera dans l'expérience vécue une stimulation vive qui ne manquera pas de nourrir son travail. À ce propos, Richard Doyle écrit :

Les écodéliques [...] poussent les humains à s'exprimer. Nous devenons des êtres prolixes, graphomanes, cherchant à transmettre la nature de nos expériences psychédéliques. Il n'y a peut-être que les rêves qui ont induit autant d'activité rhétorique et herméneutique chez les humains. Mon hypothèse est que les écodéliques jouent un rôle dans l'évolution humaine en tant qu'adjuvants à l'éloquence. Nous entraînant à nous exprimer au sujet de l'ineffable jusqu'à épuiser les capacités de notre langage dans le silence, les écodéliques poussent le langage à ses limites et encouragent l'innovation (Doyle 2011, p. 103, nous traduisons).

Il nous apparaît hors de tout doute que l'expérience de la drogue a joué un rôle significatif dans l'écriture subséquente à l'expérience panaméenne de l'écrivain. Le corpus leclézien des années 1970 est sans doute celui qui présente le caractère le plus expérimental, celui où la recherche dans l'écriture est la plus palpable (nous pensons en particulier aux *Géants*, à *Mydriase*, aux *Voyages de l'autre côté* et à *L'inconnu sur la terre*). Cela n'a rien d'étonnant, car ainsi que nous l'avons montré, la plante sacrée datura déterritorialise, ou plutôt décorporealise la subjectivité⁹¹ ; elle permet à celui qui la consomme d'expérimenter un état de conscience altérée qui s'avère subséquentement productif dans la mesure où il inaugure diverses possibilités dans la création :

Dispersion, fragmentation, possibilité de se projeter en des êtres multiples d'une part ; d'autre part sentiment d'une unité retrouvée, d'une invulnérabilité acquise soit grâce à la possibilité de fusionner avec le Tout, soit par la constitution d'un Moi soustrait à toute atteinte extérieure : cela, les drogues le

⁹¹ « Je suis ici, moi, un de ses sujets extrait du hasard, sans nom, sans pensée, sans langage. » (Le Clézio 1978a, p. 170.)

promettent, l'accomplissent dans une certaine mesure et dans certaines conditions. Faut-il insister davantage sur leurs affinités avec l'art et sur les raisons pour lesquelles elles ont suscité de grandes espérances chez un bon nombre d'artistes ? (Milner 2000, p. 441.)

Après l'aventure panaméenne, Le Clézio est véritablement en quête d'une expression qui sache rendre compte de son expérience extraordinaire, qui sache donner une voix au sentiment d'unité du monde qui l'anime. Dans *L'inconnu sur la terre*, l'auteur énonce son désir de se laisser guider par les mots, qui le mèneraient « vers leur domaine, où rien n'a de sens, où rien n'existe hors du hasard » (Le Clézio 1978a, p. 388). C'est à l'ordre secret du monde qu'il veut prêter sa parole, pour le laisser deviner à ses lecteurs : « Cette harmonie n'est pas illusoire. Elle est réelle, et devant elle je ressens la nécessité de la parole. » (Le Clézio 1978a, p. 169.) Cette volonté née en réponse à une demande ressentie subjectivement par l'écrivain laisse place au fantasme d'une communion parfaite avec l'univers, qui élargirait le bassin des destinataires potentiels de son œuvre :

[...] mon langage ne serait plus seulement celui des hommes et de leurs livres, mais s'adresserait à n'importe qui sur la terre, et n'importe qui pourrait le comprendre et l'entendre, un drôle de sifflement dans l'air, un vague bruit d'eau qui cascade sur des tas de cailloux (Le Clézio 1978a, p. 389).

Le Clézio s' imagine « libre enfin », simple relais d'une musique céleste : « la musique viendrait en moi, sans contrainte, comme l'eau de la source emplir un creux de roche, et jaillit à la lumière. Je ne serais plus que l'instrument de sa voix, et la musique pourrait déborder sur le monde. » (Le Clézio 1978, p. 390.) Se mettant à l'écoute du monde, et disposé à exprimer par son langage la vérité secrète de la nature, son service l'emmènerait à la découverte de l'inconnu sur la terre : « Je pourrais voir les règnes inconnus ; ce qu'il y a dans la pierre, dans l'arbre, dans la fourmi. J'irais jusque dans le sel, au centre de l'océan, ou bien jusqu'aux poussières d'eau dans les grands nuages gris. » (Le Clézio 1978, p. 390.) Cela devient possible, explique l'auteur, car

[l]a conscience est dans la mer et le ciel, dans la beauté terrestre. L'intelligence est dans l'harmonie de ces couleurs, de ces formes, dans l'immensité des perspectives. L'imaginaire est dans cette matière. Et le langage, celui que je parle, n'est pas ma réponse au monde, mais ce que toute la terre m'envoie, comme porté par un vent qui viendrait du centre du ciel, du cœur de l'espace (Le Clézio 1978a, p. 168).

Il aura fallu près de vingt-cinq années à Le Clézio pour formuler ce qui ressemble à une explication tangible (et un peu plus terre-à-terre) en ce qui a trait à l'éclosion de créativité extraordinaire qui l'a porté à la suite de son aventure panaméenne. *La fête chantée* formule un récit rétrospectif sur ces années :

[...] je découvris cette vérité étonnante, que la forêt est un jardin cultivé, où les Emberas et les Waunanas soignent et récoltent leurs plantes médicinales, leurs lianes, leurs parfums, parfois dans des lieux secrets, cachés sous d'autres feuilles.

Ce que je découvrais ainsi, c'était l'intelligence de l'univers, son évidence, sa sensibilité. La relation étroite qui unit les êtres humains non seulement au monde qui les entoure, mais aussi au monde invisible, aux songes, à l'origine de la création. C'est un sentiment que je puis aujourd'hui exprimer avec des mots, mais qui était à cet instant-là en dehors du langage, ou bien qui m'était communiqué par un langage plus ample, plus fort, le langage de la forêt, la pensée de l'eau du fleuve, le regard des feuillages, le souffle des absents, présents autour des maisons (Le Clézio 1997, p. 15).

Au cours des années 1970, c'est ce « langage plus ample, plus fort » qui a le dessus, qui cherche à exprimer le mystère de l'expérience, qui veut rendre au monde le sentiment de son existence en participant à son avènement. Le Clézio (1978a, p. 65-66) parle des « mots, échappés à la forge en action dans le ventre du corps, puis répandus au-dehors comme une semence, tandis que le regard invente la lumière ; tandis que le regard, joint à la lumière, éclaire l'intérieur de la tête. » On voit toute la difficulté qu'il y a à vouloir exprimer l'indicible avènement continu du monde conjugué à la puissance créatrice du Verbe, où prend racine la recherche scripturale de l'écrivain, sa raison séminale⁹².

⁹² Nous voyons une affinité importante entre la volonté expressive de Le Clézio à cette époque et la conception de l'expression poétique qu'a défendue Malcolm de Chazal en 1949. Dans *La Vie Filtrée*, ce

Recherche véritable, qui se bute aux limites du langage : « Comment dire cela ? Mais cela ne peut se dire ainsi, avec mes paroles, car c'est, d'un bond, par-dessus les millions d'années et les millions de naissances, le silence enfin accompli. » (Le Clézio 1978a, p. 66.)

Dans le chapitre qui suit, nous chercherons à montrer quelles stratégies Le Clézio a employées pour repousser les limites du langage. Nous verrons que la recherche de l'expression de l'indicible est corrélative à une volonté nette de l'écrivain de dévoiler une part du monde demeurée cachée — Roussel-Gillet (2011, p. 153-160) parle d'une écriture du « secret ». Or, pour dire la lumière, le mystère supérieur, l'harmonie du monde, il apparaît utile de pointer vers sa différence. Qu'est-ce à dire ? Fort de ses impressions et connaissances acquises auprès des sociétés autochtones d'Amérique centrale, en 1973, Le Clézio se retournera vers l'Europe occidentale pour lui renvoyer son image, que la loi de l'habitude rend invisible du point de vue de l'expérience subjective. Il voudra révéler l'aliénation promue par les idéologies et les formations politiques occidentales, qui glorifient le progrès, l'automatisation, le pouvoir des machines, des systèmes, la propriété privée et la subordination des individus à l'autorité et à la violence de l'État. Pour y parvenir, Le Clézio décrira méticuleusement des objets techniques du quotidien, tels une ampoule électrique (décrite jusqu'à l'épuisement dans *La guerre, Haï, Les Géants* et encore dans *L'inconnu sur la terre*) ou une radio à transistor. Il décrit ces objets pour nous banals avec le regard émerveillé de celui qui les verrait pour la première fois, sans comprendre leur raison : il endosse ainsi le regard de l'étranger, sachant toutefois à qui il s'adresse et étant lui-même familier de ces objets. Présentant le concept d'« étrangeté » avancé par Carlo Ginzburg (2001), Sandro Landi (2013, p. 9) explique : « Ce regard à la fois proche et distant, qui produit un effet

dernier écrit : « L'expression est *une*, l'expression forme un tout et ne peut être divisée. [...] L'expression est le théâtre de l'absolu, car la Vie y tient ses assises. [...] L'expression, c'est le mirage de l'âme se présentant en filigrane sur les nuages du physique. L'expression, c'est la forme la plus palpable de l'invisible sur terre. » (Chazal 1949, p. 126, 128.)

de trouble et de dépaysement, est proprement un regard «étrangeant» ». Nous voudrions montrer comment les textes lecléziens de la période 1970-1974 tirent une bonne part de leur efficacité de cette technique, qui est aussi une posture éthique : l'« étrangement ».

Ginzburg trouve chez Victor Chklovski, dans son texte célèbre de 1917, « L'art comme procédé », les racines de ce qu'il nomme l'« étrangement ». Ginzburg traduit le mot russe *ostranienie* par l'italien *straniamento*. On sait que Todorov a préféré traduire ce terme en français par défamiliarisation, qui rend un sens légèrement différent⁹³. Il semble en effet que quelque chose se perde dans cette traduction française : le terme devient technique et évacue la dimension éthique, c'est-à-dire la posture subjective préalable que suppose le procédé littéraire. Chklovski écrit :

Si nous examinons les lois générales de la perception, nous voyons qu'une fois devenues habituelles les actions deviennent aussi automatiques. Ainsi toutes nos habitudes se réfugient dans un milieu inconscient et automatique [...] L'objet passe à côté de nous comme empaqueté, nous savons qu'il existe d'après la place qu'il occupe, mais nous ne voyons que sa surface. Sous l'influence d'une telle perception l'objet dépérit, d'abord comme perception, ensuite dans sa reproduction. [...] Ainsi la vie disparaît, se transformant en un rien. L'automatisation avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre (Chklovski 2001, p. 80-82).

Comment faire apparaître aux yeux de ses contemporains ces objets, habits, meubles ; cette peur de la guerre, surtout, qui sera omniprésente tant dans *La guerre* que dans *Les Géants*, que l'écrivain cherchera à révéler par tous les moyens ? Précisément en adoptant ce regard « étrangé » et « étrangeant ». Il s'agit de « s'éloigner, donc, se

⁹³ Le *Thresor de la langue françoise* de Jean Nicot (1606, p. 265) comporte le verbe « étranger », pour lequel la définition suivante est donnée : « séparer & mettre hors d'avec soy quelque chose, & la réduire en respect & condition de chose étrange ». Dans le même ouvrage, la locution pronominal « s'étranger » renvoie au latin « *Alienationem facere* » : bien qu'elle se rapporte à une question de droit civil, lue littéralement, elle signifie *réaliser l'étrangeté, faire en sorte de devenir étranger à soi-même*. Nicot recense en outre le substantif « étrangement », qui est proprement ce qui résulte de cette action d'aliénation de soi-même et de ce qui est familier.

rendre ignorants — par une sorte d’obnubilation volontaire et momentanée — comme condition pour s’émerveiller et faire des découvertes » (Landi 2013, p. 13).

Céline Spector (2013) a montré comment cette technique est prégnante dans la tradition humaniste, la faisant remonter à Montesquieu. *Les lettres persanes* exploitent cette technique avec brio pour renvoyer à la France son image à travers le regard étranger des correspondants épistolaires. Sylvia Giocanti (2013) montre pour sa part comment la technique est proprement celle qui traverse dans leur ensemble les *Essais* de Montaigne, où la règle est de rompre avec les jugements coutumiers, « [l]’étrangeté étant pour Montaigne le vrai visage des choses et la caractéristique de notre condition » (Giocanti 2013, p. 19). Les travaux de Stéphane Haber (2007, 2009) sont également fort éclairants en la matière puisqu’ils montrent que cette technique remonte à une époque précédant la spécialisation des champs disciplinaires et qu’elle s’avère en conséquence transversale tant à l’histoire littéraire qu’au développement des sciences humaines et sociales modernes, qui en héritent et l’exploitent différemment.

La logique paradoxale de l’étrangement rappelle, au fond, que la condition nécessaire pour que les sciences humaines et sociales puissent continuer à remplir la fonction indispensable qui est la leur et produire du nouveau, est une pratique rigoureuse de mise à distance du côté automatique et héréditaire des questions et des méthodes qui s’engendrent dans une même communauté disciplinaire (Landi 2013, p. 13).

Du point de vue de l’histoire littéraire, la technique de l’« étrangement » s’avère absolument consubstantielle à la pratique des écrivains et même déterminante lorsque vient le temps de définir le but de l’art. Chklovski (2001, p. 82) écrit :

Le but de l’art, c’est de donner une sensation de l’objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l’art est le procédé de singularisation des objets [...] L’acte de perception en art est fin en soi et doit être prolongé ; *l’art est un moyen d’éprouver le devenir de l’objet, ce qui est déjà « devenu » n’importe pas pour l’art.*

Le Clézio s'inscrit en filiation directe avec cette conception lorsqu'en 1969, il explique à Pierre Lhoste :

C'est cela qui est épouvantable dans la marche de cette civilisation [occidentale], c'est qu'elle produit réellement des objets qui sont des miracles. Je veux dire, une ampoule électrique c'est un miracle, une bulle de verre aussi parfaite, c'est quelque chose d'extraordinaire, d'extravagant, on n'aurait pas pu imaginer cela. Et les gens vivent au milieu de cela et à aucun moment ils ne s'intéressent à l'objet lui-même, à la beauté qu'il représente. Il me semble que c'est une société qui produit de plus en plus un aveuglement devant la beauté, qui refuse la beauté, qui renonce à la beauté. » (Le Clézio 1999, 1/3, 5:28).

L'écrivain se donne pour tâche de restituer au lecteur cet émerveillement, et par celui-ci la beauté, l'enchantement de la réalité que procure la jouvence du regard⁹⁴. En un sens, le regard « estrangé » par excellence, c'est celui de l'enfant pour qui tout au monde est curieux et intrigant, car sa perception n'est pas encore figée dans les habitudes ni accoutumée à son environnement⁹⁵. C'est donc aussi cet enfant en lui que Le Clézio a redécouvert en 1970-1974, c'est-à-dire cette part de son enfance africaine consignée dans sa mémoire corporelle, qui affleure au contact des rivières et des forêts du Darién, et qui lui procure un sentiment si intense de liberté retrouvée. C'est cet enfant, désormais, que l'écrivain voudra laisser s'exprimer et qu'il mettra en scène à répétition, sous divers noms, dans l'œuvre à venir.

⁹⁴ Le Clézio rejoint ici, non sans étonnement, une idée partagée par Proust dans le cinquième tome de la *Recherche*, où l'on peut lire : « Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est [...] » (Proust 1999, p. 1797). En 1993, Le Clézio a évoqué son regret de n'avoir découvert Proust que tardivement, et la « grande influence » qu'il a eue sur lui par la suite (Le Clézio 2009a, p. 32).

⁹⁵ Jean Onimus (1983, p. 512) écrit : « Nos regards sont usés, habitués, prévenus nous croyons savoir d'avance ce que nous allons voir, nous ne portons intérêt qu'à ce qui touche nos projets. Le Clézio parle même d'une *taie* [1980a, p. 293, 295] qui nous aveugle la plupart du temps. À ce regard morne il ne cesse d'opposer l'éveil innocent, tout frais, de l'enfant qui ne sait pas d'avance, ne comprend pas d'avance et considère ce qui s'offre à lui avec un étonnement ouvert : participation, intensité de présence, état d'accueil et de renaissante surprise ! Le regard étonné de l'enfant annonce le regard clair du poète pour qui, selon le mot d'Éluard, "tout peut être merveille". »

Pour Le Clézio, l'écrivain est celui qui travaille le regard dans le langage, qui ouvre les yeux : qui dessille.

L'artiste est celui qui nous montre du doigt une parcelle du monde. Il nous invite à suivre son regard, à participer à son aventure. Et c'est uniquement lorsque nos yeux se portent vers l'objet que nous sommes soulagés d'une partie de notre nuit (Le Clézio 1967, p. 132).

La transitivity de l'écriture passe par cette exigence. L'écrivain donne à voir *vraiment* grâce aux mots, car, croit Le Clézio, « [...] votre regard, une fois qu'il a vu les choses, les oublie, votre regard ne photographie pas », mais « le mot photographie, il fait même mieux que photographier, il restitue la réalité toute entière » (Le Clézio 1999, 1/4, 1:40). L'écrivain a ce pouvoir de restituer le regard à la réalité par le langage. L'œuvre littéraire doit pouvoir procurer au lecteur une connaissance intime du monde en court-circuitant les habitudes instituées, qui aliènent, rendent aveugles. Carlo Ginzburg (2001, p. 26) écrit : « Comprendre moins, être ingénu, rester stupéfait, sont des réactions qui peuvent nous aider à voir davantage, à saisir une réalité plus profonde, plus naturelle. » C'est donc dire que la posture fait le regard, que l'éthique fait le politique. Car c'est véritablement par cette logique du dessillement, qui motive tous les textes du corpus leclézien 1970-1974, que s'affirme la volonté politique de l'écrivain. C'est par la technique de l'« *estrangement* » que s'énonce sa critique de la société occidentale. En effet, se retournant à cette époque vers le monde occidental depuis le monde autochtone dont il s'est imprégné, Le Clézio n'aura de cesse de pointer les maux qui accablent sa société d'origine, pour l'en libérer :

Comment ne pas se perdre alors que tout est fait pour vous égarer, pour vous rendre fou, tout est organisé et non seulement par les objets eux-mêmes et par les hommes surtout pour que l'on se perde dans des labyrinthes mercantiles ou même spirituels. Je veux dire, tout est fait pour vous attirer dans l'absolu et vous en fermer la porte en même temps (Le Clézio 1999, 1/3, 6:20).

Ainsi disons-nous, avec Landi (2013, p. 15-16), que « l'étrangement est [...] une technique de dévoilement et de maîtrise du monde politique et social [et] un opérateur pratique de déprise ». Elle est un moyen de révéler l'aliénation du sujet et, pour cette raison, elle participe d'une volonté d'autonomisation.

Dans le troisième et dernier chapitre qui suit, nous nous employons à analyser les manifestations concrètes de cette posture et technique qui restitue sa raison au corpus leclézien 1970-1974. Nous voudrions montrer comment celle-ci, participant d'une logique du dessillement, s'amarre à un régime de lisibilité singulier, qui exploite la dimension indicielle de la réalité objective pour donner au lecteur le sentiment d'un dévoilement possible. La figure de la stase apparaît prédominante à cet effet. Nous nous attarderons tout particulièrement au motif de la guerre en ce qu'il paraît condenser pour l'écrivain une vérité secrète sur l'Occident. Nous exploiterons également la métaphore du sismographe comme figure de prolongement du monde par l'écriture afin de mieux comprendre le geste qui anime le travail d'écriture de Le Clézio à cette époque et qui détermine la politique de la littérature qu'exprime son œuvre contemporaine à la période. Ces deux pôles de recherche (logique du dessillement, écriture du prolongement) doivent nous permettre d'atteindre une meilleure compréhension de la dimension éthique de l'œuvre leclézienne, synthétisée comme nous l'avons montré dans une volonté thérapeutique, qui fait de l'art une forme de médecine capable de régénérer le monde social en transformant d'abord la vie psychique, affective et spirituelle — donc éventuellement morale — des lecteurs.

CHAPITRE III

LA RECHERCHE DANS L'ÉCRITURE : VERS UNE POLITIQUE DE L'EXTASE¹

L'homme qui écrit veut déchiffrer les mystères avant qu'il ne soit trop tard. Il arrache les mots à l'incompréhensible un à un, il propose des grilles, lentement il voit apparaître les dessins des rites, il recompose syllabe après syllabe la longue phrase dite par le monde.

J.M.G. Le Clézio (1999, 1/4, 7:31).

Dans le chapitre précédent, nous avons montré comment a pu naître, au tournant de la décennie 1970, le désir leclézien d'inaugurer un nouveau régime de signification fondé sur l'indice comme source possible de divination du monde. Dans ce troisième et dernier chapitre, nous voulons montrer ce qu'autorise l'exploitation de ce régime sémiotique sur le plan de la poétique et, surtout, quelles en sont les répercussions sur la politique de la littérature défendue par l'écrivain au cours de la décennie 1970. Celle-ci connaîtra d'importantes transformations, comme nous le verrons.

Fort de ses expériences nouvelles et bouleversantes au Darién panaméen, c'est vers le monde occidental d'où il origine que Le Clézio se retourne maintenant pour lui

¹ Certaines idées ou analyses développées dans ce chapitre ont déjà fait l'objet de publications. Voir Levesque 2016b, 2019b, 2020. D'autres ont été présentées pour la première fois lors d'une communication délivrée dans le cadre d'un colloque international que nous avons organisé en 2016 : « L'ampoule électrique de J.M.G. Le Clézio comme illustration de la sémiosphère lotmanienne », *Lotman et la technique : au croisement des sciences naturelles et sociales*, 21-22 avril 2016, Université du Québec à Montréal, Canada. Dans tous les cas, nos travaux antérieurs sont ici bonifiés ou remaniés.

renvoyer l'image, choquante parce qu'« *estrangée* », de sa réalité politique. Dans un geste poétique d'une violence inégalée, Le Clézio dénonce avec ferveur et véhémence les inégalités sociales et les rapports d'exploitation que rend licites la formation de pouvoir étatique capitaliste, qui porte en elle une forme de guerre larvée, sourde, à révéler. Il dénonce aussi notre aveuglement à la beauté matérielle environnante et l'état de torpeur sensuelle dans lequel le monde occidental paraît plongé. En s'intéressant à la circulation des personnes et des marchandises dans l'espace public, l'écrivain découvre une panoplie de mécanismes et de dispositifs d'aliénation qui rendent les esprits ductiles et les individus dociles. La fétichisation de la marchandise et le spectacle médiatique envahissant détournent le regard des objets eux-mêmes pour ne laisser voir d'eux que ce que leur usage, ou le prestige qu'on assigne à leur seule possession, nous invite à en voir. « L'objet se trouve devant nous, nous le savons mais nous ne le voyons plus », écrit Chklovski (2001, p. 83) au sujet de l'état ontologique du monde occidental moderne, où l'automatisation de la production et les rapports sociaux qu'implique leur mise en circulation masquent la réalité matérielle et détournent de la simplicité première des choses. Pour comprendre le monde qui nous entoure, il faut savoir le regarder vraiment, suggère Le Clézio. Cela signifie apprendre à percevoir (voir, entendre, toucher, sentir, goûter) sa matérialité même. Il s'agit d'éveiller les sens : s'attarder aux formes, aux sons, aux textures, aux odeurs, à la lumière. À cet effet, la description « *estrangée* » sera l'outil de prédilection de l'écrivain. Ce procédé littéraire particulier permet en effet de susciter chez le lecteur le sentiment que les choses lui sont données à voir dans leur nudité essentielle, comme pour la première fois, ou d'un point de vue inédit ou normalement inaccessible. La description « *estrangée* » crée « une tension cognitive qui révèle peu à peu les traits imprévisiblement *étranges* d'un objet familier », écrit Ginzburg (2001, p. 28). La surprise que suscite l'image singulière, en brisant l'habitude, fait émerger la conscience, qui doit analyser des informations nouvelles. En

usant du procédé de l'étrangement, il s'agit en somme, comme l'écrit encore Chklovski (2001, p. 94), de soustraire le regard « au monde de la perception automatisée ».

Est-ce un hasard si le concept d'étrangement naît dans la foulée d'une industrialisation croissante en Europe, qui rend de plus en plus familière l'automatisation machinique² ? Il y a tout lieu de croire que les conditions historiques du début du siècle dernier ont joué un rôle déterminant dans l'invention d'un regard particulier, et que ce regard nouveau a lui-même fourni un motif au développement d'un nouveau type de fiction, que Jean-Paul Engélibert appelle « les fictions de la machine humaine ». Celles-ci, précise Engélibert (2013, p. 95), « s'articulent à un dispositif scopique qui sert une réflexion sur l'humanité de l'homme » ; elles « articulent un regard, une machine et une idée de l'art ». Dans l'introduction à leur anthologie *Machines à voir*, Delphine Gleizes et Denis Reynaud écrivent : « Transformatrice d'énergie, la machine est génératrice d'images. » (Gleizes & Reynaud 2017, p. 8.) Cette affirmation est vraie tant au sens littéral que figuré. Certes l'industrialisation a donné naissance à divers dispositifs d'optique permettant la production d'images, mais cette instrumentation a aussi contribué à l'invention d'un regard à proprement parler. Il suffit de visionner *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929) pour s'en convaincre.

Dans le mot « machine » tient aussi l'idée de machination, qui a donné le verbe « machiner ». Machiner, écrit Furetière (1690, p. 1225) dans son *Dictionnaire universel*, c'est « conspirer contre quelqu'un, faire agir plusieurs ressorts secrets pour le perdre, pour luy nuire ». L'étymologie du terme résonne étrangement avec la façon que l'on a de concevoir aujourd'hui le pouvoir d'asservissement des machines, dont la complexité s'abîme dans l'idée de « boîte noire » technologique recélant ses secrets à ses usagers (Latour 2005). Ainsi que l'écrivent Gleizes & Reynaud (2017, p. 8),

[c]elui qui maîtrise la technique est toujours suspect de manipulation, de tromperie et de ruse. La machine conditionne les manières d'agir et de penser.

² Le texte de Chklovski paraît dans sa version originale russe en 1917.

Elle prête son concours aux constructions idéologiques et aux dispositifs de contrôle. Quand elle permet l'acquisition d'un savoir, elle distingue les détenteurs du pouvoir et les exclus de la connaissance.

Les fictions de la machine permettent de rendre saillants les rapports de pouvoir qu'implique la présence des machines au sein de la vie sociale. Ce sont donc des fictions politiques, au sens premier du terme, puisqu'elles produisent des représentations des réseaux de sociabilité, de leur segmentation et de leur structuration hiérarchique. En mettant l'accent sur la façon dont la sociabilité est médiée ou altérée par les rapports qu'impose l'automatisation, les fictions de la machine permettent de prendre conscience des transformations historiques qui affectent la société depuis la modernité, tant sur le plan des relations d'échange (économique) que dans un sens plus largement sociologique, c'est-à-dire du point de vue des rapports généraux de sujétion. Engélibert suggère que les fictions de la machine, parce qu'elles sont « estrangeantes », permettent en particulier de penser les transformations historiques issues de l'automatisation, et les phénomènes d'aliénation qui en découlent :

Que nous appren[nent]-elle[s] sur l'étrangement ? Premièrement, ces histoires de machines s'inscrivent dans des scénarios à double registre où se distinguent des acteurs et des spectateurs maîtres du jeu, des manipulés et des manipulateurs, des objets et des sujets. Ces histoires mettent en relief un désir de savoir inséparable d'un désir de maîtrise et l'assujettissement d'une partie de l'humanité comme son résultat (Engélibert 2013, p. 95).

Puisqu'ils répondent de ces caractéristiques en tous points — ainsi que nous le montrerons dans ce chapitre —, il nous semble judicieux d'aborder les deux textes majeurs du corpus leclézien 1970-1974 comme des fictions de la machine.

Au tournant des années 1970, Le Clézio s'intéresse à la ville occidentale moderne comme lieu d'exacerbation de la technique, comme lieu de contrôle et de contrainte, d'exploitation et d'aliénation. Véritables critiques de la vie quotidienne, *La guerre* et *Les Géants* mettent en scène des personnages dépossédés d'eux-mêmes, qui n'ont pas les

moyens de réaliser le désir de liberté qui les habite. Mais au-delà du drame que vivent les personnages, qui sont « comme les pièces ajustées d'une même machine » qui les dépasse (Rosat 2006, p. 320), c'est une *voix* que Le Clézio invente. Et cette voix transcende le regard limité qu'impose la vie quotidienne « mystifiée par tous les moyens et contrôlée policièrement », de même que l'automation généralisée qui caractérise « la société moderne, avec le rapide accroissement de ses pouvoirs techniques et l'expansion forcée de son marché » (Debord 1961, p. 22). Les textes du corpus leclézien 1970-1974 sont portés par une verve extraordinaire et un souffle de liberté qui appellent à renverser l'ordre établi, à se libérer de l'assujettissement dans lequel nous plonge la société technocratique, et à développer une autonomie de conscience sans laquelle la vie politique perd toute dignité.

Pour développer un regard « estrangé » et critique sur la vie quotidienne et les mœurs en milieu urbain, Le Clézio a d'abord dû adopter le regard de la machine, épouser les rythmes de la ville, se laisser fasciner par les objets technologiques, les matières industrielles et le spectacle de la marchandise. Par la fiction, « essayer d'être une machine » se propose-t-il ; mais « pour être une belle machine, il faut d'abord enlever sa tête, c'est ainsi. Il faut perdre toutes ses pensées » (Le Clézio 1973c, p. 197, 199). L'écrivain travaille cette dichotomie entre machines et pensées, les premières tuant les secondes. Ainsi s'affirme nettement sa volonté de dénoncer la part délétère de la vie moderne et l'incapacité de réfléchir de manière critique dans laquelle nous plonge la société automatisée. D'après Engélibert, « dégager ce point de vue, inventer ce regard de la machine, sert à chaque fois à produire l'humanité de l'homme », car « la machine jette un regard sur l'homme, à travers lequel il s'objective lui-même » (Engélibert 2013, p. 88, 95). C'est bien ce que vise la poétique leclézienne à cette époque : faire jaillir l'humanité là où elle manque, susciter la conscience là où elle n'a plus cours.

L'expérience panaméenne de l'écrivain lui a fourni des connaissances singulières et un point d'appui extérieur depuis lequel critiquer la vie spirituelle lacunaire du

monde occidental et les dérapages qu'autorisent, auxquels obligent même, la structuration de son pouvoir. Au tournant de la décennie 1970, Le Clézio a développé une conscience aiguë des ratés du système étatique capitaliste. Cette conscience lui impose de rechercher, dans l'écriture, un moyen de contribuer à la cause révolutionnaire (ou à tout le moins d'accroître l'autonomie politique) pour renverser les conditions d'oppression qui minent la vie sociale occidentale. Au cours de la période 1970-1974 plus qu'à aucune autre, l'œuvre leclézienne apparaît en phase avec la critique et les visées insurrectionnelles de l'Internationale situationniste. En 1961, Guy Debord écrivait :

La transformation révolutionnaire de la vie quotidienne, qui n'est pas réservée à un vague avenir mais placée immédiatement devant nous par le développement du capitalisme et ses insupportables exigences, l'autre terme de l'alternative étant le renforcement de l'esclavage moderne ; cette transformation marquera la fin de toute expression artistique unilatérale et stockée sous forme de marchandise, en même temps que la fin de toute politique spécialisée (Debord 1961, p. 27).

Le corpus leclézien 1970-1974 reflète toutes ces critiques et exigences qui donnent sa pertinence et sa réalité au projet révolutionnaire situationniste. Dans *La guerre*, Le Clézio veut dévoiler les formes larvées de la guerre, car il perçoit en elles une force de détermination historique, qui mine au présent le quotidien et aliène les individus. Dans *Les Géants*, une mégapole dominée par la technoscience est assimilée à une prison où la population est réduite en esclavage. Dans *Haï*, l'écrivain appelle à la fin de l'art autoréflexif, individualiste et nihiliste qui caractérise la modernité occidentale, dont il juge la valeur morale et le pouvoir de cohésion pour la société pratiquement nuls. Enfin, dans *Mydriase*, Le Clézio imagine une renaissance de l'humanité à la sensibilité poétique universelle.

Jamais l'œuvre leclézienne n'a été aussi revendicatrice ; jamais elle n'a été aussi politisée. Née de l'expérience authentique d'une autre société et d'une autre vie

possibles — après sa fréquentation des communautés autochtones du Darién panaméen et les visions de « l'autre côté » acquises par sa consommation de la plante sacrée *datura* —, l'utopie politique leclézienne, radicale et tragique, s'affirme au cours de la décennie 1970 avec une audace et une splendeur exceptionnelles. C'est d'elle dont nous voulons traiter dans ce chapitre. Nous voulons montrer comment elle nous apparaît absolument liée à une recherche dans l'écriture, c'est-à-dire à une quête proprement poétique animant l'écrivain. C'est encore la politique leclézienne de la littérature que nous cherchons à définir, en nous intéressant cette fois plus particulièrement à la dimension poétique qui l'informe.

*

Ce chapitre est composé de six sections. À travers ces six sections, un mouvement se déploie, qui épouse la progression temporelle de la recherche dans l'écriture de l'écrivain au cours de la décennie 1970. Dans un premier temps, abordant le corpus leclézien 1970-1974 à partir du thème de la guerre, nous montrons que la poétique leclézienne est motivée par une visée éthique bien particulière, qui répond d'une logique du dessillement. Dessiller, au sens propre, c'est « séparer les paupières jointes ». Au sens figuré, cela signifie « faire prendre conscience à quelqu'un de la réalité, de la vérité » (CNRTL). En produisant des descriptions « estrangées », Le Clézio suscite un bris d'habitudes perceptuelle et conceptuelle devant permettre l'émergence de la conscience. Nous montrons que le dessillement constitue la finalité de l'« écriture-action » revendiquée par l'écrivain. Pour y parvenir, six sections présentent des analyses détaillées.

Dans la première section (§ 3.1), nous traitons du thème de la guerre dans le corpus leclézien élargi. Il s'agit d'un thème important qui traverse toute l'œuvre de l'écrivain. Toutefois, son traitement diffère grandement en fonction des périodes. Après cette

entrée en matière, la section suivante (§ 3.2) aborde plus précisément la guerre leclézienne dans le corpus 1970-1974. Nous y discutons de ce que nous nommons la « guerre leclézienne ». Ambiguë et polymorphe, elle s'avère difficile à circonscrire précisément. La guerre leclézienne est un concept totalisant rattaché à la fois à la domination politique et aux modes de sujétion modernes issus de l'alliance de la technique et du commerce. Un motif unique paraît exprimer la polyvalence de la guerre : la saturation de l'espace public par les signes, tels que ceux-ci se trouvent subordonnés au pouvoir et médiés par la technique. Autour de ce motif, trois analyses nous permettront de découvrir diverses facettes de la guerre leclézienne. Dans la première, nous accompagnons un personnage dans sa traversée de la ville. Ce sera l'occasion de prendre conscience de l'hostilité de l'environnement urbain et de l'agressivité qui y règne. Dans la deuxième, nous explorons les modalités du spectacle (*sensu* Debord 1992) comme trait fondamental de la société occidentale. Dans la troisième, nous nous intéressons plus particulièrement à un objet technique, l'ampoule électrique, ainsi qu'à l'électricité elle-même. Ces deux derniers objets nous permettront de découvrir encore d'autres modalités de la guerre leclézienne, tout en ouvrant la porte à une meilleure compréhension de ses ramifications anthropologiques profondes. Ces premières analyses nous amènent, dans la troisième section (§ 3.3), à développer une enquête théorique sur les relations qu'entretiennent la guerre et l'État d'un point de vue anthropologique. Ce sera l'occasion d'effectuer une plongée dans la pensée politique de l'époque, laquelle nous permettra non seulement d'identifier certains jeux d'influence possibles, mais surtout de mieux déplier encore la complexité de la guerre leclézienne. À l'aide des travaux de Pierre Clastres, de Michel Foucault, de Félix Guattari, de Ninon Grangé et de Nicole Loraux, nous interrogeons la structure politique profonde de l'État et son rapport intrinsèque à la guerre. Les concepts de *stasis* et de fiction politique nous permettront de forger l'idée de *stasiosémiotique* pour désigner la poétique leclézienne et son usage de la stase guerrière. Dans la quatrième section (§ 3.4), nous nous attardons

plus spécifiquement au texte *Les Géants* et à ce que Le Clézio nomme « le langage des Maîtres ». Nous verrons que celui-ci est essentiel au fonctionnement d'Hyperpolis, la ville cybernétique dystopique qui forme le cadre de l'action dramatique de l'œuvre. Hyperpolis apparaît comme un lieu tout indiqué pour interroger les transformations qui affectent la ville occidentale contemporaine à l'heure de la « ville intelligente » et de la gouvernamentalité algorithmique, qui menacent d'amenuiser encore notre liberté résiduelle. Dans la cinquième section (§ 3.5), nous revenons sur l'idée du dessillement pour définir clairement les visées éthiques de la poétique leclézienne. Nous analysons aussi sa présence thématique dans l'œuvre. Enfin, dans la sixième section (§ 3.6), qui représente le point d'orgue de ce chapitre et de toute notre recherche, nous revenons sur une dimension sémiotique particulière de l'écriture leclézienne : son caractère sismographique. Nous interrogeons à nouveaux frais l'idée de régime de signification indiciel et la possibilité d'une divination du monde s'affirmant à travers lui. Nous nous intéressons particulièrement au fondement réaliste qui anime la conception de l'écriture et du monde de Le Clézio. Nous déterminons comment sa visée poétique est fondamentalement morale et comment, ce faisant, elle informe singulièrement la politique de la littérature que défend l'écrivain à cette époque. Enfin, nous montrons comment sa volonté d'agir dans le monde au moyen de l'écriture détermine sa conception thérapeutique de la littérature, dont l'ambition de guérison vise le corps social dans son ensemble. Il va sans dire que notre question de recherche initiale trouve à ce moment des réponses décisives.

Deux grands foyers de pensée caractérisent donc cet ultime chapitre, le premier laissant place au second à travers les six sections comme en un long fondu enchaîné. Le premier foyer est caractérisé par la guerre et la division sociale, qui nous permettent de souligner la volonté de l'écrivain de révéler, par l'écriture, les maux qui affectent la société occidentale. Le second foyer est caractérisé par l'unité et la continuité, par lesquelles s'affirme la volonté leclézienne de rénover la conscience humaine en

régénérant le désir de liberté naturelle dont la civilisation occidentale, à ses yeux, nous aurait dépouillés. En fin de compte, il apparaîtra que Le Clézio partage une certaine connivence intellectuelle avec la pensée du *Contrat social* de Rousseau. Dans cet essai devenu mondialement célèbre après la Révolution française de 1789, Rousseau écrivait : « Renoncer à sa liberté, c'est renoncer à sa qualité d'homme. » (Rousseau 1793, p. 15.) Or, ce qui donne sa qualité à la vie humaine, pour Le Clézio, c'est moins la liberté morale (que l'État est censé garantir) que la liberté de conscience individuelle face à la morale d'État. Une œuvre littéraire peut-elle avoir un rôle à jouer dans la préservation de cette liberté ? C'est sur cet enjeu précis que se dessine la politique leclézienne de la littérature.

Nous avons déjà mentionné précédemment (*cf. supra* § 2.4.2) que le premier chapitre des *Géants* avait fait l'objet d'une prépublication dans les *Cahiers du Chemin* en juin 1970 (Le Clézio 1970b). La rédaction des *Géants* était donc en marche avant même que ne paraisse *La guerre*, en septembre de la même année. Ce fait nous autorise à croire que les deux textes majeurs du corpus leclézien 1970-1974 forment en quelque sorte une dilogie (un drame en deux parties). Aucune indication de l'auteur à cet effet ne le confirme, mais la proximité thématique et stylistique des deux œuvres est évidente. Néanmoins, quelque chose se transforme entre 1970 et 1973. Tandis que l'écrivain poursuit ses longs séjours au Darién panaméen, sa critique du monde occidental s'approfondit et se radicalise à mesure que sa poétique, entendue comme « une recherche d'une éthique dans le langage » (Dessons 2004, p. 376), se précise. La guerre, dont traitait le premier texte de manière encore très abstraite, devient plus tangible dans le second ; on perçoit mieux ses implications. La voix de l'auteur se laisse entendre plus directement, et ce, bien que la polyphonie, par divers moyens formels, y soit beaucoup plus développée afin de rendre le sentiment de cacophonie saturant l'espace public de la ville, et du même coup celui de la pensée.

Un écart immense sépare le silence des forêts du brouhaha de la mégapole. En 1971, Le Clézio écrit :

Le silence obsède les Indiens. Un jour, il viendra peut-être jusqu'à nous. Il nous recouvrira peut-être, entrera à l'intérieur de nos corps. Il viendra et il brisera les milliers d'ampoules électriques, de phares, de feux clignotants, de vitrines embrasées (Le Clézio 1971d, p. 55).

Le silence — la reconnaissance de sa valeur — est-il le remède aux maux de l'Occident ? Si l'on en croit l'écrivain, lui seul paraît pouvoir menacer ce qui fait l'arrogance et la fierté de la civilisation occidentale : sa technique, ses lumières artificielles, le clinquant de ses marchandises, qui participent tous de la guerre au sens où l'entend l'écrivain. Mais voilà, « le silence indien est au-delà de la guerre », écrit Le Clézio (1971d, p. 38). De l'autre côté de notre monde, de l'autre côté de la guerre, il y a le silence. Comment le rejoindre, par la littérature ? Comment écrire sans rajouter du bruit ? Une formidable recherche dans l'écriture s'amorce.

3.1 Le thème de la guerre dans l'œuvre leclézienne

Si j'examine les circonstances qui m'ont amené à écrire [...] je vois bien qu'au point de départ de tout cela, pour moi, il y a la guerre.

J.M.G. Le Clézio (2008, p. 1).

Le thème de la guerre figure dans l'œuvre leclézienne dès le *Procès-verbal* et ne cessera d'y avoir sa place, sous une forme ou une autre, changeante au fil des ans. Elle en est un moteur, mais aussi l'un des aspects les moins bien documentés en ce qui concerne la période 1970-1974 qui nous intéresse. Car la guerre y apparaît toujours en sous-main, comme une condition à la vie, ou comme un rapport tensif inexorable. Plus tard, c'est-

à-dire au tournant des années 1980, Le Clézio fera de la guerre le cadre de l'action dramatique de ses romans.

On la retrouve ainsi dans *Désert* (1980a), qui raconte la guerre de colonisation faite aux « hommes bleus » du désert, et dans *Le chercheur d'or* (1985a), où Alexis s'enrôle volontairement dans l'armée britannique quand éclate la Première Guerre mondiale. *Étoile errante* (1992) raconte la fuite d'une jeune fille juive, Esther, et de sa mère à travers l'Europe pendant la Shoah, puis la découverte par Esther, depuis Israël qu'elle a rejoint, de l'oppression d'un autre peuple, voisin : le peuple palestinien — voir aussi *Hanné* (1987b) et *Camp de Nour Shams, été 1948* (1988b), dont traite Thibault 2009. Dans *Onitsha* (1991), le jeune Fintan et sa mère sont contraints de quitter le Nigeria pour éviter les affres de la guerre du Biafra. *Révolutions* (2003), dont l'action dramatique est écartelée dans le temps entre l'époque de la Révolution française et l'après Seconde Guerre mondiale, raconte la guerre d'Algérie vue depuis la France, la révolte étudiante de 1968 à Mexico et les violentes répressions qui ont suivi, mais aussi la bataille de Valmy de 1792 et la révolte d'esclaves marrons à l'Île Maurice. La bataille de Saint-Aubin-du-Cormier de 1488 y est aussi évoquée, de même que certains souvenirs d'Indochine et de la Première guerre mondiale. Enfin, dans *Tempête* (2014a), Kyo (Philipp), longtemps après qu'elles eurent lieu, cherche à oublier les violences de la guerre du Vietnam auxquelles il a assisté et contribué. (Sur la représentation des guerres historiques dans l'œuvre leclézienne, voir notamment Dejean de la Batie 1996 ; Salles 2006, chap. 1 ; Conceição Carrilho 2011 ; Perry 2016.)

Le Clézio a aussi parlé des guerres dites civilisationnelles : du choc du débarquement des Conquistadors espagnols en Amérique centrale et de l'hécatombe qui s'ensuivit dans *Le rêve mexicain* (1988a) et dans l'introduction aux *Prophéties du Chilam Balam* (1976), où est évoquée l'arrivée des Européens au Yucatán ; de l'effondrement des population indigènes au Vanuatu après la découverte de l'archipel du Pacifique par les explorateurs occidentaux dans *Raga* (2006d).

Avant 1980 toutefois, la guerre se manifeste davantage en tant que vaste métaphore persistant à travers le corpus. Ook Chung (2001, p. 87-88) parle de la « métaphore leclézienne de la guerre », qu'il qualifie de « pierre angulaire de ce que l'on pourrait appeler la phase phénoménologique de Le Clézio » (phase qui correspond, pour aller rapidement, au « premier Le Clézio », qui court de la mi-décennie 1960 à la mi-décennie 1970). Certes la guerre d'Algérie et la guerre froide constituent l'arrière-fond menaçant du *Procès-verbal*. Faut-il rappeler que le héros du premier roman leclézien, Adam Pollo, est possiblement un déserteur ? C'est l'incorporation obligatoire instaurée par l'État français en vue de préserver sa dernière colonie qu'il aurait fuie — à moins que ça ne soit l'asile psychiatrique (le texte travaille cette ambiguïté), mais nous verrons bientôt que ces deux choses ne sont peut-être pas si étrangères l'une à l'autre qu'elles ne le laissent paraître au premier abord.

Dans le *Procès-verbal*, Adam interroge Michèle au sujet « des choses que les journaux ne mentionnent pas, et que tout le monde sait [...] les opinions des gens, les bruits qui courent — Qu'est-ce qu'on raconte. Est-ce qu'il y aura, du moins, est-ce qu'ils pensent qu'il y aura une guerre atomique, bientôt ? » (Le Clézio 1963, p. 49-50.) Ce à quoi Michèle répond : « Non je ne crois pas qu'ils pensent ça — Je ne pense pas qu'ils croient qu'il y aura une guerre atomique — À vrai dire, je crois qu'ils s'en foutent. » (Le Clézio 1963, p. 50.) Par ce bref échange, l'écrivain parvient à poser les termes de la guerre sourde qui anime le monde. Bien sûr, la guerre froide et la course à l'armement nucléaire entre les États-Unis et l'U.R.S.S. ont cours à l'époque, ce que personne ne peut ignorer, mais dont tout le monde fait plus ou moins fi, car « on s'habitue, hein, il n'y a rien à quoi on s'habitue mieux que la guerre » (Le Clézio 1963, p. 51). On la passe sous silence, on l'ignore, on la nie : « Ça n'existe pas, la guerre. Il y a des gens qui meurent tous les jours, et puis quoi ? La guerre, c'est tout ou rien. La guerre, elle est totale et permanente. » (Le Clézio 1963, p. 51.) Lorsque Adam est pressé par Michèle de préciser de quelle guerre il parle exactement, le texte laisse comprendre que l'époque obscurcit

les guerres qui ont cours — celle d'Algérie, tout juste terminée en 1962 (mais non reconnue comme telle par l'État français avant 1999, et nommée jusqu'alors « les événements »), celle du Vietnam aussi, reprise par les États-Unis après la débâcle française de Diên Biên Phu : « Hein ? De quelle guerre tu parles ? De l'atomique ? Elle n'a pas encore eu lieu. De la guerre de 40 ? Tu ne l'as même pas faite, tu devais avoir douze ou treize ans à ce moment-là... » (Le Clézio 1963, p. 51.) Juste après, on lit : « Il n'y avait pas eu de guerres depuis [la Seconde Guerre mondiale], sans quoi elles auraient été mentionnées dans les manuels d'Histoire Contemporaine. Or, Adam le savait pour les avoir lus, relativement récemment, on ne signalait nulle part de guerre depuis celle contre Hitler. » (Le Clézio 1963, p. 52.) La volonté de l'auteur de rendre saillantes les guerres qui sont tues apparaît donc clairement.

Adam est habité par une conscience aiguë de la guerre, mais cette conscience est aussi délirante. Après avoir vécu tout un été reclus, à observer avec acuité son monde environnant, il cherche à alerter ses contemporains au sujet de la guerre en cours, dont il semble être le seul à se préoccuper. Il finira enfermé dans un asile psychiatrique pour avoir prêché ce que les autorités considèrent comme des insanités sur la place publique :

Mesdames et messieurs, arrêtez-vous. Écoutez un peu ce que je dis. Vous ne faites pas assez attention aux discours qu'on vous fait. — Et pourtant, on vous en fait quotidiennement, à longueur de journée, et d'heures. À la radio, à la télévision, à la messe, au théâtre [...] Je vais vous raconter quelque chose. Écoutez. [...] Veux vous dire. Attendez. Peux vous raconter une histoire. Vous savez. Comme à la radio. Chers auditeurs. Je peux discuter. Je peux discuter avec vous. Qui veut ? qui veut me parler ? Hein ? On peut discuter de quelque chose ? On peut parler de la guerre. Il va y avoir une guerre — Non... (Le Clézio 1963, p. 193-194, 197).

Mais de quelle nature est donc cette guerre qu'Adam cherche à révéler ? S'agit-il seulement de guerres réelles, innommées ? Ou bien y a-t-il plus dans ce mot de « guerre » qui revient sans cesse dans son discours et qui le fait passer pour fou ? Si Adam désigne bien certains éléments qui permettent de rattacher ses propos à une

forme de guerre concrète — « La Bombe H de 100 mégatonnes a explosé dans le Nevada. » (Le Clézio 1963, p. 142) —, c'est généralement d'un état de guerre latent et permanent qui recouvrirait la surface de la terre dont il est question, voire qui serait consubstantiel au développement matériel de l'humanité : « Il n'y a pas un endroit sur cette terre, vous entendez, hein, pas un endroit sur cette terre où il n'y ait pas une route une maison un avion un poteau télégraphique. Est-ce que ce n'est pas à devenir fou, de penser qu'on est de cette race ? » (Le Clézio 1963, p. 197.) Ces derniers éléments techniques pointés par Adam entrent en résonnance avec le développement technologique de la guerre avancée, dont la réalité de la bombe atomique est la concrétisation la plus criante. On verra bientôt, avec *La guerre*, comment cette adéquation entre le développement technique des sociétés et l'état de guerre permanent qu'elles connaissent apparaît totale dans l'œil de l'écrivain.

En 1963, le premier héros leclézien est assujettit à cette vision de la guerre imminente, ainsi qu'en témoignent de nombreux passages épars du *Procès-verbal* : « on dirait qu'il attend la guerre » (Le Clézio 1963, p. 123) ; « coulant entre les vagues son danger d'obus » (Le Clézio 1963, p. 59) ; « dans l'attente d'une bataille mystérieuse » (Le Clézio 1963, p. 61) ; « une sirène hurlait au centre de sa boîte crânienne, que personne n'entendait, mais qui disait : "Alarme, alarme" comme si la guerre allait exploser d'un instant à l'autre » (Le Clézio 1963, p. 84) ; « Ou bien la guerre, la guerre soudaine, éclater une catastrophe gigantesque, un genre de bombe, soulever un champignon de fumées au milieu des éclairs, et l'anéantir, le volatiliser, lui, Adam, le chétif Adam, en une crispation atmosphérique infime » (Le Clézio 1963, p. 117). Dans un autre passage Le Clézio nous donne à lire le train de pensées de son héros, mais une information perce à travers l'énonciation fictionnelle, qui nous ramène directement à l'écrivain lui-même :

Seulement, un jour, c'est à désespérer, on voit venir de toutes parts de drôles d'animaux en fonte, peints en kaki, couleur de camouflage, des vrais tanks, qui

foncent dans la ville. On voit des petites taches noirâtres qui déteignent sur tout le pays. On se réveille, on tire les rideaux, et ils sont là, en bas, dans les rues ; ils vont et viennent, on se demande pourquoi, ils ressemblent beaucoup à des fourmis, c'est à s'y tromper. Ils ont des espèces de tuyaux d'arrosage qu'ils traînent partout avec eux, et, plouf ! plouf ! avec un bruit très doux, ils envoient des jets de napalm sur les immeubles. Où est-ce que j'ai bien pu voir ça ? La langue de flamme qui sort du tuyau — elle continue toute seule dans l'air, un peu arquée, et puis elle s'allonge, s'allonge, elle entre à l'intérieur d'une fenêtre, et brusquement, sans que ça ait l'air de rien, voilà la maison qui brûle, qui éclate comme un volcan, les murs qui s'écroulent, d'un seul bloc, ralentis par l'atmosphère chauffée à blanc, avec de gros ronds de fumée carbonneuse et le feu qui déboule de toutes parts comme si c'était la mer. Et les canons, et les bazookas, les balles dum-dum, les mortiers, les grenades, etc. et la bombe qui tombe sur le port quand j'ai huit ans et que je tremble et que l'air tremble et que toute la terre tremble et se balance devant le ciel noir ? (Le Clézio 1963, p. 50-51.)

Qui est cet enfant de huit ans qui voit tomber avec effroi une bombe sur le port, qui le secoue irrémédiablement, lui et son monde ? Juste après dans le texte, il est clairement dit, deux fois plutôt qu'une d'ailleurs, qu'Adam devait avoir douze ou treize ans à ce moment-là, en 1940. Il ne peut donc s'agir de lui. N'est-ce pas Le Clézio lui-même qui, ici, s'autorise à immiscer ses propres souvenirs dans l'énonciation de son personnage ? Nous avons déjà rapporté dans le chapitre précédent comment, ailleurs, l'écrivain avait confié, à l'occasion d'entretiens, des souvenirs en tous points analogues à ce qui se trouve décrit dans le passage cité plus haut. L'imminence de la guerre, sa permanence, son état latent et la volonté de révéler cette réalité sourde, Le Clézio en est animé au plus profond de son être. Nous devons poser cette hypothèse, sans quoi nous ne pourrions expliquer la persistance de la métaphore guerrière dans son œuvre, qui ira croissante jusqu'à la décennie 1970, jusqu'aux *Géants*.

En 1967, dans *Terra Amata*, Le Clézio cherche à raconter l'histoire totale de l'humanité en reprenant le cycle de la vie d'un homme, Chancelade, à titre de représentant de celle-ci (sur la structure romanesque de l'œuvre et ses implications, voir Racevskis 1999 ; Moser 2018). Évidemment, la guerre y a sa part, génèreuse.

Il faudrait être présent au milieu de la guerre, allongé dans la boue, quand toutes les bombes sifflent ensemble et creusent leurs cratères noirs dans les champs. Ou bien filant dans le ventre de l'avion à réaction, sans penser à rien, pénétré par l'ordre aveugle qui demande qu'on tue, qu'on tue encore. Il faudrait être là à chaque accident qui a lieu à chaque carrefour, et marcher dans le verre pilé et dans les flaques d'essence en regardant les corps allongés sur la chaussée sous des couvertures blanches (Le Clézio 1967c, p. 36).

Ce passage manifeste une volonté — voire un devoir — de témoigner de la guerre, témoignage dont la possibilité dépendrait de l'expérience préalable de celle-ci (ce pourquoi l'injonction s'énonce au conditionnel). L'écrivain, en quelque sorte, nous indique sa position en marge de la guerre qui marque sa génération, soit la guerre d'Algérie, par rapport à laquelle il a pu profiter d'un sursis d'incorporation et dont il n'a en conséquence pas l'expérience. Mais il ne l'ignore pas pour autant (elle est déjà présente dans la trame narrative du *Procès-verbal*), et comme beaucoup de jeunes gens (et en particulier les étudiants, dont il est), il prend acte de l'autorité dont fait preuve l'État à cette occasion³. Une génération est sacrifiée par celui-ci au nom du colonialisme, cause qui marque une époque que beaucoup considèrent désormais révolue. À cet effet, le Manifeste des 121, titré « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », rendu public le 6 septembre 1960 apparaît comme un point tournant de l'histoire. Lefort-Favreau (2018, p. 286) suggère que, pour la génération de Le Clézio,

[l]a guerre d'Algérie constitue le point d'entrée dans l'activité politique. Le héros de l'enfance, Charles de Gaulle, devient l'ennemi. En une génération, le champ politique s'inverse. Quelque part entre la fin de la Seconde Guerre et Mai 68 se jouent des événements qui bouleversent profondément la relation au politique : l'ennemi devient intérieur.

³ L'accroissement du pouvoir présidentiel, au détriment du pouvoir législatif, consacré par la Cinquième République, le 4 octobre 1958, apparaît aussi comme un point de rupture entre, d'une part, la jeune génération et la gauche intellectuelle, et, d'autre part, les forces conservatrices et le pouvoir d'État.

Un mouvement, de l'extérieur vers l'intérieur, redessine les lignes de partage et de division au moment même où se dessine la retraite algérienne. La fin de l'ère coloniale marque un déplacement de la guerre : la débâcle de l'Indochine et l'épilogue funeste du conflit algérien annoncent son rapatriement (voir Levesque 2019a). Dans la foulée, « [t]out se passe comme si la guerre se poursuivait en France sous une autre forme », écrit Perry (2016, p. 32). Le Clézio semble bien avoir pressenti ce mouvement⁴. La citation reproduite ci-haut en reproduit en quelque sorte la trajectoire. Le texte, en effet, identifie la guerre « à chaque accident qui a lieu à chaque carrefour », c'est-à-dire à la violence inhérente à la ville occidentale, et à « l'avion à réaction », qui est un emblème de la modernité et d'un mode de vie (d'une conception de l'espace, des distances et du tourisme de masse) qui commence à prendre forme à cette époque. Nous verrons un peu plus loin dans ce chapitre comment un tel déplacement de la guerre, depuis l'extérieur du corps social vers l'intérieur, répond de la logique de la *stasis* ; concept en vertu duquel s'interprètent nombre de signes indiquant la présence latente de la guerre civile comme potentialité intrinsèque à la constitution de la cité.

Le titre du cinquième livre de Le Clézio reprend son nom au Musée de préhistoire de Terra Amata, situé non loin du port et de la demeure familiale de Nice, sise au 11, place Île-de-Beauté⁵. La fréquentation de ce musée par l'écrivain l'aura certainement influencé, et il aura voulu partager le raisonnement tiré des découvertes qu'il y a faites. En inventant une sorte de fiche archéologique (assortie d'une bibliographique fictionnelle) d'une espèce d'hominidé imaginaire, l'homme de Maldec (qu'on identifie

⁴ En 2003, Le Clézio explique : « Diên Biên Phu, c'est 1954. J'ai 14 ans. Et je me souviens très bien avoir eu le sentiment presque physique qu'on était arrivé à la fin d'un cycle, d'une ère, des impérialismes et des colonisations. Même sentiment avec la guerre d'Algérie. Nice me renvoyait constamment à cette réalité avec sa population d'immigrés, ces gens arrachés à leurs milieux d'origine, ces Algériens ou ces Vietnamiens qui étaient parqués près de la gare. » (Le Clézio cité dans Garcin 2008, non paginé.)

⁵ Dans un entretien avec Claude Cavallero, Michel Butor se rappelle sa fréquentation de Le Clézio autour du Musée Terra Amata au début des années 1970. Voir Butor 2009, p. 206-208.

facilement à *Homo sapiens*), Le Clézio veut montrer combien comptent les guerres dans l'histoire des civilisations :

L'homme de Maldec vivait vraisemblablement en communauté, habitant de grandes maisons de ciment divisées en chambres. Sa civilisation était essentiellement laborieuse et fétichiste. Les guerres étaient nombreuses et meurtrières, comme le prouvent certains charniers découverts récemment. Ces guerres étaient probablement dues à des différences raciales ou religieuses. La civilisation de l'homme de Maldec était aussi familiale, rituelle et nationaliste. Elle appartient de ce fait à la période polymorphe du pré-désertique, qui s'étendit durant 5 000 ans environ. Peut-être l'homme de Maldec a-t-il été contemporain du début de la grande sécheresse qui apparut alors sur la terre, et fut la cause de l'anéantissement de sa civilisation. [...] Le site où fut découvert le crâne de l'homme de Maldec est caractéristique (grands sites de la dernière période désertique : villes, routes, pyramides, aqueducs, monuments de béton). Il ne faut pas oublier que la plupart de ces sites furent ravagés postérieurement par la sécheresse et par les guerres atomiques (Le Clézio 1967c, p. 114-115).

Petit à petit, tandis que le récit avance et qu'il s'achemine vers l'âge adulte, alors que Chancelade se reproduit et donne naissance à un fils — « homme miniature lancé dans la vie, abandonné, prisonnier du monde » (Le Clézio 1967c, p. 162) —, la guerre devient polymorphe et sourde, générale et totale :

C'était inutile d'essayer de s'enfuir, ou d'oublier ; parce que cette guerre-là était totale, sans merci. Chaque seconde, un corps nouveau naissait sur une partie de la terre, rejetant un corps ancien dans l'abîme. Ils étaient partout ; les nains aux visages d'homme ou de femme vous épiaient sans cesse, du fond des jardins, à travers les vitres des voitures, cachés derrière les arbres, ou bien dans la pénombre. Ils écoutaient. Ils vous volaient sans cesse vos pensées, vos mots, vos actes, vos passions. Ils mangeaient votre nourriture, ils respiraient votre air, ils s'en allaient même avec vos femmes.

Mais ce n'était pas si injuste après tout : c'était tout simplement la vérité. Car vous aviez volé, vous aussi, comme eux, et comme eux vous aviez tué pour naître (Le Clézio 1967c, p. 163).

La guerre, on le voit, devient fuyante, abstraite. Elle désigne la marche du monde, l'ordre des naissances et des morts, le pillage des générations successives. Lorsque, en

fin de volume, survient la fin des temps, c'est dans une « boule de feu » que le monde se termine : « toutes les guerres se sont réunies » (Le Clézio 1967c, p. 260).

On voit donc clairement que le thème de la guerre est présent dans l'œuvre leclézienne dès l'origine et qu'il traverse tout le corpus. Toutefois, vers la fin de la décennie 1960, le thème de la guerre semble se généraliser, et ce faisant s'abstraire et se métaphoriser. Notre intérêt se portant sur la période 1970-1974, nous nous demandons si la guerre y trouve un traitement particulier. Le Clézio développe-t-il, au tournant des années 1970, une pensée de la guerre différente de celle dont témoignent ses premiers opus, pensée qui lui permettrait de concrétiser sa volonté littéraire ? Dans le chapitre précédent, nous avons discuté des glissements de cette volonté, telles que son œuvre et les interventions périphériques à celle-ci nous les signalent. Nous souhaitons à présent nous pencher sur les deux textes majeurs de la période 1970-1974, *La guerre* et *Les Géants*, pour analyser la place que la guerre y occupe. Nous interrogeons la fonction et la nature de ce que l'écrivain y nomme la guerre, car il s'agit d'un signifiant dont la référence n'apparaît pas de manière évidente. Une grande ambiguïté le caractérise, qui confirme la démarche littéraire annoncée en 1967 : pour Le Clézio, en effet, l'écrivain est « un faiseur de paraboles » (1967b, p. 106). *La guerre* et *Les Géants* peuvent être lues comme de monumentales paraboles, écrites « [p]our comprendre le monde, pour proposer des grilles qui permettent de voir apparaître le sens de la marche de la tribu » (Le Clézio 1999, 1/4, 8:04). La guerre leclézienne serait-elle une clé pour comprendre et rendre saillante une vérité civilisationnelle profonde ?

3.2 La guerre leclézienne au tournant des années 1970

Les cités modernes, telles que nous les vivons, ne sont-elles pas des lieux étranges que nous parcourons d'un pas d'automate, comme si nous avions un pied dans le monde enseveli du passé, et notre tête folle au milieu des éclairs du temps qui fuit vers un avenir incompréhensible ?

J.M.G. Le Clézio (2019, p. 36).

Ce qu'il convient d'appeler *la guerre leclézienne* concrétise avec une intensité particulièrement élevée deux tendances fortes dans l'œuvre de Le Clézio, déjà identifiées à la fin du chapitre précédent, qui culminent à cette époque. D'abord, l'exploitation d'un registre d'écriture cryptographique, qui ne donne pas immédiatement sa clé, mais qui laisse sentir que la révélation de celle-ci est imminente — registre qui impulse une posture lectorale soutenue, attentionnée au moindre détail, car à tout moment, semble-t-il, il pourrait être donné au lecteur de percevoir un indice qui ouvrirait, un instant seulement et sans que cela ne l'entame le moindrement, le mystère profond du monde tel que l'écrivain nous le donne à lire. Ensuite, la volonté de l'écrivain d'agir par l'écriture, d'influer sur le monde en le donnant à voir à ses contemporains comme par son envers, à travers un regard « estrangé », sachant qu'un tel regard, s'attardant à la guerre comme concept et signifiant condensant la dynamique agonale du social — « Mes yeux sont en guerre avec les vôtres » (Le Clézio 1967c, p. 271) —, a le potentiel de dévoiler certains aspects ressortissant à la socialité (habitudes, mœurs, impensés, structures profondes) et à l'anthropologie politique (assujettissement historique, dynamiques dispositionnelles, relations de pouvoir), et qu'il peut en conséquence agir comme un opérateur pratique de déprise renvoyant au sujet-lecteur une image de son aliénation en même temps qu'il l'en délivre (ou plus

exactement qu'il lui offre le moyen de s'en déprendre minimalement, c'est-à-dire de développer une posture critique face à celle-ci, et d'adapter son comportement en conséquence).

« La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi. » (Le Clézio 1970c, p. 7.) Les deux phrases sur lesquelles s'ouvre *La guerre* convoquent un état de fait : la guerre a commencé, elle est là, déjà, partout : « Elle n'est pas un accident. Elle n'est pas un événement. Elle est la guerre. » (Le Clézio 1970c, p. 10.) À cet état de fait s'adjoint notre incapacité à connaître l'origine ou la cause précise de cette guerre : sa référence demeure voilée. De quelle nature est cette guerre dont parle l'auteur ? Le signifiant est flottant, sans ancrage fixe. Mais tout polysémique qu'il est, nous finirons bien par avoir une idée, puissante, de ce qu'il condense. C'est cette idée que nous voulons défendre dans cette section. Nous croyons que *La guerre* et *Les Géants* fonctionnent comme des machines à décortiquer ce que peut être la guerre si on la dépouille de ses appareils d'événement, si l'on traque son œuvre dans les moindres interactions sociales. Si l'on y porte attention — ce à quoi Le Clézio nous invite —, alors on découvre que tout le monde environnant de la ville occidentale moderne, les relations qui y prennent place et les objets technologiques les plus banals qu'on y trouve, expriment cette guerre, ou plus exactement sa dynamique agonale. La guerre leclézienne est totale, certes, et comme telle il pourrait être aisé de lui dénier sa probité. Or, il nous semble que c'est précisément en vertu de cette tendance totalisante — « On n'échappe pas à la guerre » (1970c, p. 100) — qu'elle parvient à exprimer une vérité profonde sur la société occidentale, ou un *fait social total* comme dirait Mauss (1925).

Le discours que livre Le Clézio à l'Académie de Suède en 2008 témoigne nettement de l'importance que revêt pour lui la guerre dans son rapport à l'écriture, et ce, dès l'origine :

Si j'examine les circonstances qui m'ont amené à écrire — je ne le fais pas par complaisance, mais par souci d'exactitude — je vois bien qu'au point de départ

de tout cela, pour moi, il y a la guerre. La guerre, non pas comme un grand moment bouleversant où l'on vit des heures historiques, par exemple la campagne de France relatée des deux côtés du champ de bataille de Valmy, par Goethe du côté allemand et par mon ancêtre François du côté de l'armée révolutionnaire. Ce doit être exaltant, pathétique. Non, la guerre pour moi, c'est celle que vivaient les civils, et surtout les enfants très jeunes. Pas un instant elle ne m'a paru un moment historique (Le Clézio 2008, p. 1).

La guerre à signifier n'est pas celle d'une campagne particulière. Ce ne sont pas les guerres médiques racontées par Hérodote ou la guerre du Péloponnèse rendue par Thucydide, premiers historiens méthodiques, ou encore celle des Gaules relatées par Jules César, l'assujettisseur des peuples, pour servir sa propre gloire. Le Clézio veut traiter de *la guerre subie*, de la guerre qui se fait à notre insu, malgré nous. Et cette guerre, il ne tardera pas à l'identifier à un principe actif omniprésent, manifesté dans nos gestes, nos échanges, nos objets, nos espaces, qui sont autant de médiations sémiotiques. Latente, la guerre est toujours sur le point d'éclore, elle est aussi toujours déjà enclenchée, « en route pour durer dix mille ans, pour durer plus longtemps que l'histoire des hommes » (Le Clézio 1970c, p. 7). Face à cette guerre, « pas de fuite possible, pas de désaveu » (Le Clézio 1970c, p. 7) ; nous sommes tous concernés, car « elle est partout » (Le Clézio 1970c, p. 10). Elle s'insinue jusqu'au plus profond de nous, dans la structure même de nos rapports : nos signes en sont saturés.

En 1970, lorsque Pierre Lhoste demande « idéalement, que souhaitez-vous exprimer » (au moyen de votre écriture), Le Clézio répond :

Peut-être essayer d'aboutir vraiment dans ce constat qu'actuellement on vit dans une société en guerre permanente. Guerre de la masse contre l'individu, guerre des objets contre l'être humain, guerre des êtres humains entre eux. Ce sentiment d'agression permanente qu'il y a autour de moi (Le Clézio 1999, 1/1, 2:43).

Le Clézio veut rendre saillante une guerre sourde, qui pervertit le langage et atrophie l'imaginaire. Celle-ci s'incarne au quotidien dans une *guerre des signes* : une guerre

contre le sens, contre la pensée signifiante, contre la conscience et la liberté individuelles. Il s'agit, ainsi que nous le montrerons, d'une guerre d'aliénation, voire d'occupation, car elle annule la vie politique.

Après l'enquête menée et présentée dans le chapitre précédent, il nous apparaît évident que l'articulation si particulière du pouvoir et du langage mise de l'avant par l'écrivain dans *La guerre* et *Les Géants* est largement informée par l'expérience acquise auprès des populations autochtones mésoaméricaines que celui-ci a fréquentées à la même époque. Au cours de la période 1970-1974, Le Clézio vit entre deux mondes. Entre l'Occident moderne et les sociétés traditionnelles du Darién panaméen ; entre ce monde-ci et le monde de « l'autre côté » que son expérience des plantes sacrées lui a permis d'entrevoir. Ses conditions d'existence font alors de lui un être frontalier, à cheval entre différents systèmes sémiotiques, entre différentes sémiosphères que, depuis sa position singulière, il se trouve à même de comparer.

Pour Juri Lotman (2000, 2005), le travail de la frontière est celui de l'*analogie* : elle est le mode opératoire de la traduction entre les sphères culturelles et interprétatives qu'elle met en contact. Car c'est en comparant, en établissant des équivalences logiques, que peuvent s'établir des rapports signifiants entre différentes sphères de sens, ou ensembles culturels distincts. La frontière n'est pas une simple ligne ou surface, elle est un espace épais et poreux, une région animée d'un comportement génératif complexe (Kull 1999a, p. 127). L'innovation est le produit de la frontière. Innovation au sens où, dépassant la binarité initiale des sphères que la frontière met en contact et résultant de la conflagration des processus signifiants propres à chacune d'elles, un système ternaire peut émerger.

La période 1970-1974 voit l'œuvre leclézienne se conformer progressivement aux principes organisateurs qui caractérisent la sémiosphère telle que Lotman l'a théorisée. Nous pensons à la notion d'hétérogénéité de l'espace, à la binarité des espaces internes et externes, à l'asymétrie des structures internes et, surtout, à la reconnaissance du

travail des frontières, conçues comme des espaces de traduction permettant le développement d'un métalangage capable d'objectiver l'organisation du système — en l'occurrence le système culturel occidental. En s'extirpant de la sphère culturelle occidentale, à travers sa rencontre avec la culture et les peuples autochtones mésoaméricains, Le Clézio a trouvé un espace d'altérité, un contrepoint depuis lequel il peut désormais décrire, de manière critique, la sémiosphère occidentale d'après ses grands principes organisateurs, et notamment ses mythes (ou ses « Géants »). En tâchant de comprendre le nouveau monde qui se présente à lui en Amérique, tous les codes qu'il avait intégrés, ceux là-mêmes qui ont constitué la plus grande part de son éducation jusque-là, se trouvent bouleversés. Cette expérience d'altérité radicale agit comme le ressac : le retour des vagues sur elles-mêmes est violent. Elle transformera peu à peu le regard de l'écrivain, lui révélant la structure profonde de la sémiosphère occidentale, avec la guerre en son fondement. Nous reviendrons bientôt sur cette dernière idée.

Il nous faut reconnaître que l'expérience de la frontière connaît toutefois des limites. Dans *La fête chantée*, Le Clézio explique :

J'ai voulu parler aussi un peu longuement des Emberas et des Waunanas que j'ai rencontrés [...] en reconnaissance de ce que j'ai reçu d'eux et que je ne peux comprendre encore tout à fait. Ils m'ont conduit sur le seuil du monde amérindien, à un endroit où je pouvais percevoir son immensité, sa durée, la variété de ses expressions. [...] Naturellement, après être parvenu à un certain niveau d'entendement, il m'est devenu clair que je ne pouvais aller plus loin. Cela fut difficile à accepter, car c'était accepter un échec, comme un dépit amoureux. Je suis retourné à mon monde... (Le Clézio 1997, p. 23).

Ce témoignage de l'auteur peut servir à expliquer les limites du concept de traduction culturelle chez Lotman. La frontière, polyglotte, peut certes faire émerger un système ternaire, qui se nourrit de la binarité des sémiosphères qu'elle met en contact, mais le métalangage qui en résulte aura force de description critique d'abord et avant tout par rapport à la sphère *d'origine*, et non à celle *d'arrivée*. Ainsi Le Clézio, muni de ce

nouveau langage qui se déploie sur un plan hiérarchiquement supérieur par rapport à celui qui était le sien avant son expérience panaméenne, se retournera-t-il vers l'Occident pour lui renvoyer son image. Il voudra craquer les masques de l'individualisme régnant et déchirer le papier peint de la raison sociale. C'est à un travail de décomposition et de recomposition que s'adonnera l'écrivain : décortiquer le système culturel occidental demande de rendre discrets les signes prédominants qui le traversent. Le signifiant « Géants » est alors employé par l'écrivain pour désigner les axiomes hermétiques de nos systèmes sémiotiques. Ils sont les figures tutélaires de nos mythes.

Pour Michael Witzel (2012, p. 25, nous traduisons), un mythe est « un “vrai” récit qui parle de la cosmologie et de la société ainsi que de la condition humaine et qui est fréquemment employé pour expliquer et justifier des circonstances sociales ». Les mythes, qui structurent sourdement les rapports sociaux et de production, l'activité sociale, les comportements, les échanges et les pensées, ressortissent à la dynamique d'autocommunication théorisée par Lotman, soit un « schéma orienté en fonction d'un accroissement de l'information », qui, plutôt que de transmettre un message entre deux pôles (émetteur-récepteur) comme le fait la communication régulière, réplique et ainsi renforce l'information déjà présente dans le système, en accroît l'importance et la diffusion (Lotman 2000, p. 33-35). Évidemment, les mythes sont renforcés et actualisés par les pratiques et les rituels qui leurs sont associés, qui mobilisent autant de signes qui les rappellent et en maintiennent l'institution au sein du système culturel. Laura Gherlone (2013, p. 322, nous traduisons) a abordé le mythe dans la perspective lotmanienne :

Chez Lotman, le mythe — tout comme la conscience infantile et, en partie, le jeu — représente une synthèse des dynamiques culturelles parce, d'une part, il a toujours besoin d'une autre conscience (la conscience non mythologique ou abstraite) pour être traduit et, d'autre part, il est structurellement intraduisible par celle-ci : de cette simple asymétrie résulte [...] l'infinité du sens et le principe

d'hétérogénéité, qui est une condition essentielle de la communication humaine et culturelle.

Edna Andrews (2015, p. 354) explique pour sa part que l'autocommunication étant un mode de communication élémentaire, les signes qui se trouvent mis en action par le mythe, le plus souvent, ne sont pas pleinement articulés, au sens où ils demeurent au moins partiellement de l'ordre de l'inconscient pour la communauté de ses usagers. Or, les usagers ne participent pas moins du processus d'autocommunication : ils expriment, souvent malgré eux, un certain *ethos culturel* à l'intérieur de l'espace sémiotique, qui le reconduit.

L'espace sémiotique, ou culturel, ne se définit pas seulement par la somme des messages qui y circulent entre différents agents, mais aussi par l'entremise de signes ou de messages que s'envoie la communauté tout entière à elle-même, qui solidifie son identité et renforce son unité. Ce sont ces signes que la communauté s'envoie à elle-même que Le Clézio veut rendre saillants. Nous verrons bientôt que son projet de révéler la guerre sourde qui anime la civilisation occidentale dans sa totalité contribue à la volonté littéraire de l'écrivain de transmettre à ses contemporains les clés de compréhension de leur aliénation politique. Le Clézio nous dit essentiellement : vous êtes esclaves de vos mythes ; ils vous rendent belliqueux et vous empêchent de réaliser une société meilleure.

3.2.1 Une traversée de la ville

La ville moderne occupe une place centrale dans l'œuvre leclézienne au tournant de la décennie 1970. « La modernité est sans conteste omniprésente » dans les livres de Le Clézio, écrit Marina Salles (2007, p. 295), et leur lecture nous permet « de retrouver la vie d'un demi-siècle en ses aspects les plus divers, voire en ses évolutions » (voir aussi

Moser 2011b, 2013). Les villes et leurs périphéries, les chantiers de construction, les voitures, les objets technologiques et de consommation abondent dans l'œuvre, au point de constituer un motif prédominant :

Les occurrences nombreuses de machines, de moyens de communication, de l'électricité, l'inventaire des objets fabriqués en séries, des nouvelles substances de l'industrie pétro-chimique, l'importance de la consommation, soutenue par les recherches para-scientifiques de « la désiologie », reflètent dans les premiers romans la prospérité des Trente Glorieuses en Occident,

écrit encore Salles (2007, p. 295). À cet égard, elle juge d'ailleurs que « les livres de Le Clézio remplissent [aujourd'hui] le rôle de document archéologique ». En examinant plus particulièrement ces aspects de l'œuvre circonscrite au corpus 1970-1974, ce n'est pas tellement la dimension artéfactuelle des descriptions que nous souhaitons souligner, même s'il est vrai que celles-ci attestent un certain nombre de transformations historiques ; nous cherchons plutôt à comprendre la productivité singulière de ces textes qui s'attachent à décrire une guerre des objets contre la liberté individuelle et contre l'humanité. « L'humanité, c'est de penser libre », écrit Meschonnic (2012, p. 77). Or, tel que Le Clézio nous le donne à voir, le monde urbain d'après-guerre est saturé d'objets, de dispositifs et de signes dirigeant (inconsciemment ou non) les conduites et les pensées au quotidien. L'écrivain voit dans le « spectacle de la réalité » (Le Clézio 1965, p. 21) occidentale moderne une dynamique d'aliénation liberticide rendant la vie véritablement inhumaine. Privilégiant les accès subjectifs, situés et donc parcellaires à la réalité, les textes lecléziens ne cherchent pas à fournir une image totale de la société, mais rendent bien ce sentiment d'aliénation caractéristique de la vie moderne « déchirante et déchirée » (Le Clézio cité dans Rambures 1970, non paginé)⁶. Faite de démesure et d'excès, la vie moderne impose son

⁶ Cette caractéristique les rattache au critère identifié par Lévi-Strauss pour définir « le propre de la pensée sauvage » : « [La pensée sauvage] veut saisir le monde, à la fois, comme totalité synchronique et diachronique, et la connaissance qu'elle en prend ressemble à celle qu'offrent, d'une chambre, des miroirs fixés à des murs opposés et qui se reflètent l'un l'autre (ainsi que les objets placés dans l'espace

rythme effrené et l'artificialité de ses équipements. En faisant de la guerre une puissance latente dont chaque interaction sociale est teintée, l'écriture leclézienne connecte directement les subjectivités mises en scène aux facteurs subjectivant du politique ; elle concrétise ainsi l'un des trois caractères de la littérature mineure telle que définie par Deleuze et Guattari (1975, p. 33) : « le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique » (voir Balint 2016, p. 34-36).

Dans *Les Géants*, quand l'amie du personnage nommé Tranquillité traverse en voiture la ville saturée de signes, elle est agressée de toutes parts non seulement par l'environnement matériel, mais aussi par les lettres éclairées au néon des enseignes et des panneaux-réclames, qui l'assaillent et la violentent. Les lettres mouvantes qui illuminent la ville et en surchargeant l'espace visuel attaquent les êtres humains, car « elles étaient armées pour cela, elles étaient faites pour violer, tuer, ronger », écrit Le Clézio (1973c, p. 89). Les corps, vulnérables, subissent un outrage constant ; les signes non sollicités qui surchargeant l'espace les pénètrent sans leur consentement et se déchargent en eux.

L'environnement urbain constitue un espace physique hautement périlleux :

C'était assez effrayant de traverser comme cela, à l'intérieur d'une voiture, tout ce paysage de fer, quand on avait soi-même un corps de chair tendre. À chaque instant, on risquait de mourir perforé par les pointes de métal, avec la gorge et les carotides ouvertes par les rebords tranchants des boîtes de conserve. La rue était hérissée de dards, d'ongles et de crocs où brillaient les féroces étincelles de lumière, et il fallait se glisser entre eux, en les évitant de justesse, avec de petits coups de volant. Au-dessus des portes d'entrée des immeubles, il y avait des sortes de guirlandes de fer gorgé terminées par des griffes, et de temps en temps sans doute des piétons distraits y enfonçaient leur crâne et mouraient sur le

qui les sépare), mais sans être rigoureusement parallèles. Une multitude d'images se forment simultanément, dont aucune n'est exactement pareille aux autres ; dont chacune, par conséquent, n'apporte qu'une connaissance partielle de la décoration et du mobilier, mais dont le groupe se caractérise par des propriétés invariantes exprimant une vérité. La pensée sauvage approfondit sa connaissance à l'aide d'*images mundi*. Elle construit des édifices mentaux qui lui facilitent l'intelligence du monde pour autant qu'ils lui ressemblent. En ce sens, on a pu la définir comme pensée analogique. » (Lévi-Strauss 1962, p. 348.)

trottoir. Ou bien les calendres des Pontiac faisaient siffler dans l'air leurs enjoliveurs en forme de baïonnette, et il fallait faire un bond en arrière, vite, ou l'on était transpercé (Le Clézio 1973c, p. 86).

Ainsi décrite, la ville apparaît comme le lieu de tous les dangers. Mais encore plus grave que les dangers matériels, un danger sémiotique menace ses résidents. Car au-delà des « signes apparents de la violence, les paratonnerres, les flèches, les appareils à broyer, les marteaux piqueurs, les becs, les tessons de bouteille, les poignards » (Le Clézio 1973c, p. 86), il y a d'autres périls, immatériels, plus sérieux encore que les premiers :

Il y avait des choses plus dures que l'acier, plus coupantes que les lames de rasoir, des choses secrètes, des crocs dissimulés dans les mâchoires, des pensées qui voulaient tuer et briser, des mots, des musiques, des dessins qui guettaient leurs proies. C'était d'eux surtout que la jeune fille avait peur, parce qu'elle ne savait jamais comment ils arrivaient, ni d'où, ni pourquoi. La voiture roulait sur ses roues de caoutchouc, et la jeune fille regardait à travers le pare-brise pour surveiller l'arrivée de ces espèces de démons (Le Clézio 1973c, p. 86-87).

Les démons lumineux appartiennent au versant nocturne de la ville, le définissent même ; ils tuent la nuit et le temps ordinairement improductif qui la caractérise : « dans la ville, c'était toujours le jour. » (Le Clézio 1973c, p. 85.) Les enseignes au néon qui jonchent les rues de la ville donnent l'impression de « lettres de feu [qui] dansaient [...] ce n'était pas réellement des lettres, mais des papillons de nuit géants qui s'étaient aveuglés les uns les autres. Ils fuyaient à travers la rue sans raison, s'allumant, s'éteignant, traçant des sarabandes de lumière. » (Le Clézio 1973c, p. 87.) L'amie de Tranquilité en a peur et en est émerveillée en même temps. Leur aspect fascine, malgré le sentiment d'horreur qu'il communique. Assise au volant de sa voiture, toutes fenêtres fermées, l'amie de Tranquilité « fonçait au milieu de ces nuées. Elle les trouait avec ses phares, puis elle les écrasait avec sa calandre et avec son pare-brise. La voiture fonçait dans la rue, en essayant de tuer des quantités de papillons. » (Le Clézio 1973c, p. 87.)

La description « étrangeante » offerte par l'écrivain rend insolite cette expérience de la nuit citadine à laquelle pourtant nous sommes pour la plupart bien habitués

aujourd'hui. Le Clézio insiste sur l'assaut que constitue la lumière artificielle des enseignes et des panneaux-réclames de la ville : « Les lettres éclataient à quelques centimètres du visage de la jeune fille. [...] Elles frappaient la carlingue de l'auto, silencieusement, elles rongeaient le métal avec leurs acides. Elles voulaient tout ronger, tout dissoudre. » (Le Clézio 1973c, p. 88-89.) « Les mots se formaient, puis explosaient, écrivant des noms bizarres qui rutilaient un instant dans la nuit, splendides et incompréhensibles, reculaient en tremblant et crevaient comme des bulles. » (Le Clézio 1973c, p. 94.) L'écrivain insiste sur le silence paradoxal de cette expérience : le spectacle visuel est démesuré en comparaison du bruit qui l'accompagne. La puissance de ce spectacle évoque à la jeune fille des prouesses de la nature, l'intervention de géants cosmiques, la magnitude des dieux. Elle pressent une force incommensurable derrière les manifestations sensibles qui l'affectent :

Les lettres traçaient leurs balafres qui illuminaient un instant le ciel jusqu'aux étoiles, et alors on attendait désespérément le bruit, qui ne venait pas. [...] Elles s'agitaient, elles traçaient leurs zébrures blanches, elles se montraient sous forme d'étoiles, de soleils, de nébuleuses (Le Clézio 1973c, p. 94).

Il y avait de terribles déchirures, ainsi, d'un bout à l'autre de la rue, des éclairs qui traversaient le ciel noir. Mais le tonnerre ne venait jamais. Des sortes de volcans, des étoiles, des soleils explosaient, embrasant de rouge toute la ville. Ou bien des zébrures jaunes qui progressaient en pointillé, aussi vite que la pensée, plus vite que la pensée. Mais l'univers, l'espace, la mer s'ouvraient en deux sans qu'on ait pu entendre le moindre craquement. C'était effrayant parce que c'était comme si tout cela se passait à l'intérieur de la tête. [...] Rien ne parlait. Rien ne disait rien (Le Clézio 1973c, p. 88).

L'auteur insiste sur l'a-signifiante⁷ du paysage urbain — « Les lettres volantes ne disaient rien » (Le Clézio 1973c, p. 88) — et sur son effet délétère pour la pensée : « On

⁷ Félix Guattari appelle « sémiotiques a-signifiantes » les modalités par lesquelles les formations de pouvoir étendent leurs phylums machiniques, ou capacité d'effectuation, à travers le tissu social. Les sémiotiques a-signifiantes peuvent « mettre en jeu des systèmes de signes ayant par ailleurs un effet symbolique ou signifiant, mais dans leur fonctionnement propre, elles n'ont rien à faire avec ce symbolisme ou cette signification » (Guattari 2012, p. 215), c'est-à-dire qu'elles n'ont pas la signification

voulait parler, avancer, parler, mais rien à faire. On voulait penser, penser, penser, et les cris des lettres et les lumières filantes emplissaient le cerveau et la gorge et vous étouffaient. » (Le Clézio 1973c, p. 92.) Les signes agissent à un niveau infralangagier, sans délivrer un sens cohérent, ils affectent, troublent même, ceux qui les perçoivent. Le mouvement des signes est autodestructeur, il désorganise l'espace signifiant : « Les lettres s'en allaient alors dans toutes les directions, comme de la vapeur dans l'air. Les lettres tuaient des mots au passage, elles se chassaient entre elles. » (Le Clézio 1973c, p. 93.) La description des mouvements graphiques qui traversent l'espace de la ville prend des accents surréalistes qui rendent bien l'effet de saturation du champ visuel et le sentiment de capharnaüm que suscite celui-ci :

Aussitôt elles explosaient, répandant une lueur jaune dont chaque parcelle était une lettre minuscule, agité, pareille à un infusoire. Ou bien une suite de signes noirs traversait la rue lentement, comme un vol de choucas.

llllnnndrrrrfrhhhhhhhhqtsbdjjjjjjmmmmmbmmmm

Ainsi, changeant sans cesse. Il y avait des lettres gigantesques qui emplissaient tout l'espace, tandis qu'autour d'elles apparaissaient disparaissaient d'autres lettres, et le sol était recouvert de signes illisibles, et les murs étaient pareils à de grandes affiches grouillantes dont le texte se métamorphosait sans cesse (Le Clézio 1973c, p. 90).

Le Clézio tente une représentation diagrammatique de cet « extraordinaire paysage plein de signes » et insensé dont il dit « qu'elle [l'amie de Tranquilité] ne le comprendrait jamais. » (Le Clézio 1973c, p. 93) : « C'était à peu près ainsi :

explicite prétendue, mais répondent d'une programmation sous-jacente dont la face visible du signe n'est que le masque. Les interfaces informatiques en sont des exemples probants dans la mesure où elles masquent normalement l'ampleur de leur communication véritable (le code informatique et les nombreuses interactions entre machines s'effectuant à l'insu de l'utilisateur). Cette définition rapproche les sémiotiques a-signifiantes du fonctionnement du fétiche, notion clé en anthropologie. Pour une définition du fétiche dans une perspective sémiotique, voir Sebeok 2001, p. 115-126. Sur le concept de sémiotique a-signifiante, voir Genosko 2008.

savait pas. » (Le Clézio 1970c, p. 223.) Cette guerre d'occupation s'effectue au profit d'un divertissement absolu :

Les trafics de fils électriques étaient dissimulés derrière de grands panneaux de contreplaqué ; les étincelles éblouissaient, brûlaient ; les cris et les gémissements recouvraient les déclics des machines, et les bruits des mots, tous les bruits merveilleux qui paraissaient comme les bruits d'un poème : quand on les entendait, on ne pensait plus aux autres mots, aux mots effrayants : mort, silence, faim, douleur, mensonge. On n'imaginait pas qu'il pût y avoir d'autres mots que ces mots ivres (Le Clézio 1973c, p. 94).

Tandis que l'a-signifiante annule la puissance cognitive de chacun, on ne pense pas. Mais qu'est-ce qu'un humain réduit à ne pas penser ? L'auteur s'interroge alors : « Peut-être que les hommes et les femmes avaient disparu, déjà. Est-ce qu'on pouvait vivre au milieu de tant de signes ? » (Le Clézio 1973c, p. 94.) L'auteur semble suggérer qu'il soit possible de faire un mauvais usage des signes, et que la ville occidentale moderne serait le lieu exemplaire de ce mésusage. Elle représente en conséquence non seulement un danger pour les individus, mais un péril pour l'humanité entière :

Les gens, au-dehors, ceux qui n'avaient pas eu le temps de se mettre à l'abri, ceux qui n'avaient pas de parapluie et qui n'avaient pas pu trouver de porte, ils couraient de grands dangers. Peut-être que toutes les lettres allaient les effacer, facilement. Elles frapperaient d'abord les yeux, avec tous leurs points et toutes leurs pointes. En un instant les visages pâles seraient aveugles, ils porteraient deux trous sanglants à la place des orbites. Puis les lettres frapperaient leurs bouches, leurs narines, leurs fronts ; elles se glisseraient sous leurs habits, elles pénétreraient dans les corps par le nombril, par les pores de la peau, par l'anus, par la verge ou la matrice. Elles étaient armées pour cela, elles étaient faites pour violer, tuer, ronger (Le Clézio 1973c, p. 89).

Certes oui, quand les signes sont instrumentalisés aux fins d'une distraction permanente, qui transforme tout acteur en spectateur, l'amalgamant au « gros

populas » (La Boétie 2002, p. 156), à la masse des dépossédés de soi que l'a-signifiante et la servitude dirigent, ces signes-là ensuivent, abattent, tuent même⁸.

3.2.2 Le spectacle de la technique

Dans *Les Géants* plus que dans toute autre œuvre du corpus leclézien, nous percevons une influence marquée de la pensée de Guy Debord et de l'Internationale situationniste⁹. La sédition que Le Clézio appelle de ses vœux par la formule incantatoire répétée à de nombreuses reprises, « Il faut brûler Hyperpolis », rappelle aisément le « Signal pour une émeute à tout prix » de Debord (Guy & Le Bras 2013, p. 20) ou encore l'appel à « la destruction *des machines de la consommation permise* » (Debord 1992, § 115). Rappelons que c'est aussi en 1973 que Debord porte à l'écran sa théorie révolutionnaire dans le film *La Société du Spectacle*, adapté d'après l'ouvrage éponyme paru en 1967 (Debord 1973, 1992). Celui-ci s'adresse au « prolétariat », catégorie que Debord désigne comme constituée de « l'immense majorité des travailleurs qui ont perdu tout pouvoir sur l'emploi de leur vie et qui, *dès qu'ils le savent*, se redéfinissent comme le prolétariat, le négatif à l'œuvre dans cette société » (Debord 1992, § 114).

La Société du Spectacle correspond, d'après Debord, à un stade avancé de l'évolution historique de l'aliénation ayant fait passer l'« être » en « avoir », puis

⁸ Entre octobre 2011 et novembre 2017, 259 personnes sont mortes en tentant de réaliser un égoportrait à l'aide de leur téléphone « intelligent » (Bansal *et al.* 2018).

⁹ Il nous semble d'ailleurs que ce jeu d'influence a pu être à double sens puisque la traversée de la ville décrite dans *Les Géants* et analysée dans la section précédente, de même que beaucoup d'autres aspects de cette œuvre dont nous parlerons ci-après, rappellent assez aisément le film que Debord a réalisé en 1978, *In girum imus nocte et consumimur igni* (Debord 1978). Rappelons que le titre de ce film reprend approximativement une locution latine attribuée à Virgile faisant référence aux papillons de nuit qui, irrésistiblement attirés par la lumière, s'y brûlent et meurent : « Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu. »

l'« avoir » en « paraître » (Debord 1992, § 17). L'ère de l'apparence consacre la prédominance des signes visuels dans l'espace public, en collusion historique avec le système des médias de masse. De fait, « la contemplation passive d'images, qui de surcroît ont été choisies par d'autres, se substitue au vécu et à la détermination des événements par l'individu lui-même » (Jappe 2001, p. 22). Le spectacle a pour principal effet d'atomiser la société ; il la divise au profit de la reconduction du *statu quo* politique. « La *séparation* est l'alpha et l'oméga du spectacle », écrit Debord (1992, § 25). Pour bien saisir la force de la thèse debordienne, il importe encore de souligner les deux fondements sur lesquels repose le spectacle : (1) « le renouvellement technologique incessant » ; et (2) « la fusion économique-étatique » (1996, p. 19). Nous aurons l'occasion de revenir en détail sur ces deux fondements. Qu'il suffise pour tout de suite de dire que le concept de spectacle tâche d'expliquer le rôle et la valeur du faux au sein de la vie politique (abolie dans sa puissance par l'ordre séparé du pouvoir caractéristique de la société hétéronome), de même que le sentiment de secret général qui découle de la division de la cité (les Maîtres sont invisibilisés par le système technicien).

Dans les pages de *Socialisme ou barbarie*, dès 1957, Castoriadis posait un constat alarmant sur l'autonomisation de la technique, s'inquiétant du décervelage et de l'abdication politique qu'entraîne sa domination sur toutes les sphères du social : « La société actuelle est une jungle obscure, un encombrement de machineries et d'appareils dont personne, ou presque, ne comprend le fonctionnement, que personne ne domine en fait et auxquels finalement personne ne s'intéresse. » (Castoriadis 1957, p. 9 ; sur les rapports entre l'*Internationale situationniste* et *Socialisme et barbarie*, voir Jappe 2001, p. 137-141¹⁰.)

¹⁰ Voisines de cette vision de l'hégémonie du pouvoir par la technique sont les thèses de Lewis Mumford sur la « mégamachine » (Mumford 1967-1971) et celles de Jacques Ellul sur le « système technicien » (Ellul 2012). Dans sa préface à la traduction française de *La révolution luddite* de Kirkpatrick Sale, Celia Izoard (2006, p. 8-9) explique que l'avènement de l'ère industrielle a entraîné « un bouleversement constant des modes de vie, des lois et des règles morales [...] » Car, « la révolution industrielle n'est pas

Au sujet des situationnistes pendant les années 1960, Anselm Jappe écrit :

Ils se considèrent, du moins en France, comme les porteurs de la seule et unique théorie révolutionnaire adaptée à l'époque nouvelle, car tous ceux qui prétendaient la défendre avaient abdiqué. « Ce qui avait le plus manqué à l'intelligence depuis quelques dizaines d'années, c'est précisément le tranchant » [...] est une phrase clé dans la trajectoire d'un refus de l'œcuménisme dominant. « En fait, nous voulons que les idées redeviennent *dangereuses*. » (Jappe 2001, p. 128-129 ; Jappe cite Bernstein *et al.* 1964, p. 25 ; Khayati *et al.* 1967, p. 30).

Au tournant de la décennie 1970, Le Clézio a certainement lui aussi le désir d'une écriture *dangereuse*, voire séditeuse, sinon révolutionnaire. Son écriture s'inscrit clairement dans « la lutte pour le contrôle des nouvelles techniques de conditionnement » (Debord 1958a, p. 6). Jappe (2001, p. 144) écrit que « [l]a tâche de l'avant-garde n'était [...] pas, selon l'I.S. [Internationale situationniste], de *susciter* des mouvements révolutionnaires, mais de fournir des théories aux mouvements déjà existants ». Vu sous cet angle, on pourrait penser que l'I.S. a fourni à Le Clézio des moyens théoriques pour réaliser une *poétique révolutionnaire*. À tout le moins, ses écrits de la période 1970-1974 abondent largement dans le sens des théories mises de l'avant par l'I.S. et Debord au cours des années 1960.

Comme l'I.S., Le Clézio valorise « la liberté totale concrétisée dans les actes et dans l'imaginaire », liberté totale identifiée « au désir le plus profond qui existe chez tous »

qu'une transformation rapide des techniques, c'est un changement idéologique radical. Tout doit s'effacer devant le développement des sciences et des technologies, moteurs de la nouvelle économie érigée en nécessité de l'histoire. Ce n'est donc qu'à partir de la révolution industrielle que l'évolution technique devient technologie, c'est-à-dire qu'elle est considérée comme quelque chose d'indépendant des décisions individuelles, et que l'on commence à dire, de manière tout à fait complaisante, que les outils techniques sont "neutres" ou "ambivalents". En conséquence, le domaine proprement politique [...] se réduit comme peau de chagrin. » Selon Tim Ingold (2010, p. 289), « [d]ans l'histoire de la technicité humaine qui va de l'outil manuel à la machine, la transition ne va pas du simple au compliqué mais est plutôt équivalente au déplacement du producteur, en tant que personne, du centre vers la périphérie du processus de production ». Cette tendance à l'externalisation n'a pas manqué d'entraîner une dépossession grandissante des moyens de production, corrélative à leur concentration entre les mains d'une classe de propriétaires, et un appauvrissement historique de la valeur symbolique du travail.

(Debord *et al.* 1962, p. 20). Dans *Les Géants*, bien que la technique, omniprésente, ait recouvert de son verni éclatant et factice la totalité du paysage, l'écrivain suggère que demeure tapie, comme en réserve, une source de liberté inépuisable et imprévisible, qui, tôt ou tard, pour s'exprimer, trouvera le moyen de briser la coquille artificielle qui la retient :

Mais il y a dans les places, les souterrains, dans les rues des villes, dans les machines à chiffres beaucoup de violence et de beauté, beaucoup de passion. Il y a des lois incompréhensibles qui naissent à l'intérieur du béton et du verre, des lois, des mouvements que les maîtres du monde n'avaient pas prévus. La puissance de la liberté est invincible et terrible (Le Clézio 1973c, p. 35).

La haine de l'homme pour l'homme, le mépris, l'esclavage n'avaient pas des noms naturels. [...] La guerre, n'importe quel homme l'avait au fond de soi, et il essayait de s'en libérer (Le Clézio 1973c, p. 28).

En dépit de l'évidence de ces premiers rapprochements, il demeure que les influences intellectuelles et politiques de Le Clézio, sans que l'on puisse toutes les épingler avec certitude, sont nombreuses et ne se limitent certainement pas aux écrits et activités des situationnistes. Il convient d'ailleurs de préciser qu'à notre connaissance jamais Le Clézio ne mentionne Debord, ni dans son œuvre littéraire, ni en périphérie de celle-ci¹¹. Or, après Mai 68, il faut bien reconnaître que « les idées situationnistes sont largement présentes dans toutes les luttes » (Jappe 2011, p. 152), tout comme celles de *Socialisme ou barbarie* d'ailleurs, manifestes, même obliquement, dans les exigences d'autonomie et d'autogestion qui ont caractérisé les mouvements (étudiants, ouvriers ou autres) non seulement autour des événements de Mai 68, mais pendant les deux décennies 1960 et 1970 (Castoriadis 2008 ; Premat 2009)¹². L'époque est résolument

¹¹ Il nomme toutefois le philosophe Antonio Gramsci à quelques reprises (Le Clézio 2008, 2019), dont certaines idées éclairent la guerre leclézienne. Notamment : la distinction que fait Gramsci entre « société politique » et « société civile », de même que la nécessité d'une « guerre de position » pour renverser l'hégémonie bourgeoise.

¹² « [Mai 68] a été la preuve que chez un grand nombre de gens sommeille le désir d'une vie totalement différente, et que si ce désir trouve le moyen de s'exprimer, il peut à tout moment mettre à genoux un

antitotalitaire, selon le mot de François Dosse (1995). Or, nous montrerons que l'anthropologie politique, ayant elle-même largement contribué à la définition de cette posture antitotalitaire — des revues comme *L'anti-mythes* (1974-1978) ou *Libre* (1977-1980), héritières de *Socialisme ou barbarie* (1948-1967) en sont exemplaires —, a aussi une place importante dans la pensée leclézienne, ne serait-ce que parce que l'écrivain a pu développer au cours de son aventure panaméenne certaines connaissances et intuitions qui en ressortissent. Cette aventure panaméenne aura été pour lui une sorte de terrain ethnographique non officiel, ou impressionniste¹³.

Aliénation, ignorance, impératifs impensés, rêve consumériste et fétichisme de la marchandise forment bel et bien un des visages de la guerre leclézienne, qui apparaît en phase avec son époque et sa génération — « les enfants de Marx et de Coca-Cola », selon la formidable caractérisation fournie par Jean-Luc Godard dans *Masculin-Féminin* (1966)¹⁴. Rappelons que l'époque est marquée économiquement par une forte croissance soutenue du début des années 1950 jusqu'au choc pétrolier de 1973¹⁵. Cette

État moderne : exactement ce qu'avait toujours affirmé l'I.S. Si un autre Mai 68 ne s'est pas reproduit jusqu'à présent, il n'en demeure pas moins que les causes qui l'ont créé n'ont pas pour autant disparu, et que si un jour le désir d'être maître de sa propre vie devait redescendre dans la rue, on se rappellerait plus d'un enseignement de l'I.S. » (Jappe 2001, p. 152.)

¹³ « Je suis allé me promener, et pas du tout faire des recherches. » (Le Clézio cité dans Cazenave 1988.) Le Clézio a tout de même contacté Claude Lévi-Strauss au retour de ses voyages au Panama — la lettre est consignée au Fonds Lévi-Strauss de la BNF (NAF 28150) — et les deux hommes se sont rencontrés. Ils le confirment d'ailleurs sur le plateau de l'émission télévisée *Apostrophe* du 9 septembre 1988, où ils sont tous deux invités. Voir aussi : Léger *et al.* (2010, p. 19-91), qui pose un regard « anthropologique » sur l'œuvre leclézienne en s'intéressant en particulier aux échanges culturels qui y prennent place.

¹⁴ Au rang des comparaisons entre l'œuvre cinématographique de Godard et celle, littéraire, de Le Clézio, une autre peut être faite dont la valeur apparaîtra plus nettement bientôt. Nous voulons parler de l'étrange *Alphaville* (Godard 1965), film noir qui reprend aussi les codes de la science-fiction campée au présent, avec son « Institut de sémantique générale » et son puissant ordinateur, Alpha 60, qui régit la totalité d'Alphaville et qui menace d'étendre son contrôle aux territoires libres environnants. D'où l'on comprend que dans la maîtrise de la puissance de calcul informatique semble se jouer l'avenir du contrôle des sociétés et le destin de la civilisation.

¹⁵ Le taux de croissance annuelle moyen du produit intérieur brut enregistré en France est de 4,78 % entre 1950 et 1959, et de 5,94 % entre 1960 et 1969. Entre 1950 et 1969, le revenu national brut par habitant est passé du simple au double, soit de 6 925,30 € à 14 908,30 € (en euros actualisés sur la base de l'année 2014). Au cours de cette même période, le pouvoir d'achat calculé à partir du revenu disponible brut par habitant a connu une croissance de 104 %, avec un taux d'épargne moyen de 16,5 %. (Calculs effectués par nous d'après les données rendues disponibles par l'INSEE 2019a, 2019b.)

transformation économique entraîne, du point de vue des mœurs, « l'importance croissante des loisirs, la culture de masse et un bouleversement des modes de vie, y compris au sein de la famille, du couple et de l'intimité » (Vigreux 2014, p. 10). Or, Debord ne voit dans ces transformations qu'un « aménagement spectaculaire » (Debord 1992, § 115) — ce dont Le Clézio semble tout à fait conscient. Dès 1961, Debord écrivait :

[...] la morale qui a déjà cours dans la publicité, la propagande, et toutes les formes du spectacle dominant, admet au contraire franchement que le temps perdu est celui du travail, qui n'est plus justifié que par les divers degrés du gain, lequel permet d'acheter du repos, de la consommation, des loisirs — c'est-à-dire une passivité quotidienne fabriquée et contrôlée par le capitalisme (Debord 1961, p. 25).

En prenant acte à son tour des conditions matérielles historiques qui affectent en profondeur la vie sociale européenne d'alors, il semble bien que la guerre que cherche à signifier Le Clézio soit prioritairement sémiotique et politique : en insistant sur la saturation sémiotique des espaces de vie par la publicité, les slogans et autres messages axiomatisés du pouvoir que diffusent les médias, de plus en plus omniprésents, l'écrivain témoigne, avec l'œil « estrangé » qui est le sien alors, de sa vision acerbe de la société occidentale rongée par l'idéologie consumériste et l'appât du gain. En effet, *Les Géants* décrit une société entièrement assujettie aux forces vives du Capital et aux valeurs mises de l'avant par les instances du pouvoir qui lui sont subordonnées : foi dans le progrès technologique, libéralisme et croissance économique, consumérisme de masse, assujettissement total et complaisant à l'ordre et au pouvoir en place, valorisation des loisirs qui détournent la démographie salariée de l'engagement politique¹⁶. Le Clézio en vient dès lors à concevoir une population urbaine réduite en

¹⁶ Salles (2007, p. 139-205) discute longuement des rapports entre travail et loisirs dans l'œuvre leclézienne, surtout à partir des textes de la décennie 1970. Sur les rapports entre travail et consumérisme, voir aussi Moser 2013, chap. 3.

esclavage : « Jusqu'à présent, vous avez été des esclaves. On vous a donné les mots pour obéir, les mots pour asservir, les mots pour écrire des poèmes et des philosophies d'esclaves. » (Le Clézio 1973c, p. 17.) La ville occidentale est assimilée à un « asile » muré (Le Clézio 1973c, p. 17)¹⁷.

La guerre leclézienne, c'est la guerre qui est faite par certains (les Maîtres) aux humains et à l'humanisme contre la liberté individuelle, contre la liberté de conscience. Mais cette guerre s'étend également au non-humain, car sa logique, comme celle de la civilisation à l'ère du capitalocène (Moore 2016 ; Bonneuil 2017 ; Campagne 2017), est de recouvrir entièrement la Terre par son activité. *La guerre* figure bien ce recouvrement, par lequel tout objet environnant, et jusqu'aux humains, est artificialisé :

La terre est une plaque de goudron, l'eau est de la cellophane, l'air est en nylon. Le soleil brûle au centre du plafond d'isorel, avec sa grosse ampoule de 1 600 watts. Il doit y avoir quelque part une vaste usine qui fabrique sans arrêt, en faisant vibrer ses machines bouillantes, tous ses produits de mensonge : les faux ciels peints en bleu, les fausses montagnes de duralumin, les fausses étoiles en filaments de verre. Les arbres de caoutchouc oscillent dans le souffle des ventilateurs. Leurs feuilles vertes ne meurent jamais. Dans les corbeilles, les fruits ne peuvent pas pourrir : les raisins violets, les bananes, les oranges, les pommes. Les machines les ont moulés et découpés à l'emporte-pièce. Dans les pots de terre poussent sans espoir les géraniums artificiels. Les fourrures de nylon étincellent dans la lumière. Il n'y a plus d'espace, et tout est plat. Les vitres Sécurit ont barré la route de l'infini, les plaques de tôle et de ciment se sont interposées partout. La pluie tombe parfois, mais ce n'est plus la pluie. Les gouttes sont des billes de matière plastique translucide qui roulent sur la surface des toits sans la pénétrer. Sur le sol de macadam, les rides sont tracées pour l'éternité sans doute. Le monde est poli et neuf, il sent la chlorophylle et le benzène. Poudre de cristaux, neige phosphorescente, pièces rigides dont l'assemblage est définitif. Tout n'est que corne et nacre. Partout brillent les rivets d'acier, et le ciel tourne sur lui-même très lentement, pivotant sur ses immenses gonds.

Dans le décor plein de cercles et de barres, quelquefois de triangles, les hommes et les femmes glissent, passent. Ils viennent du bout du monde, de là

¹⁷ Soulignons que la guerre de décolonisation de l'imaginaire et la libération du langage comptaient aussi parmi les préoccupations centrales de l'Internationale situationniste. Voir Jappe 2001, p. 146-147.

où gronde la machine à mouler les corps et les visages, ils traversent tranquillement la rue hermétique. Sur les crânes aux calvities luisantes, des franges de l'air s'agitent. Les yeux perçants brillent derrière les verres des lunettes. Les complets-vestons métalliques sont boutonnés. Les chaussures vernies craquent. Les mains sont fermées sur des objets durs pareils à des os : parapluies, sacs, cartables, cigarettes blanches. Il passe sur le sol des négresses de bakélite, des Chinois de nylon, des Blancs de celluloid rose et des Peaux-Rouges de simili-cuir. Leurs pensées sortent de leurs bouches tels de petits cris de chauve-souris, ou bien font des nuages de buée dans le ciel, dans le genre du polystyrène expansé (Le Clézio 1970c, p. 31-32).

Toute cette artificialité, tous ces matériaux synthétiques dont est composé le monde urbain occidental moderne éloigne résolument ses habitants du contact avec la nature et les puissances primordiales de l'univers, du présent authentique et de la vie bonne. Le Clézio qualifie d'« abîme » l'obsession de la société occidentale pour la technoscience. Il y voit une des manifestations de la guerre :

La guerre, c'est quand tout le monde est pris par la violence. C'est quand il n'y a plus de silence, ni de sommeil. C'est quand les villes brûlent, jour et nuit, quand les machines ouvrent et ferment leurs clapets sans relâche. La guerre, c'est 12 000 tours/minute, vingt mètres à la seconde, grossi 30 000 fois, Mach 2, G 6, obturé au 2000ème, séparé, haché, morcelé, écrasé pas 10^6 pièces, étoile à 12 000°, travail de 10 000 mégajoules aveugles, soleils de 100 000 000 photos aveugles, champs magnétiques de 800 000 gauss incompréhensibles, abîmes, abîmes partout qui traversent le monde (Le Clézio 1970c, p. 239-240).

Nulle part ailleurs que dans la ville moderne ne se ressent avec autant de véhémence le spectacle de la technologie, et la vacuité morale qu'elle impose qui est comme une sorte de maladie sociale :

Les terribles bruits de la guerre : dans la rue, devant une sorte de carrefour, les hommes sont arrivés avec leur machines. Ils se sont installés à l'angle du trottoir, au soleil, et ils creusent. Sous les pointes de fer des marteaux pneumatiques le sol défonce, éclate, se répand en poussière. Les machines aux moteurs brûlants tournent à toute vitesse, jettent leurs explosions. L'air comprimé circule dans les tuyaux de caoutchouc, fuse hors des valves avec des sifflements stridents. Les hommes sont penchés sur le sol. Ils ont des visages bruns, de larges mains

couvertes de cicatrices. Ils ne disent rien. Ils appuient sur les marteaux pneumatiques, et devant eux, les trous s'ouvrent dans le sol. Le bruit est puissant, il couvre la terre tout entière. Il n'y a pas moyen de lui échapper (Le Clézio 1970c, p. 112).

Le paysage veut respirer, il n'y arrive pas. [...] C'est un cône d'anéantissement qui s'est posé sur la ville, l'a rendue friable. Le bruit, la grande machine à faire du sable. Partout sont les moteurs tonitruants [...] Il n'y a plus tellement d'actions réelles. Dans les couloirs des rues, les voitures avancent, les hommes avancent, mais par soubresauts, avec des écarts soudains qui veulent dire qu'on est malade (Le Clézio 1970c, p. 114).

Le diagnostic est posé : la technique et les matériaux synthétiques qui recouvrent la nature et étouffent le paysage sont le symptôme d'une maladie qui ronge le corps social.

En août 1961 paraît le sixième numéro de l'*Internationale situationniste*, qui s'attarde à l'architecture et au conditionnement des comportements dans les villes modernes. Dans une note éditoriale (« Critique de l'urbanisme »), l'I.S. dit de la modernisation de l'architecture urbaine française qu'elle relève d'une logique et d'une « organisation concentrationnaire » (Debord *et al.* 1961, p. 9). Dans le même numéro, dans un texte de Debord devenu célèbre (« Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne »), on peut encore lire : « [...] les villes nouvelles d'aujourd'hui figurent clairement la tendance totalitaire de l'organisation de la vie par le capitalisme moderne : les individus isolés [...] y voient réduire leur vie à la trivialité du répétitif et du quotidien, combiné à l'absorption obligatoire d'un spectacle également répétitif. » (Debord 1961, p. 23). Et Debord de préciser :

La question de l'emploi des moyens techniques, dans la vie quotidienne et ailleurs, n'est rien d'autre qu'une question politique (et entre tous les moyens techniques trouvables, ceux qui sont mis en œuvre sont en vérité sélectionnés conformément aux buts de maintien de la domination d'une classe) (Debord 1961, p. 24 ; voir aussi Simay 2008).

Ici encore, l'influence situationniste dans l'œuvre leclézienne du tournant de la décennie 1970 nous paraît devoir être hypothétisée, car la description que fait Le Clézio

de la ville, qui permet de prendre la mesure de la transformation du visage matériel de celle-ci, va toujours de pair avec une critique des formes de contrôle de la pensée et des comportements, tels que ceux-ci se trouvent balisés, commandés même, par la technique (ses objets marchands, ses dispositifs d'influence et de contrôle), et ce, au profit du Capital et par l'intermédiaire des Maîtres.

[...] dans leurs laboratoires secrets, des hommes étudient les couleurs, les formes, les bruits, les odeurs, les contacts, pour nous enchaîner davantage. Les seuils de la perception sont les frontières de l'empire marchand. [...] Dans les laboratoires souterrains naissent les matières plastiques éblouissantes. Flots de rouge, de pourpre, de violet. Épanchements profonds, tragiques, lancinants, qui recouvrent la peau, pénètrent dans la chair et se mêlent au sang. [...] Liquides ambrés dans les bouteilles à facettes. Affiches géantes, qui répètent mille, cent mille fois, chaque seconde, leurs ordres brefs, auxquels nul n'échappe. Prison chamarrée, chaque forme nouvelle cache un nouveau piège, cache une nouvelle arme. Les ondes puissantes entrent par les yeux, les oreilles et la bouche, entrent par les pores de la peau jusqu'au cerveau, jusqu'aux entrailles ; elles entrent, puis elles habitent dans le corps (Le Clézio 1971d, p. 118-121).

L'alliance de la technique et du Capital, dont l'État occidental moderne est le garant et le défenseur, fournit au spectacle son contenu. Elle produit des « [s]ignes, signes haïssables que créent les hommes pour se tromper entre eux » (Le Clézio 1971d, p. 156). Incessamment renouvelé, le spectacle conditionne les mœurs pour réduire la vie sociale aux impératifs du consumérisme et au fétichisme de la marchandise. La guerre qui est faite à la pensée, parce qu'elle réduit à néant la liberté, abolit la vie politique.

3.2.3 L'ampoule électrique

Un objet en particulier fascine Le Clézio. Il s'agit d'un objet technique emblématique de l'Occident moderne : l'ampoule électrique. Il nous semble qu'aucun objet n'illustre mieux le travail de décomposition du système culturel occidental visé par l'écrivain que

l'ampoule électrique que l'on retrouve à de multiples occasions dans son œuvre. Déjà en 1967, *Terra Amata* la figurait avec cette complexité ontologique caractéristique qui fait d'elle un objet dépassant son appartenance au seul système technique pour l'assimiler à la puissance solaire : « Tout à fait à son zénith, le soleil brûlait, pareil à une ampoule électrique vissée avec démesure dans la coupole du ciel. » (Le Clézio 1967c, p. 165.)

L'ampoule électrique produit une lumière artificielle ; elle est le signe qui témoigne de l'électricité, qui court partout, qui quadrille la civilisation occidentale ; elle est un bijou de la technique humaine, une beauté pratique, puissante mais fragile. Productrice de lumière, elle se substitue au soleil, et c'est pourquoi, semble vouloir exprimer l'écrivain, elle fait l'objet d'un *culte secret* par lequel la technique prend le pas sur la nature. Le culte secret de l'ampoule électrique se traduit par notre dépendance envers elle et, en même temps, par une sorte de dévotion sourde (suivant la logique de l'autocommunication lotmanienne). L'ampoule électrique représente moins un mythe en soi que l'instrument, ou le symptôme, d'un mythe. Elle serait ainsi *l'indice d'un orgueil qui voudrait croire à la victoire de la culture humaine sur la nature*. Elle est le signe par excellence du progrès technique, une assurance de confort au quotidien, mais aussi la négation de l'exigence de repos qu'impose la nuit. Car par elle l'industrie impose son temps de travail et dicte le rythme de vie, lequel tend à se désolidariser du rythme circadien naturel¹⁸.

Le Clézio fait de l'ampoule électrique une synecdoque de la société technicienne et matérialiste. En l'espace de quelques décennies seulement, l'ampoule électrique a complètement transformé la réalité quotidienne en Occident. Elle a donné naissance à un monde jusqu'alors impensable : « Les hommes vivent avec leur lumière. Ils ont

¹⁸ La lumière artificielle de l'ampoule électrique est un *Zeitgeber* (terme allemand qui signifie « donneur de temps ») de première importance qui affecte la chronobiologie. Au XX^e siècle, l'électrification — d'abord des manufactures et des districts commerciaux, puis des maisons bourgeoises — aurait entraîné une synchronie forcée du corps social que Roenneberg *et al.* (2013) nomment « *social jetlag* ». Voir aussi Ekirch 2001 ; Brox 2012.

creusé une petite chambre dans la réalité, et ils ont installé leur ampoule de 120 watts. » (Le Clézio 1973c, p. 127.) L'écrivain considérant l'ampoule électrique depuis sa frontière « estrangeante », elle le fascine et le dégoûte, il l'envie en même temps qu'elle l'effraie¹⁹ : elle est le signe d'un conflit profond, car en elle se condense une accumulation complexe de codes, conflictuels dans leur redondance différenciée. En effet, si l'on s'accorde à l'idée lotmanienne qui veut que la mémoire culturelle procède d'une logique d'accumulation des codes (Lotman 2005, p. 219 ; Gherlone 2013, p. 317, 320), dans l'ampoule électrique tiendrait aussi bien la société technicienne qui l'a fait naître que la mémoire des cultes solaires anciens, caractéristiques des civilisations précolombiennes qui servent de contrepoint à Le Clézio pour décrire la culture occidentale de son époque. Cette configuration sémiotique correspond à une forme originale et peu explorée d'intermédialité. Dans l'exploration des phénomènes, relations et objets intermédiaux, Jürgen Müller suggère en effet d'être attentif aux « interactions discursives complexes entre la nature, la technologie et la société », qui peuvent mener à la découverte de réseaux de sens paradigmatiques, mais aussi d'« imag(o)inations », ou figures archétypales de l'imaginaire collectif (Mueller 2015, p. 40, nous traduisons ; sur la lumière comme médium, voir Bertin 2015 ; sur les relations entre sémiotique et intermédialité, voir Caccamo 2017). Nous croyons que l'ampoule électrique leclézienne exprime une telle figure archétypale de l'imaginaire collectif.

La guerre présente un long passage sur l'ampoule électrique, décrite à travers un regard « estrangé » exemplaire. Nous le reproduisons dans son intégralité, car il nous apparaît paradigmatique à l'égard de la volonté poétique de l'écrivain, que nous cherchons à traduire :

¹⁹ Il n'est pas anodin de rappeler que le père de Le Clézio, qui fut longtemps médecin colonial britannique au Nigeria, a refusé tant qu'il a pu l'usage de l'ampoule électrique, lui préférant la lampe au kérosène.

Je ne sais pas si tu as déjà regardé une ampoule électrique, Monsieur X. Peut-être pas. C'est vraiment extraordinaire. Il y a d'abord la base, une sorte de rondelle de bakélite noire recouverte d'une vis de cuivre, avec deux encoches. Rien que ça est déjà extraordinaire. Mais ce n'est pas tout. Sur la base de cuivre et de bakélite, il y a une immense bulle de verre transparent, pas tout à fait sphérique, mais en forme de poire. On n'imagine rien de plus beau, de plus parfait. Une bulle de verre blanc, très mince, où courent des tas de reflets gris, bleus, mauves, rougeâtres. À l'intérieur de la bulle, il y a une espèce de petite tour de cristal pareille à un phare, qui est posée sur le fond de bakélite. La base de la tour est ronde, mais un peu plus haut elle s'aplatit, et on voit une bulle d'air prise dans sa masse. À gauche et à droite de la base de la tour, deux fils sont dressés, qui traversent le socle du phare. À l'intérieur du verre, les deux fils sont rouges ; quand ils sortent de la tour, ils deviennent noirs. Ils vont en s'évasant, et en se tordant un peu en arrière.

Tout à fait en haut de la tour, on voit un renflement dans le verre. C'est de là que jaillissent les sept supports de fil de fer, comme les bras d'une étoile ou d'une araignée. Sept bouts de métal, quatre dirigés vers le haut, trois vers le bas ; ils sont soudés à la tour de verre. Ces bras de métal se terminent par une boucle. Et à travers ces boucles zigzague le filament mince, tremblant, qui fait le tour du phare et l'entoure de son espèce de couronne octogonale. Le filament part du bout de métal de gauche et rejoint le bout de métal de droite.

Je n'ai jamais rien vu d'aussi beau que cette ampoule électrique. Tout à fait au sommet de la bulle de verre, il y a écrit quelque chose. C'est :



Ampoule électrique, ampoule électrique, sauve-moi ! Viens à mon aide. Permets que j'entre dans ta sphère de silence, à l'intérieur de ta bulle de verre fragile. Laisse-moi glisser le long de ton fil, laisse-moi franchir la porte de bakélite et de cuivre, et monter le long du canal de laiton, comme ça, très vite, et puis jaillir dans ton univers où règne le vide.

Je ne m'appellerai plus Bea B., ni toi Monsieur X, et Pedro ne s'appellera plus Pedro, ni Rita Rose Rita Rose. Nous n'aurons plus tous ces noms stupides, tous ces noms de gens qui pensent. Nous nous appellerons d'un seul et même nom, quelque chose de doux et de vrai, qui lancera nos corps les uns avec les autres en particules rapides à l'assaut de la bulle de l'ampoule de verre, nous nous appellerons ÉLECTRICITÉ, par exemple.

[...] L'index remonte vers la demi-sphère de faïence et trouve un petit bouton. D'un mouvement rapide, l'index rabat le bouton, et on entend un bruit sec.

Alors, c'est extraordinaire : en un centième de seconde, j'ai couru le long du fil caché dans le mur, j'ai inondé avec mon corps fluide les kilomètres de fils. J'ai jailli jusqu'en haut du plafond, le long du fil tressé qui pend au centre de la chambre. J'ai passé aussi vite que la foudre à travers le bulbe de cuivre, et j'ai escaladé la petite tour de verre, au centre de la bulle. Le filament léger de tungstène était là, devant moi, fragile et mince couronne. Alors j'ai embrasé d'un seul coup mon corps trop fort pour lui, et je me suis mise à bombarder la chambre de photons. Au milieu de la sphère légère, j'ai allumé mon arc de lumière et de chaleur, et ç'a été aussi grand et aussi beau que le soleil, une pensée étincelant toute seule dans la nuit, une pensée vivante, que je fabriquais sans arrêt avec mon corps rapide.

Ampoule électrique, dans laquelle j'ai été. Monsieur X, viens me rejoindre ici, à l'intérieur du globe de cristal, dans l'astronef du vide qui explore le monde. Il n'y a plus de moi, ni de toi, ni de ils, au milieu de l'ampoule électrique. Il n'y a plus que cette action, ce W de fil chauffé à blanc, qui s'anime au passage de notre puissance. J'ai une vie nette, une vie utile. Je n'ai peur de rien. Tout le temps pendue au plafond, avec mon œil qui scrute les ténèbres et repousse l'ombre et la poussière. Viens, grimpe avec moi en haut de la minuscule tour de verre, et jette aussi tes ordres. C'est un endroit rêvé pour faire la guerre (Le Clézio 1970c, p. 79-81).

Que se passe-t-il dans ce passage ? D'abord, l'énonciatrice (Béa. B.) s'extasie sur la beauté de l'ampoule, attribuable à sa perfection technique. Puis, dans un passage pivot, elle demande à l'ampoule de la *sauver*. En entrant dans la sphère de l'ampoule, nous dit-elle, on perd son nom propre, tout un chacun se confond, le corps devient collectif, la raison d'être se réduit à une action simple, unique et égale : faire jaillir la lumière. Les corps sont devenus *électricité*, chose unique, unie, régulière, qui court le long des fils, *partout*, et qui surgit, transformée en pureté lumineuse, à travers les ampoules électriques, nombreuses, pour *éclairer le monde*. Un phénomène « aussi grand et aussi beau que le soleil », suggère Le Clézio. L'ampoule électrique serait « un endroit rêvé pour faire la guerre », écrit-il encore.

Ce passage nous laisse interpréter la guerre leclézienne d'après une dynamique civilisationnelle et historique. Vue sous cet angle, la guerre leclézienne est une charge menée par la société technicienne contre le monde des hommes libres, ceux qui échappent encore à la contrainte technicienne et à sa lumière artificielle ; ceux qui, en marge du « Grand Attracteur de l'État » (Viveiros de Castro 2010, p. 14), n'ont pas succombé au charme des Lumières de la technique. Elle est la guerre que mène la sphère des dépendants de la lumière artificielle contre ceux et celles qui en sont indépendants pour remplacer leur Soleil, ce Signe suprême qui lui échappe et qu'elle ne supporte pas de ne pas contrôler. L'électricité résume la culture occidentale moderne ; et l'ampoule électrique, qui en est l'emblème par excellence, est son arme de guerre, le signe de sa maîtrise de l'environnement. Très pauvre en comparaison du soleil à qui l'on doit tout, l'ampoule électrique, pourtant, nous domine infiniment, nous Occidentaux.

Jusqu'à *L'inconnu sur la terre*, l'ampoule électrique ne cessera de revenir, obsessionnellement, dans l'œuvre leclézienne. Toutefois, l'écrivain déportera son attention vers l'électricité elle-même, qui bien entendu existe avant tout à l'état naturel, visible au premier chef dans « le signe de la foudre » (Le Clézio 1978a, p. 142). L'éclair qui orne la couverture de l'édition originale des *Géants* nous le rappelle.

Il y a de l'électricité partout, cela est sûr. Des courants qui traversent quantité de fils, de résistances, et des étincelles, beaucoup d'étincelles. Quand un homme regarde une femme, cela fait une étincelle. Quand une auto croise une autre auto, au hasard sur la grand-route, il y a une étincelle qui éclate. Quand une graine germe, il y a un drôle de craquement électrique [...] L'électricité vibre tout le temps dans le sol, et c'est pour cela que tant de gens sautillent et dansent. Cela fait une musique continue, comme le chant des criquets ou le vrombissement des abeilles (Le Clézio 1978a, p. 27-28).

Dans *Les Géants*, Le Clézio consacre tout un chapitre à l'électricité. Le narrateur (dont la voix dans ce chapitre est parfaitement assimilable à celle de l'auteur) développe un discours sur l'omniprésence de l'électricité et l'indifférence avec laquelle on la traite, malgré la puissance incommensurable qu'elle représente et à laquelle on s'aveugle. « Je

voudrais maintenant vous parler un peu de l'électricité. Je voudrais vous en parler parce que j'ai très peur de l'électricité, et qu'en en parlant, peut-être que je deviendrai libre », écrit Le Clézio (1973c, p. 205). Ici encore, on perçoit que derrière l'électricité se cachent des puissances asservissantes, dont il semble falloir se libérer. Les descriptions « étrangeantes » de l'écrivain ne manqueront pas de nous fournir des indices nous permettant d'identifier la menace que représente l'électricité à ses yeux, et les raisons de la crainte dont celui-ci témoigne.

Il faut bien remarquer d'abord que la peur dont témoigne l'écrivain est strictement liée à l'électricité que produisent les sociétés humaines au moyen des turbines, générateurs et réacteurs de ce monde ; électricité qui est ensuite transportée par le réseau électrique jusque dans nos maisons. C'est bien cela qui l'effraie : l'électricité court dans nos murs, dans nos plafonds et nos planchers, elle nous encercle, mais toujours, elle demeure invisible. « Ce qui est effrayant surtout dans l'électricité, c'est qu'elle est cachée » ; « on vit à côté d'elle, jour et nuit, et on ne sait jamais où elle est » et pourtant « elle ne disparaît pas, elle est à l'intérieur de ses cachettes en permanence, elle ne s'échappe pas », écrit Le Clézio (1973c, p. 205). Sa puissance nous menace sournoisement. Elle gît à proximité, tendue, prête à passer à l'assaut : « L'électricité est invisible, mais on sait qu'elle est là, toute proche. On sait qu'elle fourmille à côté du corps, avec son va-et-vient incessant, puissance noire cachée dans la nuit, qui harcèle, vole, menace. » (Le Clézio 1973c, p. 206.) Comme les signes a-signifiants qui déchirent le paysage de la ville et assaillent les corps, l'électricité traverse l'espace de notre monde sans rien signifier explicitement ; sa présence forme un champ d'action aux conséquences implicites, avec lequel il faut compter. L'électricité s'étend partout, dans toutes les ramifications du réseau électrique qu'elle traverse à une vitesse inimaginable : « elle trace tous ses chemins en une seconde. » (Le Clézio 1973c, p. 205.) Cette puissance, cette vitesse avec laquelle l'électricité peut jaillir n'importe où, à tout moment et à notre insu, le narrateur en conçoit un effarement : « Comment ?

Comment tant de force peut être retenue dans des objets aussi petits, sans se répandre, sans exploser ? » (Le Clézio 1973c, p. 205.)

Faut-il craindre que la puissance électrique se rebelle contre ceux qui ont osé la confiner, nous invite à penser l'écrivain ? Car celui-ci conçoit bien que l'électricité existe d'abord à l'état naturel : le feu de la foudre, qui des millénaires durant a tenu les humains en respect, en est la manifestation la plus évidente. Mais voilà que désormais il faudrait croire que l'électricité est notre alliée et qu'elle travaille pour nous. Qui plus est, nous l'aurions *inventée* pour en exploiter la puissance :

Les hommes croient qu'ils l'ont inventée, avec leurs bouts d'ambre, leurs aimants et leurs catalyseurs. Mais c'est elle plutôt qui a inventé les hommes. Elle était là au début, tout à fait au début, quand la terre n'était qu'une flaque de boue. Elle habitait dans les nuages, elle traçait son réseau fulgurant dans le ciel (Le Clézio 1973c, p. 206).

En suggérant que l'électricité « a inventé les hommes », l'écrivain nous invite à renverser l'idée que l'on se fait habituellement de la maîtrise historique de la puissance électrique par la technoscience²⁰. Et si c'était plutôt l'électricité qui nous avait domestiqués, ou parasités ? Car

[m]aintenant elle est partout. Dans les villes, sur les routes, dans les vallées isolées, sur les plaines désertes, dans les forêts, dans la mer, partout. Il y a des millions de fils et de bobines partout, qui montent et descendent. C'est ça qui est effrayant. C'est comme s'il y avait des armées d'araignées qui tendaient leurs fils d'un mur à l'autre, d'un arbre à l'autre, pour recouvrir le monde (Le Clézio 1973c, p. 206).

L'étendue du réseau électrique est ici assimilée à une immense toile d'araignée, qui n'est pas sans rappeler les visions qu'a eues l'écrivain sous l'influence du *datura* (cf. *supra*

²⁰ Ce renversement reprend l'analyse marxiste selon laquelle l'objet marchand produit le sujet requis à sa consommation (Marx 1972, p. 9-10). Le narrateur des *Géants* va plus loin en affirmant que cette sujétion à l'objet est mortelle : « Les objets créent ceux qui les créent et puis ils les tuent. » (Le Clézio 1973c, p. 231.)

§ 2.4.2). D'ailleurs, Le Clézio ne s'intéresse jamais vraiment à la provenance de l'électricité et à la façon dont elle est produite, ce qui entretient le mystère sur son origine et l'emprise de son envoûtement²¹.

Notre connexion au réseau électrique produirait-elle une sorte de voile nous obstruant l'accès à la réalité ? Notre complaisance à l'égard de l'ubiquité électrique ne traduirait-elle pas en effet une forme d'aveuglement ? « On est là, on marche au milieu de ces fils sans y prendre garde, mais l'électricité vous entoure de sa puissance mortelle », fait remarquer l'écrivain (Le Clézio 1973c, p. 206). En tout état de cause, il est bien vrai que l'électricité peut constituer une menace létale : « L'électricité est ainsi : elle n'est pas douce, ni paisible : elle est meurtrière et impitoyable » (Le Clézio 1973c, p. 212) ; « L'électricité n'aime pas les hommes. Aucun homme ne sera jamais son maître » (Le Clézio 1973c, p. 211) ; « elle n'est qu'un courant de meurtre » (Le Clézio 1973c, p. 210). L'écrivain va jusqu'à dire qu'elle est la mort même, invincible, tramée dans l'infrastructure ; un démon perfide ayant élu domicile dans la matière :

L'électricité, je ne sais plus comment le dire, mais c'est ainsi : c'est la mort. On n'en finit jamais avec elle. Elle va vous chercher au fond des cachettes de votre chambre, avec son doux murmure d'abeilles, et elle entre dans votre tête, dans votre corps. Elle vous attire invinciblement vers elle, comme cela, rien qu'avec la puissance de sa voix. Vous vous levez, vous marchez vers elle, vous allez jusqu'à la petite tête de mort en faïence qui est fixée au mur sous le bouton du commutateur. L'électricité veut vous tuer, c'est cela qu'elle cherche, elle attire votre main vers elle, vers les deux trous qui communiquent avec l'infini. [...] L'électricité vous appelle, et vous avancez vers elle avec des pas de somnambule. Il y a tant de cruauté dans le silence électrique. L'électricité est avide de vies humaines, elle a besoin tant de dévorer les énergies des cœurs et des cerveaux.

²¹ Historiquement, 1973 marque les débuts du programme nucléaire civil français : « Même si la France multipliait depuis 1947 les recherches sur l'atome, avec notamment la pile Zoé, ce n'est qu'après le premier choc pétrolier de 1973 que l'aventure du nucléaire civil est lancée. » (Baudet 2015, non paginé.) Pour des raisons stratégiques et militaires, cette activité industrielle est entourée d'un grand secret, qui contribue à son mystère, mais aussi à l'aveuglement entretenu dans la société civile à l'égard de certains de ses aspects les plus menaçants (voir Levesque 2017).

Elle voudrait que votre vie s'évapore de votre corps et fuse le long des fils infinis, puis se répande à travers l'air et la terre (Le Clézio 1973c, p. 208-209).

Toute-puissante et meurtrière, l'électricité n'accepte pas d'être subordonnée ; au contraire, c'est elle qui nous domine. Elle nous impose son regard : « Le regard de l'électricité se promène tout le temps à travers le monde, pour surveiller la vie des vivants. » (Le Clézio 1973c, p. 212.) Le spectre électrique étend ses ramifications sur l'ensemble de l'activité humaine : rien ne doit lui échapper. Tout doit se conformer à son mode d'être. La vie sera électrique ou ne sera pas.

Si Le Clézio restitue à l'électricité son autonomie intrinsèque, il en souligne également le caractère malveillant. Son hostilité fondamentale, et sa puissance mystérieuse qui menace incessamment, font de l'électricité une force assimilable aux dieux — qu'il convient évidemment de craindre. Ici aussi, une forme singulière d'intermédialité paraît s'affirmer : dans l'électricité, signe absolu du progrès technique, tiendrait encore l'image des anciens dieux de la foudre (Adad, Seth, Zeus, Indra, Tarhu, Thor, Tlaloc, Illapa, Chac, Dzahui, Cocijo, Aktsin, Lei Gong, Raijin, Sugaar, Krsnik, Ukko Ylijumala, Perun, Shango, Djambuwal, Tairi, Mamaragan...). « L'homme ne sait pas très bien ce qu'il invente. Il ne connaît pas le pouvoir de ses rites », écrit Le Clézio (1971d, p. 61). Le Géant électrique moderne qu'il a mis au monde alimente toutes les machines de la terre de sa puissance terrible. La civilisation occidentale qu'il a asservie, chaque jour travaille pour lui et reconduit le mythe de sa toute-puissance.

L'électricité a son signe, et c'est le signe de la peur



Les fils sont terribles à voir. Ils courent à travers la terre, au-dessus, ou en dessous, dans leurs gangues de caoutchouc, tout gonflés de vie. Peut-être qu'ils vont éclater. Il y a tellement de puissance, et de vitesse, dans les fils immobiles. L'air siffle et brûle autour d'eux, le ciel se fendille comme une plaque de verre,

la terre s'écroule en miettes, l'eau se divise en gaz. Maudite électricité !
(Le Clézio 1973c, p. 207.)

L'électricité a une puissance telle qu'elle ne sera jamais asservie ; tout au contraire, c'est elle qui asservit la civilisation occidentale. Dans *Haï*, Le Clézio (1971d, p. 152) écrit : « Les prouesses de la science, les prouesses du langage, les prouesses des conquérants : fausses victoires, sans doute, puisqu'elles ne savent qu'asservir ceux qui les accomplissent. Les héros ne sont pas triomphants, ils sont victimes [...] »

L'électricité, suggère Le Clézio, est devenue *pensée* ; elle est devenue la forme même de notre pensée, ou plutôt de notre incapacité à penser en dehors d'elle : notre *épistémè* est électrique (sur le concept d'*épistémè*, voir Foucault 1966). Or, selon l'écrivain, cette *épistémè* est aliénante, elle nous rend étrangers à nous-mêmes : « La pensée électrique enserme la planète, comprime les crânes. C'est une pensée à jamais étrangère, hostile, qui ne veut pas qu'on la déchiffre, qui ne veut pas qu'on l'aime. » (Le Clézio 1973c, p. 212.) Plus encore, Le Clézio fait de l'électricité la forme même de notre conscience, corrompue par le spectacle de sa puissance oblitérante :

L'électricité est la seule conscience, la seule connaissance. Mais on est à l'intérieur de la connaissance, et on ne peut jamais savoir ce qu'elle dit. [...] Les tubes de néon brillent à l'intérieur des vitrines, et c'est ça la pensée des hommes. [...] On écrit ce qu'on veut, n'importe quoi, pour se libérer, pour briser sa peur, des contes, des poèmes, ou bien des lettres, et c'est écrit avec l'écriture électrique. Ce ne sont que des impulsions qui courent le long des fils, des mouvements alternatifs, de la tension, du voltage, et pas des mots, vous comprenez ? (Le Clézio 1973c, p. 215-216.)

L'électricité a colonisé la pensée occidentale en s'appropriant la totalité de l'activité sociale. Dès lors, la pensée n'a d'autre choix que de se conformer à la forme de conscience du monde qu'impose l'électricité. Penser le monde, désormais, cela signifie : penser la vie électrique. L'état d'asservissement dans lequel nous met le Géant électrique est tel qu'il appelle une rhétorique de la libération : « Qui nous délivrera de

l'électricité ? Qui nous délivrera de tous ces fils et de toutes ces bobines ? », écrit Le Clézio (1973c, p. 208).

Il est on ne peut plus clair, comme l'écrit Salles (2007, p. 107), que « l'électricité est l'objet d'une méditation spécifique dans l'œuvre », mais nous voulons montrer qu'elle opère aussi une *médiation* bien particulière, par laquelle son historicité même nous est rendue. Si la puissance qu'octroie l'écrivain à l'électricité peut paraître démesurée depuis notre situation occidentale contemporaine, et exagérée sa critique de l'usage que l'on fait d'elle, il est bon de se rappeler deux choses. D'abord, l'écrivain revient du Darién panaméen, où il a vécu sans électricité, au sein d'une société totalement étrangère à la vie électrique. La maxime de Peirce s'applique ici avec une grande force heuristique : c'est lorsque survient un changement d'habitude que la conscience surgit avec la plus grande force. Fort de son expérience « estrangeante », Le Clézio est à même de constater avec la plus grande acuité l'extrême importance de l'électricité du point de vue des mœurs en Occident. Ensuite, il convient de se souvenir que l'interconnexion électrique n'a véritablement débuté qu'au XX^e siècle, et qu'il demeure encore plusieurs endroits dans le monde qui ne sont pas connectés à la grille électrique mondiale. Il est donc étonnant de constater qu'en moins d'un siècle, la vie électrique a aboli, du moins en Occident, toute possibilité de penser en dehors d'elle : son occupation de notre imaginaire est totale. Désormais, nous dit Le Clézio, « [l]es désirs des hommes sont liés au transformateur » (Le Clézio 1973c, p. 216). Son insistance, bizarre au premier abord, à décrire l'électricité d'une manière qui peut sembler naïve et timorée, en dernière analyse, lui permet de rendre saillant un phénomène obscurci par notre complaisance envers la technologie. L'ampoule électrique est à l'origine d'une transformation historique exceptionnelle, mais sa lumière qui nous baigne trace aussi les contours d'un point aveugle de notre société : les bénéfices qu'on en tire font ombrage à l'état de dépendance dans lequel elle nous enchaîne. Plus l'électricité gagne du terrain, et plus la

distance historique et pratique qu'elle creuse par rapport à la vie non électrique devient difficile à concevoir.



Figure 3. La chambre niçoise de l'écrivain, place Île-de-Beauté, et son ampoule électrique suspendue au plafond. Numérisation d'un détail de la photographie n° 14 dans Cortanze 2002.

Dès la deuxième moitié de la décennie 1970, la critique qu'oppose Le Clézio aux lumières artificielles s'apaise peu à peu au profit d'une considération plus mesurée, qui tient compte de la puissance cohésive de la technique : « Dans la nuit, les hommes sont unis par la lumière électrique. » (Le Clézio 1978a, p. 146²² ; sur l'ambivalence du motif

²² Dans le même ordre d'idée, Le Clézio (1978a, p. 78) écrit : « Les origines des institutions humaines, où sont-elles ? Et qu'importe les origines ? Ce qui est prodigieux dans cette communauté, c'est le tissu qu'elle a créé, comme cela, par l'habitude, par la vieillesse, par la connaissance du réel, par l'expérience. La trame est ininterrompue. »

des lumières de la ville, voir Salles 2007, p. 41-44.) En observant les insectes de nuit, Le Clézio est amené à apprécier la lumière différemment : « Leur désir de lumière est si grand qu'ils en meurent. » (Le Clézio 1978a, p. 202 ; cf. *supra* § 3.2, le spectacle de la technique, note 8.) Ralliant l'échelle cosmique, il écrit :

Chaque lumière est un astre, au milieu de la poussière stellaire. Je sens sur moi la chaleur de cette braise qui miroite, je sens la force et la beauté électriques. Les signes rouges, pareils à des flammes courtes, sont allumés dans les rues. Les hauts pylônes créent la lumière jaune et douce qui baigne l'asphalte (Le Clézio 1978a, p. 149).

Cependant, les visions cauchemardesques développées dans *La guerre* et *Les Géants* trouveront une place subtile, mais importante, dans la description d'un orage électrique vu par un petit garçon dans *L'inconnu sur la terre* :

Maintenant les feux se multiplient. Ils traversent le ciel dans toute sa longueur, grandes failles qui éclatent, qui brisent les nuages. Il y a des étincelles brèves, *des lettres de néon, des déflagrations de fusée*, mais leur bruit est si violent que le petit garçon ne peut s'empêcher de faire un pas en arrière. Il y a de longs éclairs minces qui partagent le ciel en deux avec le bruit terrible d'une feuille qu'on déchire. Impossible de savoir ce qui va se passer. Il faut seulement attendre, espérer, regarder (Le Clézio 1978a, p. 312, nous soulignons).

Au sortir de la décennie 1970, Le Clézio a choisi de donner à voir le monde dans toute sa beauté, son infinie splendeur et sa puissance. Plutôt que de dénoncer la médiocrité du regard de ses contemporains, il les invite à adopter le sien, définitivement « estrangé », interminablement admiratif, humble et curieux.

Si elle se traduit d'abord par une violence critique et même séditeuse, manifeste dans l'œuvre de la première moitié de la décennie 1970, l'expérience panaméenne de l'écrivain trouvera à terme une résolution pacifique. Le projet littéraire s'adapte au fil de la décennie, tandis que s'affine la posture éthique de l'écrivain, qui se veut de plus en plus performative et exemplaire. Pour l'heure cependant, « la guerre est un phare qui s'allume d'un seul coup dans la nuit et qui débusque les coins et les plis. Une

colonne de lumière qui se met à trouer l'ombre pour faire sortir de leurs tanières les bêtes affolées » (Le Clézio 1970c, p. 31).

3.3 L'État, le pouvoir, la *stasis* : éléments pour une stasiosémiotique

Se tromper sur la guerre, c'est se tromper sur la société.

Pierre Clastres (2013, p. 34).

Le Clézio veut témoigner d'un monde divisé, d'une société en guerre contre elle-même, contre la pensée et contre-nature. Poser la question de la guerre *au sein* des sociétés, et non pas strictement *entre* les sociétés, comme nous pousse à le faire l'écrivain, correspond d'emblée à interroger la structure du pouvoir politique au sein d'un ensemble social donné et, corrélativement, à identifier les moyens de coercition existant au sein de cet ensemble, de même que les dispositifs de répression et de cohésion qui y prennent place. Pour bien comprendre l'enjeu de la poétique et la volonté littéraire que manifeste le corpus leclézien 1970-1974, une excursion théorique nous apparaît nécessaire à ce point. À l'aide des travaux de Pierre Clastres, de Michel Foucault, de Félix Guattari, de Ninon Grangé et de Nicole Loraux, nous souhaitons interroger les rapports de sens qui prennent place entre les institutions du pouvoir, les formes de l'État et celles de la guerre. Notre compréhension de la guerre leclézienne gagnera ainsi une épaisseur conceptuelle qu'il serait difficile de saisir autrement.

Dans un premier temps, nous voulons interroger la structure du pouvoir dans les sociétés traditionnelles qui ne connaissent pas l'État. Puisque c'est justement auprès de tels groupes humains que Le Clézio a vécu au Darién panaméen entre 1970 et 1974, il semble opportun d'interroger, par le biais de l'anthropologie politique, certains des

aspects fondamentaux les plus importants de ces sociétés qui ont pu informer le regard que Le Clézio pose en retour sur l'Occident depuis sa position « étrangée ». L'idée de société sans État, ou plus exactement de société *contre* l'État, développée par l'anthropologue français Pierre Clastres nous apparaît particulièrement féconde à cet effet. Nous verrons comment ce concept se noue à la notion d'autonomie politique, qui s'avère centrale dans la critique leclézienne de la modernité politique occidentale.

3.3.1 La Société contre l'État

Dans son ouvrage paru en 1974, *La Société contre l'État*, Clastres explique que certaines sociétés traditionnelles — dont les Guayaki, auprès de qui il a vécu durant l'année 1963 et qui lui ont fourni son premier terrain ethnographique (Clastres 1997) — sont des sociétés sans État non parce qu'elles sont inférieures (parce qu'elles seraient à un stade de développement inférieur ou antérieur au nôtre), mais *parce que l'État y est impossible*. Or, l'impossibilité logique posée ne tient qu'à condition de ne pas considérer les sociétés primitives comme les ancêtres de nos sociétés modernes, et qu'à condition également de ne pas considérer comme inéluctable la marche de la civilisation, conçue comme un progrès, de sorte que, fatalement, les sociétés traditionnelles (Clastres les appelle encore « primitives ») seraient condamnées ou bien à se transformer pour rejoindre le point de développement « plus avancé » que représenteraient nos sociétés occidentales, ou bien à disparaître. Ce genre d'*a priori* déterministe dénotant notre incapacité à penser en dehors de schèmes conceptuels défiant l'économisme colonisateur de nos imaginaires ne le satisfaisant pas, Clastres — qui était proche intellectuellement de Castoriadis et de *Socialisme ou barbarie* (cf. Gottreaux 1997, p. 205) —, tâchera plutôt d'articuler sa réflexion en fonction de la notion d'autonomie (Clastres 2013, p. 30 *sq.*).

Ainsi pose-t-il les termes de la discussion sur le mystère de l'émergence de l'État :

L'État, dit-on, est l'instrument qui permet à la classe dominante d'exercer sa domination violente sur les classes dominées. Soit. Pour qu'il y ait apparition de l'État, il faut donc qu'il y ait auparavant division de la société en classes sociales antagonistes, liées entre elles par des relations d'exploitation. Donc la *structure* de la société — la division en classes — devrait précéder l'émergence de la *machine* étatique. Observons au passage la fragilité de cette conception purement instrumentale de l'État. Si la société est organisée par des oppresseurs capables d'exploiter les opprimés, c'est que cette capacité d'imposer l'aliénation repose sur l'usage d'une force, c'est-à-dire sur ce qui fait la substance même de l'État, « monopole de la violence physique légitime ». À quelle nécessité répondrait dès lors l'existence d'un État, puisque son essence — la violence — est immanente à la division de la société, puisqu'il est, en ce sens, donné d'avance dans l'oppression qu'exerce un groupe sur les autres ? Il ne serait que l'inutile organe d'une fonction remplie avant et ailleurs (Clastres 2011, p. 173-174).

On voit clairement à la lecture de ce passage le refus de Clastres de se plier à l'hypothèse selon laquelle l'apparition de l'État ne serait due qu'à des facteurs d'ordre économique. Faire remonter l'émergence de l'État à la nécessité qu'il y aurait eu de protéger les propriétaires terriens, producteurs céréaliers et éleveurs, équivaldrait à sanctionner la légitimité d'une propriété privée préalablement apparue. En admettant que tel est bien le rôle de l'État, il n'en demeure pas moins que cette hypothèse n'offre aucune explication en ce qui concerne l'apparition, antérieure, de la propriété privée. Cette façon d'envisager les choses n'a pour conséquence que de repousser plus en arrière le problème non pas du rôle de l'État, mais de la nécessité ou de la cause de son apparition.

Il ne nous apparaît pas utile de reprendre en détail ici les descriptions que fait Clastres de la structure politique des sociétés traditionnelles où il a séjourné, mais nous retiendrons qu'il en découle une certitude :

Il n'y a rien, dans le fonctionnement économique d'une société primitive, d'une société sans État, rien qui permette l'introduction de la différence entre plus riches et plus pauvres, car personne n'y éprouve le désir baroque de faire, posséder, paraître plus que son voisin. La capacité, égale chez tous, de satisfaire

les besoins matériels, et l'échange des biens et services, qui empêche constamment l'accumulation privée des biens, rendent tout simplement impossible l'éclosion d'un tel désir, désir de possession qui est en fait désir de pouvoir. La société primitive, première société d'abondance, ne laisse aucune place au désir de surabondance (Clastres 2011, p. 174).

Si la question de l'émergence de l'État demeure, dans ses causes ultimes, un mystère au moins partiel²³, il est possible de définir ce qui fait qu'une société est sans État : cela tient à des mécanismes très concrets de rejet de toute concentration du pouvoir. En effet, les Guayaki (à l'instar d'autres sociétés traditionnelles) ont un chef, mais ce chef n'a aucun pouvoir de commandement. Il est le garant de la parole et la voix de la tradition, mais n'a pas la maîtrise de la parole qui ordonne. Il ne peut émettre aucun commandement, et s'il devait en émettre un, celui-ci ne serait tout simplement pas observé (Clastres 1972, p. 103 ; Lefort 1992, p. 306-307). Tout au contraire d'une stratification hiérarchique fondée sur la richesse et les privilèges, la fonction de chef dans ces groupes n'offre aucune prise en vue d'une possible domination sur le reste du groupe : « Tout se joue précisément sur cette séparation maintenue par la société entre pouvoir et prestige, entre la gloire d'un guerrier vainqueur et le commandement qu'il lui est interdit d'exercer. » (Clastres 2011, p. 177.)

Les Guayaki ne se laissent subordonner sous aucun prétexte contraire à leur volonté :

Dans la société primitive, société par essence égalitaire, les hommes sont maîtres de leur activité, maîtres de la circulation des produits de cette activité : ils n'agissent que pour eux-mêmes, quand bien même la loi d'échange des biens médiatise le rapport direct de l'homme à son produit. Tout est bouleversé, par conséquent, lorsque l'activité de production est détournée de son but initial, lorsque, au lieu de produire seulement pour lui-même, l'homme primitif produit aussi pour les autres, *sans échange et sans réciprocité*. C'est alors que l'on

²³ Le problème de l'émergence de l'État (comme celui des motifs de la guerre archaïque d'ailleurs, auquel il est souvent lié) est un sujet pratiquement inépuisable qui a fait couler énormément d'encre en anthropologie. Voir notamment : Service 1975 ; Jones & Kautz 1981 ; Claude 1997 ; Diamond 2001 ; Feinman & Marcus 2000 ; Yoffee 2009 ; Flannery & Marcus 2014.

peut parler de travail : quand la règle égalitaire d'échange cesse de constituer le « code civil » de la société, quand l'activité de production vise à satisfaire les besoins des autres, quand à la règle échangiste se substitue la terreur de la dette. C'est bien là en effet qu'elle s'inscrit, la différence entre le Sauvage amazonien et l'Indien de l'empire inca. Le premier produit en somme pour vivre, tandis que le second travaille, en plus, pour faire vivre les autres, ceux qui ne travaillent pas, les maîtres qui lui disent : il faut payer ce que tu nous dois, il faut éternellement rembourser ta dette à notre égard (Clastres 2011, p. 168-169 ; sur la règle de réciprocité dans l'échange, voir Mauss 1925 ; Bourdieu 2017).

La subordination sociale, médiatisée par la production différée caractéristique d'une économie de classe, fonde la légitimité de l'État, lequel vise à garantir l'observation de cette subordination (Durkheim 2013). Ce que la justice occidentale appelle « le maintien de l'ordre social » repose essentiellement sur la bureaucratie étatique, supportée par l'impôt, ou tribut, que chacun est contraint de verser à l'État²⁴. L'abdication sur son droit naturel de non subordination fait de l'homme libre un sujet de l'État — ce que, précisément, le « sauvage » (au sens de celui qui vit hors de la civilisation étatique) refuse. Les sociétés contre l'État sont essentiellement des sociétés qui refusent la stratification sociale.

Le Clézio a témoigné lui aussi de ce phénomène d'organisation sociale singulier. Début 1970, il offre des « sociétés d'hommes libres » qu'il a visitées la description suivante :

Ce sont des gens qui vivent sans hiérarchie sociale, dans la plus parfaite égalité entre eux, sans hiérarchie intellectuelle, sans religion. Ils leur manque tout ce qui fait l'histoire et la perte, je crois, de la société occidentale, c'est-à-dire le fait

²⁴ « Le tribut c'est le signe du pouvoir et en même temps c'est le moyen d'entretenir, d'assurer la permanence de la sphère du pouvoir, de tous ceux qui entourent le chef. Et la bureaucratie se gonfle très vite à partir du moment où il y a un chef, un despote : il est très vite entouré de gens qui assurent son pouvoir, des gardes du corps, des guerriers. Ils peuvent se transformer très rapidement en fonctionnaires spécialisés pour aller ramasser le tribut, ou le comptabiliser, le compter, en statisticiens, en prêtres, enfin toute la constellation des soldats, des fonctionnaires, des scribes, des prêtres apparaît très vite avec la figure, autour de la figure du chef. » (Clastres 1974, p. 8.) Ainsi, pour l'historien Gérard Noirel, la France en tant qu'État « ne débute vraiment qu'au XV^e siècle, quand Charles VII est parvenu à imposer de façon définitive l'impôt royal » (Milliot & Minard 2019, p. 44).

qu'il y ait des gens plus intelligents que d'autres, le fait qu'il y ait des gens plus riches et qu'il y ait des gens plus puissants ; tout cela, ils l'ignorent complètement et ils ne veulent pas le savoir, ça ne les intéresse pas (Le Clézio 1999, 1/6, 2:20).

Ayant découvert que des sociétés organisées existaient en l'absence de toute autorité centralisée ou séparée²⁵, Le Clézio développe en retour une conception assez personnelle de la guerre par laquelle il tâche de saisir le rapport de coercition qu'exerce l'État sur la société. Sa vision dévoile une guerre pour la domination sur les comportements, la morale, les grands récits, les valeurs érigées en obligation de principe ; une guerre d'assujettissement exercée par le monopole légitime de la violence dont l'État jouit pour assurer la persistance de son joug (Bourdieu 2012). Le Clézio métaphorise et mythologise le joug étatique dans un passage de *La guerre* intitulé « Le Mythe de Monopol » :

C'est lui qui dirige tout. Il a des armées de flics habillés de cuir qui patrouillent la ville. Des armées de flics qui portent de grandes matraques caoutchoutées et qui tiennent en laisse des chiens féroces. Personne ne sait exactement qui est MONOPOL. Il vit dans des sortes de palais-forteresses, au bord de la mer, ou bien en haut des montagnes. Il vit aussi au centre des villes, et il fait construire de grands édifices de béton et de verre, où l'on doit aller acheter. Il a des foules d'esclaves, habillés tous pareil et qui pensent tous la même chose [...] Personne n'a vu MONOPOL, parce qu'il se cache derrière ses murailles de béton, et qu'il n'est jamais deux fois au même endroit. Simplement, il bâtit, il bâtit tout le temps ses édifices somptueux, et il donne ses ordres à l'armée des flics et des esclaves. Il possède des usines où des millions de gens travaillent, et lui, il n'a jamais assez de richesses. Il aime l'or et l'argent, il les enferme dans de grandes bâtisses silencieuses qui sont gardées par ses flics. Il aime la guerre aussi, parce que ses esclaves se tuent entre eux, avec les fusils qu'il fabrique. Et il aime le pouvoir, parce qu'il est le seul à savoir ce qu'il veut, et comment l'obtenir. [...] MONOPOL est invincible. Il a des quantités de corps, des quantités de vies. Il est partout à la fois, il est derrière les miroirs sans tain, à l'écoute des téléphones, de l'autre côté des écrans des télévisions. Il sait tout ce qui se passe. Peut-être qu'un

²⁵ « L'Indien n'est pas séparé du monde, il ne veut pas de la rupture entre les règnes. L'homme est vivant sur la terre, à l'égal des fourmis et des plantes, il ne s'est pas exilé de son territoire. » (Le Clézio 1971d, p. 111-112.)

jour MONOPOL n'existera plus. Mais il faudra d'abord qu'il ne reste pas une pierre, pas une vitre de ses gigantesques bâtisses. Il faudra que la terre brûle pendant un an jour et nuit, pour que tout soit détruit jusqu'à la racine (Le Clézio 1970c, p. 193-194).

La guerre leclézienne, c'est donc aussi la guerre de la civilisation, de la société étatique, contre une part naturelle qui lui échappe ; une guerre contre la liberté naturelle qu'abolit le pouvoir séparé de l'État.

Clastres (2011, p. 179) pose un principe clair : « Le pouvoir politique séparé est impossible dans la société primitive, il n'y a pas de place, pas de vide que pourrait combler l'État. » Pas de pouvoir séparé, pas d'État. La classification élémentaire de Clastres tient entièrement dans ce critère :

La division majeure de la société, celle qui fonde toutes les autres, y compris sans doute la division du travail, c'est la nouvelle disposition verticale entre la base et le sommet, c'est la grande coupure politique entre détenteurs de la force, qu'elle soit guerrière ou religieuse, et assujettis à cette force. *La relation politique de pouvoir précède et fonde la relation économique d'exploitation*. Avant d'être économique, l'aliénation est politique, le pouvoir est avant le travail, l'économique est une dérive du politique, l'émergence de l'État détermine l'apparition des classes (Clastres 2011, p. 169, nous soulignons).

Loin de proposer qu'une société sans État serait une société sans pouvoir — au contraire, « le pouvoir politique est *universel*, immanent au social » ; « il est une nécessité inhérente à la vie sociale » (Clastres 2011, p. 20, 21) —, elle est plutôt une société qui *refuse* le pouvoir centralisé et coercitif au profit d'un pouvoir distribué et non coercitif. En effet, pour Clastres, le pouvoir politique comme coercition (où des ordres et une chaîne de commandement doivent être observés) ne constitue en rien l'unique modèle du pouvoir capable de soutenir une vie sociale cohérente et durable. Que ce modèle corresponde au type de pouvoir installé dans nos sociétés occidentales ne justifie aucunement qu'il soit pris comme point de référence unique et seul capable d'expliquer les diverses formes de la vie sociale dans le monde et à travers l'histoire.

Bien que la comparaison puisse servir à contraster les modèles, l'un ne doit pas être vu comme l'enfant pauvre de l'autre, voire comme son ancêtre, parce qu'alors resurgit la question de l'émergence de l'État : pourquoi, dans une société qui ne connaît pas la propriété privée, apparaîtrait une institution de pouvoir qui priverait ses membres de la liberté dont ils jouissent tous, individuellement et collectivement, et qui leur sert, précisément, à empêcher que n'advienne l'État ? Le modèle politique des Guayaki (et de nombreuses autres sociétés traditionnelles, voir par exemple Scott 2009 ; Arcand 2019) montre que peut être pensée différemment la question du pouvoir, et qu'au modèle étatique coercitif qui est le nôtre, qui fonctionne extérieurement par rapport à la population qu'elle assujettit, c'est-à-dire de manière transcendante — à la façon dont Hobbes l'a représenté par l'image du Léviathan, ce « dieu mortel » (Hobbes 2000, p. 288) —, peut être opposé un modèle immanent non coercitif. Les sociétés traditionnelles sud-américaines, explique Clastres (2011, p. 40), « ont très tôt pressenti que la transcendance du pouvoir recèle pour le groupe un risque mortel, que le principe d'une autorité extérieure et créatrice de sa propre légalité est une contestation de la culture elle-même »²⁶. Clastres postule dès lors que « c'est l'intuition de cette menace qui a déterminé la profondeur de leur philosophie politique » (Clastres 2011, p. 40).

La clé de voûte du modèle explicatif avancé par Clastres tient dans la notion d'*intentionnalité sociologique*. Cette notion, qui n'est pas sans causer certains problèmes d'ordre épistémologique (voir Perreau 2010), participe d'une revivification de la pensée nietzschéenne, qui s'observe, au cours des décennies 1960-1970, non seulement chez Clastres (Moyn 2004 ; Abensour 2011), mais aussi bien chez Deleuze

²⁶ Un parallèle peut être fait entre cette conception politique du pouvoir transcendant et la vision leclézienne de l'électricité. Le Clézio veut montrer que l'électricité en est venue à constituer, en Occident, une « autorité extérieure » qui subordonne la société au pouvoir que cette dernière lui accorde. Et ce pouvoir « recèle pour le groupe un risque mortel », il est « une contestation de la culture elle-même ». L'électricité n'est bien sûr qu'un instrument du pouvoir de l'État, mais en s'attardant à son influence et à la forme de sa domination, Le Clézio nous met sur la piste d'une critique de l'État : il nous fournit le modèle de la forme que prend son pouvoir pour assujettir la société.

(2014) et chez Foucault (2001), en particulier de la *Généalogie de la morale* (Nietzsche 2002). L'influence de La Boétie apparaît aussi nettement dans la pensée clastrienne. La Boétie pensait en effet que « non seulement nous naissons avec notre liberté, mais aussi avec la volonté de la défendre » (La Boétie 2002, p. 205 ; voir aussi Clastres 2002). La liberté naturelle est à défendre, et sa défense correspond à la manifestation d'une intentionnalité sociologique : celle de ne pas se laisser subordonner par quelque pouvoir extérieur que ce soit. De fait, « *la liberté n'est pas l'inverse de la domination, mais une conduite contre la domination* » (Boireau-Rouillé 2018, p. 145). Par intentionnalité, ou intention, il est normalement entendu :

Disposition d'esprit, mouvement intérieur par lequel une personne se propose, plus ou moins consciemment et plus ou moins fermement, d'atteindre ou d'essayer d'atteindre un but déterminé, indépendamment de sa réalisation, qui peut être incertaine, ou des conditions qui peuvent ne pas être précisées (CNRTL).

Or, précise bien Clastres (2002, p. 256-257), il convient ici de se garder de toute référence à la psychologie :

le refus de la relation de pouvoir, le refus d'obéir, ne sont nullement, comme le crurent les missionnaires et voyageurs, un trait de caractère des Sauvages, mais l'effet, au niveau individuel, du fonctionnement des machines sociales, le résultat d'une action et d'une décision collective.

Si, pour Clastres, l'organisation sociale des sociétés traditionnelles qu'il a étudiées est bien l'expression d'une volonté collective²⁷, elle est aussi l'expression d'une volonté

²⁷ Une volonté collective doit pouvoir s'observer d'après les mœurs des individus qui composent le groupe. Selon Le Clézio, l'art, ou plus exactement l'artisanat, autochtone traduirait un *ethos collectif* : « Art enfin, art réellement, pour la première fois, art et non plus misérables interrogations de l'individu devant le monde. Art, puisque l'art est l'impression de l'univers sur le groupe humain, et la filiation de chaque cellule à l'ensemble. » (Le Clézio 1971d, p. 43.) Rappelons que dans le modèle de la sémiosphère, « l'unité de la sémiose, le plus petit mécanisme fonctionnel, ce n'est pas une langue [ou une activité] prise isolément, mais la totalité de l'espace sémiotique d'une culture donnée. » (Lotman 2000, p. 124-125, nous traduisons.)

négative : celle de *ne pas voir apparaître parmi eux de stratification politique* — phénomène sociologique qu'ils ignorent *précisément parce qu'ils n'en veulent pas*²⁸.

Cette explication quelque peu paradoxale paraît s'accorder à une définition de la culture comme médiatisation d'une sphère d'idéalité davantage qu'à une définition de la culture comme résultat pragmatique de l'activité d'un groupe donné. Cette alternative conceptuelle remonte à Lévi-Strauss, comme l'explique Sahlins (1980, p. 77) :

Ou bien l'ordre culturel doit être conçu comme la codification de l'action intentionnelle et pragmatique réelle de l'homme, ou bien, au contraire, l'action de l'homme dans le monde doit être comprise comme étant médiatisée par un projet culturel, qui ordonne à la fois l'expérience pratique, la pratique coutumière et la relation entre les deux.

S'il est vrai que ces deux modes sont mutuellement exclusifs — ce dont, d'un point de vue sémiotique, il est plus que légitime de douter —, alors le modèle explicatif de Clastres s'accorde plutôt à la seconde modalité : l'activité du groupe correspond à la réalisation d'un programme intentionnel. Nous verrons toutefois que cette alternative mérite certainement d'être dépassée.

3.3.2 Le continuum guerre-politique

Pour son cours de l'année 1976 au Collège de France, Michel Foucault choisit de traiter du problème du pouvoir à travers la question de l'État et de son rapport à la guerre. Les

²⁸ Dans une tribune parue à titre posthume dans *Le Monde diplomatique* en 1998, Castoriadis fournit une précision qui éclaire la notion d'intentionnalité sociologique, cruciale dans la préservation de l'autonomie politique : « La société capitaliste est une société qui court à l'abîme, à tous points de vue, car elle ne sait pas s'autolimiter. Et une société vraiment libre, une société autonome, doit savoir s'autolimiter, savoir qu'il y a des choses qu'on ne peut pas faire ou qu'il ne faut même pas essayer de faire ou qu'il ne faut pas désirer. » (Castoriadis 1998, p. 23.)

points d'articulation que sélectionne le philosophe spécialiste de l'histoire des systèmes de pensée pour mener sa réflexion étonnent du fait de leur proximité avec le déploiement de la thématique guerrière qu'a développée Le Clézio dans ses textes parus quelques années avant seulement. Voici en quels termes Foucault pose le cadre des recherches qu'il souhaite développer au cours de l'année qui débute. Nous sommes le 7 janvier 1976, il s'agit de la deuxième séance du cours :

Le problème qui fait l'enjeu des recherches dont je parle peut, je crois, se décomposer de la manière suivante. Premièrement : le pouvoir est-il toujours dans une position seconde par rapport à l'économie ? Est-il toujours finalisé et comme fonctionnalisé par l'économie ? Le pouvoir a-t-il essentiellement pour raison d'être et pour fin de servir l'économie ? Est-il destiné à la faire marcher, à solidifier, à maintenir, à reconduire des rapports qui sont caractéristiques de cette économie et essentiels à son fonctionnement ? Deuxième question : le pouvoir est-il modelé sur la marchandise ? Le pouvoir est-il quelque chose qui se possède, qui s'acquiert, qui se cède par contrat ou par force, qui s'aliène ou se récupère, qui circule, qui irrigue telle région, qui évite telle autre ? Ou bien, faut-il, au contraire, pour l'analyser, essayer de mettre en œuvre des instruments différents, même si les rapports de pouvoir sont profondément intriqués dans et avec les relations économiques, même si effectivement les rapports de pouvoir constituent toujours une sorte de faisceau ou de boucle avec les relations économiques ? Et dans ce cas l'indissociabilité de l'économie et du politique ne serait pas de l'ordre de la subordination fonctionnelle, ni non plus de l'ordre de l'isomorphie formelle, mais d'un autre ordre qu'il s'agirait précisément de dégager (Foucault 1997, p. 15).

Les défis conceptuels que pose l'interprétation de la guerre leclézienne recoupent le positionnement des termes (économie, marchandise, pouvoir) par Foucault et les enjeux qui s'en dégagent. Le pouvoir est-il toujours dans une position seconde par rapport à l'économie ? Autrement dit, le pouvoir — et la guerre, dont on tâchera de montrer que c'est l'instrument privilégié — n'est-il que l'effet de l'économie, c'est-à-dire de l'accroissement de la production et des échanges ? Le pouvoir est-il modelé sur la marchandise ? Poser cette question, c'est chercher à saisir le mode de communication du pouvoir au sein d'un groupe (distribution, circulation, relais, intensification, etc.) et

à comprendre son effectivité (la question de la causalité, des modalités, des conséquences et de leur inscription), autrement dit son actualité. À ces deux principales interrogations, Foucault fournit immédiatement deux réponses (des « réponses-occasions » comme il les appelle). Non, le pouvoir ne correspond pas à la forme marchandise, c'est-à-dire qu'il ne correspond pas à une unité de valeur susceptible d'être échangée : le pouvoir ne se donne pas, ni ne s'échange, ni ne se reprend, mais il s'exerce et n'existe qu'en acte (voir aussi Foucault 1976, p. 125-126 ; Garnar 2006).

Cette affirmation défie diagonalement certaines positions bien enracinées, et notamment l'hypothèse échangiste de Lévi-Strauss, selon laquelle « les échanges commerciaux représentent des guerres potentielles pacifiquement résolues, et les guerres sont l'issue de transactions malheureuses » (Lévi-Strauss 1943, p. 136, cité dans Clastres 2013, p. 28). Non, le pouvoir n'est pas entièrement déterminé par l'économie qu'il aurait pour tâche unique de consolider, car il est, irréductiblement, « primairement » dit Foucault, un rapport de force. Là où Lévi-Strauss croit voir une continuité entre les échanges ou le commerce et la possibilité de conflits ou de guerres, Foucault propose que la guerre, parce qu'elle est coextensive au pouvoir (comme moyen), n'est pas la continuité du commerce (de l'économie), mais de la politique.

La guerre ne peut reposer entièrement sur des raisons économiques, car le pouvoir, dans sa manifestation, lui est antérieur ou, à tout le moins, co-occurent, mais non subsidiaire. À partir de ces prémisses, Foucault pose un élément tout à fait central pour comprendre le mécanisme d'installation et de maintien du pouvoir, un élément qui, pour transversal qu'il est, constitue peut-être la trame même de son organisation : la *guerre*.

[...] si le pouvoir est bien en lui-même mise en jeu et déploiement d'un rapport de force, plutôt que de l'analyser en termes de cession, contrat, aliénation, au lieu même de l'analyser en termes fonctionnels de reconduction des rapports de production, ne faut-il pas l'analyser d'abord et avant tout en termes de combat, d'affrontement ou de guerre ? On aurait donc, face à la première hypothèse —

qui est : le mécanisme du pouvoir, c'est fondamentalement et essentiellement la répression —, une seconde hypothèse, qui serait : le pouvoir, c'est la guerre, c'est la guerre continuée par d'autres moyens. Et, à ce moment-là, on retournerait la proposition de Clausewitz et on dirait que la politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens (Foucault 1997, p. 16).

À la séquence *économie-conflits-guerre* proposée par Lévi-Strauss, Foucault oppose la continuité *guerre-politique-guerre* ; la première est traversée par, et fonctionne sous l'égide ou la logique de l'échange, tandis que la seconde s'accorde au paradigme du pouvoir comme principe primordial de division sociale. Voici comment Foucault défend ce modèle :

[...] s'il est vrai que le pouvoir politique arrête la guerre, fait régner ou tente de faire régner une paix dans la société civile, ce n'est pas du tout pour suspendre les effets de la guerre ou pour neutraliser le déséquilibre qui s'est manifesté dans la bataille finale de la guerre. Le pouvoir politique, dans cette hypothèse, aurait pour rôle de réinscrire perpétuellement ce rapport de force par une sorte de *guerre silencieuse*, et de le réinscrire dans les institutions, dans les inégalités économiques, dans le langage, jusque dans les corps des uns et des autres. Ce serait donc le premier sens à donner à ce retournement de l'aphorisme de Clausewitz²⁹ : la politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens ; c'est-à-dire que la politique, c'est la sanction et la reconduction du déséquilibre des forces manifesté dans la guerre (Foucault 1997, p. 16, nous soulignons).

Foucault parle d'une *guerre silencieuse* étendue à l'ensemble de la société, une guerre dont on perçoit les traces inscrites dans les institutions, et il pointe en particulier en direction des inégalités économiques, du langage et des corps. Nous aurons l'occasion de revenir sur les modalités plus ou moins subtiles de cette guerre. Pour tout de suite, à l'appui de la position de Foucault, voici en quels termes l'historien militaire John Keegan commente l'ouvrage de Clausewitz :

S'il avait poussé plus loin ses capacités de raisonnement — et il était, en vérité, un esprit déjà fort distingué —, [Clausewitz] aurait été en mesure de

²⁹ L'aphorisme de Clausewitz auquel fait référence Foucault, c'est, bien sûr : « *La guerre n'est que la simple continuation de la politique par d'autres moyens.* » (Clausewitz 2014, p. 56.)

comprendre que la guerre englobe bien plus que la politique, qu'elle représente toujours l'expression d'une culture, étant souvent génératrice de nouvelles formes culturelles, jusqu'à devenir, dans certaines sociétés, l'incarnation de la culture elle-même (Keegan 2014, p. 32).

Si la guerre trouve sa place au sein même des institutions de la culture, comme fondement des relations de pouvoir et comme expression de l'*ethos* politique de la cité, c'est parce que, au plus profond de sa structure, *la guerre donne sa forme à l'État*.

Cette affirmation peut sembler controversée. Or, elle entre en résonance de manière assez évidente avec l'hypothèse à l'origine de la définition paradigmatique de l'État moderne qu'a produite Hobbes au XVII^e siècle. Pour Hobbes, *la cause de l'État, c'est la guerre*. Car, suggère-t-il, en l'absence d'une puissance capable de les tenir tous en respect, la nature des hommes est telle qu'ils s'exterminent les uns les autres : « la nature dissocie les humains » (Hobbes 2000, p. 225). Dans une telle situation, explique le philosophe, « il n'y a de place pour aucune entreprise, parce que le bénéfice est incertain » (Hobbes 2000, p. 225). Il importe de souligner l'axiome qui motive à sa racine l'hypothèse sur la nature humaine qu'avance Hobbes. Hors de la souveraineté du peuple unifié sous le joug de la loi répressive, autrement dit, sans l'État pour tenir en respect les hommes les uns par rapport aux autres, aucune économie n'est possible. Or, l'économie représente selon lui le plus grand bien que la société humaine peut et doit défendre. Hobbes n'emploie que rarement le terme anglais « *State* » pour parler de la fonction souveraine ; la version anglaise originale traite du *Commonwealth* (littéralement : la richesse commune, ou mise en partage³⁰). Pour Hobbes, le souverain est fondé en son pouvoir par le peuple qui se soumet unanimement à lui (ce qui, aussitôt, dissout la multitude) en tant qu'il est le protecteur de son bien et de son droit et ainsi lui assure sécurité et prospérité.

³⁰ Le terme est trompeur, car l'État garantit moins la mise en commun des richesses qu'il n'oblige chacun à abdiquer sa force et à reléguer son pouvoir au Léviathan.

Dans « la guerre de tous contre tous » qui est la seule forme politique que Hobbes est capable d'imaginer pour les populations « sauvages », rien ne peut être injuste, car la morale y est selon lui inexistante :

Les notions du bon et du mauvais, du juste et de l'injuste n'ont pas leur place ici. Là où n'existe aucune puissance commune, il n'y a pas de loi ; là où il n'y a pas de loi, rien n'est injuste. [...] C'est aussi une conséquence de ce même état qu'il n'y a ni propriété, ni pouvoir, ni distinction du tien et du mien, et que ce qui peut appartenir à chacun, c'est ce qu'il peut obtenir et conserver aussi longtemps qu'il le pourra. Tel est donc le misérable état du genre humain dans lequel il se trouve par nature [...] (Hobbes 2000, p. 227-228).

Pour Hobbes, contrairement à ce que défendent Clastres et Foucault, le pouvoir d'État est entièrement justifié par, et subordonné à, l'économique : c'est parce qu'il garantit la propriété privée que l'État jouit du pouvoir par lequel il est fondé de faire observer la loi. La chaîne logique de son raisonnement est la suivante : sans propriété privée, pas d'entreprises ; sans entreprises, pas de biens ; sans biens, pas d'échanges ; et sans échanges, pas de société, car alors c'est la méfiance la plus totale qui règne.

Hobbes fait reposer la misère de la nature humaine sur trois causes principales de conflit : la compétition, la défiance et la gloire. Aucune coopération n'est envisagée chez les sauvages. On pensera peut-être que la manière qu'a Hobbes de caractériser les sauvages est assimilable à une hypothèse méthodologique analogue (mais contraire) à l'état de nature idyllique décrit par Rousseau un siècle plus tard dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Rousseau 2008). C'est-à-dire que l'état de nature se réduirait à une simple spéculation, nécessaire à l'érection d'un système logique de pensée. Il n'en est rien³¹. Hobbes a la prétention de décrire précisément la réalité des sociétés du Nouveau Monde :

³¹ Pour une analyse des différences épistémologiques à la base des systèmes de philosophie politique différenciés de Hobbes et Rousseau, voir Terrel 2012.

On peut penser qu'il n'y eut jamais un temps comme celui-ci, non plus qu'un semblable état de guerre. Et je crois que, de façon générale, il n'en a jamais été ainsi à travers le monde, mais qu'il y a beaucoup d'endroits où l'on vit ainsi. En effet, chez les sauvages de nombreux endroits de l'*Amérique*, [...] il n'y a pas de gouvernement du tout, et ils vivent en ce moment même à la manière des animaux (Hobbes 2000, p. 227).

C'est-à-dire qu'

il n'y a pas d'agriculture, pas de navigation, on n'utilise pas les marchandises importées par mer, il n'y a ni vastes bâtiments, ni engins servant à déplacer et déménager ce qui nécessite beaucoup de force ; il n'y a aucune connaissance de la surface terrestre, aucune mesure du temps, ni arts ni lettres, pas de société ; et, ce qui est pire que tout, il règne une peur permanente, un danger de mort violente. La vie humaine est solitaire, misérable, dangereuse, animale et brève (Hobbes 2000, p. 225).

En vérité, Hobbes aurait-il voulu fournir un compte rendu plus fallacieux des sociétés autochtones d'Amérique qu'il ne s'y serait pas pris autrement. Comme l'ont prouvé maintes études ethnographiques par la suite (mais les relations des missionnaires envoyés au Nouveau Monde, déjà à son époque, dressaient un portrait beaucoup plus nuancé), les peuples indigènes d'Amérique étaient parfaitement sociaux et, dans bien des cas comme chez les Mayas, les Aztèques et les Incas, parfaitement *civilisés* également, au sens où un pouvoir central fort, organisateur et planificateur, était en place et dominait des empires constitués de millions d'individus vivant dans le giron de capitales exerçant leur force centripète, villes qui pouvaient parfois compter des centaines de milliers d'individus, à l'instar de Tenochtitlan, l'ancêtre de Mexico. Mais ailleurs, et en particulier au cœur des forêts amazoniennes, si les bandes nomades ou semi-nomades de chasseurs-collecteurs et les modestes villages d'horticulteurs échappaient à l'État, c'est, comme s'est appliqué à le montrer Clastres, parce qu'ils pouvaient parfaitement s'en passer et y tenaient, c'est-à-dire qu'ils *tenaient à leur liberté*. Et leur liberté tenait elle-même à certaines conditions matérielles et à certains

principes d'organisation sociale : en particulier l'impossibilité d'accumuler, et donc de concentrer, des richesses.

Ce refus d'accumulation matérielle s'est traduit historiquement par un refus de l'agriculture céréalière, à laquelle fut préférée la culture de la pomme de terre et d'autres tubercules. En effet, ces derniers sont idéalement conservés en terre et non en grenier, et puisque la terre appartient à tous (l'appropriation des terres est un concept qu'ignoraient les sociétés tribales précolombiennes), la nourriture qui s'y trouve naturellement stockée est évidemment commune. Le refus de la culture céréalière aurait enrayé à sa racine la stratification sociale, c'est-à-dire l'émergence d'une classe de propriétaires (Nunn & Qian 2011 ; Scott 2017). Mais le refus de l'accumulation des richesses et une organisation sociale horizontale n'entraînent pas pour autant un état de pauvreté, ainsi que l'a allégué Hobbes. Comme l'a bien montré Sahlins (1976), les sociétés traditionnelles ne sont pas pauvres, bien au contraire. Elles ne manquent de rien *à la mesure de leurs besoins et désirs*. Quant aux compétences des sauvages (peuples des forêts) vis-à-vis leur environnement naturel, il ne fait aucun doute qu'ils en maîtrisent jusqu'aux facettes les plus subtiles *à raison de leurs besoins*, que ce soit en matière de géographie ou de connaissance des espèces naturelles qu'ils y trouvent, en particulier des plantes, dont ils savent parfaitement quelles sont les propriétés thérapeutiques ou magiques. Clastres (1974, p. 22) résume : « Les sauvages sont de parfaits techniciens et quand je dis que chaque société est maîtresse de son milieu, je ne le dis pas en l'air : ils savent parfaitement utiliser toutes les ressources du milieu par rapport à leurs besoins. Leurs techniques sont très fines », mais « ce sont des sociétés sans surplus ». Ce sont aussi des sociétés généralistes, car la spécialisation entraîne la segmentation, et avec elle la possibilité d'une stratification. À ce propos, Le Clézio (1971d, p. 45) écrit justement : « Les Indiens ne veulent pas de la spécialisation, parce qu'elle entraîne la supériorité. [...] Tous les hommes sont égaux devant la culture, c'est cela, la vérité indienne. »

Or, les Occidentaux modernes ont bien du mal à comprendre l'intentionnalité sociologique libertaire et conservatrice et l'organisation sociale horizontale de ces sociétés traditionnelles, dont l'équilibre et la durabilité reposent sur la suffisance de la « loi des anciens », c'est-à-dire le respect et la limitation du développement social aux règles, connaissances et savoir-faire hérités des ancêtres (*cf.* Clastres 1997). « L'Indien ordonne le monde. Il ne voit qu'à travers les représentations traditionnelles, et le monde ne peut se dessiner qu'en suivant ces lois », écrit Le Clézio (1971d, p. 109). Le conservatisme intrinsèque des sociétés traditionnelles oppose catégoriquement ces dernières aux nôtres, fondées sur la science, le progrès, la conquête et la croissance. Ce sont bien deux systèmes axiologiques irréconciliables. Il en résulte que, dès les premiers contacts, les sociétés autochtones ont paru aux yeux des conquérants comme fainéantes et improductives³². Leur apparente incapacité à soumettre leur environnement naturel à leur volonté — il aurait fallu que cette volonté soit identique à la leur pour que les Occidentaux la reconnaissent — semblait un gage de l'infériorité de leur développement social, économique et technique, autrement dit de la « primitivité » de leurs cultures. Leur sauvagerie (existence sylvestre) semblait trahir un certain degré d'animalité, à tout le moins de barbarie. Ainsi, « [p]our le religieux Diego Muñoz, les Indiens “peuvent être tenus pour monstres de la nature, parce que dans leurs coutumes ils sont tellement différents des hommes, et que leur intelligence est comparable à celle des bêtes” » (Le Clézio 1988a, p. 191 ; Le Clézio cite et traduit Muñoz 1965, p. 28).

Selon Andreas Malm :

La nature sauvage est traditionnellement conçue comme l'antithèse de la civilisation. [...] Nous ferions bien de nous rappeler que la classe capitaliste s'est développée dans la haine de l'état sauvage. Cette haine a été exprimée avec éloquence par John Locke, éminent théoricien du capitalisme agraire : de son

³² Des recherches récentes montrent pourtant que, chez les insectes sociaux, les travailleurs « paresseux » contribuent à la durabilité à long terme de leur colonie. L'aménagement du temps improductif constituerait une stratégie favorisant l'adaptabilité face à la stochasticité environnementale (Hasegawa *et al.* 2016).

point de vue, la condition d'origine du monde était celle d'un « état commun de la *nature* ». La mission des êtres humains — plus précisément des êtres humains propriétaires et industriels — était d'abolir cette condition : les communs sauvages devaient être clôturés, rendus productifs, améliorés — c'est-à-dire transformés en source de profit. « [U]ne terre qui est abandonnée, où l'on ne sème et ne plante rien, qu'on a remise, pour parler de la sorte, entre les mains de la *nature*, est appelée, et avec raison, un désert, et ce qu'on en peut retirer, monte à bien peu de choses. » Les terres sauvages ne sont qu'un gaspillage inutile — plus encore, elles sont une abomination aux yeux des capitalistes, car elles contiennent des ressources qui n'ont pas encore été soumises au règne de la valeur d'échange (Malm 2018, non paginé ; Malm cite Locke 2008, p. 216, 222).

Cette façon d'anéantir la pensée de l'autre, de celui que l'on se complait à appeler *sauvage* ou *barbare* ; cette volonté de soumettre à sa loi ce qui ou celui qui lui échappe encore est caractéristique du monde occidental capitaliste — celui-là même qui s'approprie le statut de *civilisé*. « L'impulsion primordiale du capitalisme envers la nature sauvage est l'agression », affirme Malm (2018, non paginé). Pour Le Clézio (1999, 1/6, 1:29), « il est évident que la société moderne cherche à détruire ce genre de savoir » singulier qu'ont développé les sociétés du Darién ; « c'est une vie condamnée »³³.

On le voit, Le Clézio n'est pas dupe à l'égard de ce que recouvre le terme de « civilisation », lui qui, dans *Le rêve mexicain*, écrit : « L'origine de la civilisation est dans la barbarie. Plutôt, c'est parce qu'elle s'oppose à la barbarie que la civilisation prend forme, peut s'affirmer. » (Le Clézio 1988a, p. 152.) Mais, précise-t-il aussitôt,

³³ Clastres a vite fait de prendre la mesure de cette situation et a modelé sa posture d'anthropologue en conséquence. Comme l'explique Viveiros de Castro dans sa préface à l'édition anglaise des *Recherches d'anthropologie politique*, pour Clastres, « l'anthropologie ou l'ethnologie est “une science de l'homme, mais pas de n'importe quel homme”. C'est un art des distances, une science paradoxale ; la mission de l'anthropologie est d'établir un dialogue avec ces peuples qu'on a tus [...] — l'Autre à l'Ouest, les collectifs “sauvages” ou “primitifs” qui ont échappé au Grand Attracteur de l'État. » (Viveiros de Castro 2010, p. 14, nous traduisons ; Viveiros de Castro cite Clastres 1968, p. 77 ; voir aussi Clastres 2002, p. 252.)

« [l]e barbare est avant tout un rêve de l'homme libre » — non pas le rêve de celui qui est libre, mais de celui qui se rêve libre parce qu'il ne l'est pas :

On peut imaginer la fascination des peuples sédentaires pour ces barbares qui représentaient la fin de leur civilisation. C'est la fascination devant l'inconnu, mais aussi, sans doute, devant une liberté rêvée, et la manifestation d'un désir secret qui abolit l'ordre et la légalité. Les peuples barbares — ainsi l'imaginent les nations policées — vivent libres et nus dans l'anarchie, sans entraves, ignorant la décence, ignorant les interdits religieux et la morale. Le mépris du civilisé pour le barbare a pour corollaire l'admiration, l'envie, une sorte d'aspiration refoulée (Le Clézio 1988a, p. 152).

Historiquement, si le mot « barbare » nous vient des Grecs anciens, le terme « civilisation » est quant à lui apparu somme toute tardivement (en français d'abord, et pas avant le XVIII^e siècle³⁴). « Civilisation » signifie négativement, comme l'écrivain l'a bien compris : *la civilisation, ce n'est pas la barbarie, ce n'est pas la sauvagerie*. La civilisation est un mot inventé pour magnifier l'Occident, sa culture et sa science. Il lui permet de justifier l'injustifiable : son entreprise impérialiste et coloniale, le pillage et l'esclavage. Pour Le Clézio (1997, p. 230-231), cela ne fait pas de doute, « [l]'exploitation des habitants du Nouveau Monde n'est possible que par l'affirmation de leur infériorité naturelle. [...] L'Amérique devenait, grâce à cette dialectique, telle que les conquérants l'avaient rêvée, primitive et barbare ». Pour la culture dominante (occidentale), « la civilisation » désigne l'avancée de sa domination, l'anéantissement de la différence culturelle, économique et sociale, et le recouvrement progressif des territoires conquis par sa technique. « [L]a vocation de toute machine étatique, c'est de s'étendre et, à la limite, de devenir planétaire », écrit Clastres (1974, p. 24). La

³⁴ Le *Trésor de la langue française* fournit cette occurrence, datée de 1757 : la civilisation est « ce qui rend les individus plus sociables » ; et celle-ci, teintée de déterminisme, datée de 1767 : « stade idéal d'évolution matérielle, sociale et culturelle auquel tend l'humanité » (CNRTL). Remarquons que l'édition de 1606 du *Thresor* n'a d'entrée que pour le mot « civil » : signifiant alors « qui feait bien son entregent » (Nicot 1606, p. 125). En l'espace de deux siècles, les grandes explorations, les conquêtes et l'installation des colonies auront fait bouger la langue pour l'accorder à la culture impérialiste régnante.

civilisation est synonyme de l'hégémonie de l'État : elle ne tolère aucune division interne, non plus qu'elle ne tolère la nature laissée en friche, qui à la fois la fascine et l'effraie³⁵.

Lorsqu'en 1970 Pierre Lhoste demande à Le Clézio « quelle est la signification intime de la guerre » pour lui, ce dernier répond :

Pour moi, c'est cette prise de conscience de plus en plus précise de l'impossibilité d'échapper au monde de l'urbanisme, au monde des villes. D'une part parce qu'en tant qu'occidental je suis obligé d'y vivre, et d'autre part parce que ce monde s'étend et qu'il est en train de réduire de plus en plus les portions d'espace où il n'y a pas encore de ville. Donc pour moi cette avancée de ce qu'on appelle la civilisation ne se fait pas calmement, ne se fait pas doucement, ça se fait d'une façon très agressive. Et cette avancée des villes amène une sorte de lutte, une sorte de combat permanent entre les hommes eux-mêmes, entre l'homme et la nature (1999, 1/3, 2:46).

À l'orée de la décennie 1970 et après, Le Clézio se montre très préoccupé par l'avancée de la civilisation technocapitaliste et ses conséquences (actuelles et potentielles) sur l'humanité³⁶. La guerre leclézienne cherche à signifier cette conflagration des mondes, l'asymétrie qui la caractérise, et ses conséquences.

Pourquoi nous intéressons-nous à la guerre et à son rôle au sein des systèmes politiques comparés ? Pourquoi sonder l'ethnographie des peuples autochtones d'Amérique si c'est le monde urbain de la modernité industrielle tardive que met en scène Le Clézio ? Précisément parce qu'à l'origine de sa démarche, on trouve, de la plus évidente des manières, l'expérience personnelle qu'il a tirée de son aventure panaméenne. Dans *Haï*, on lit :

³⁵ Selon Adorno (2011, p. 105), « [l']image de la nature survit parce que sa parfaite négation dans l'artéfact [...] devient nécessairement aveugle à ce qui serait au-delà de la société bourgeoise, de son travail, de ses marchandises. Le beau naturel demeure l'allégorie de cet au-delà. »

³⁶ Avec Issa et Saronjini Asgarally, Le Clézio est à l'origine de la création, en 2008 à Maurice, de la Fondation pour l'Interculturel et la Paix (FIP). En 2005, Le Clézio rédige une courte préface au livre d'Issa Asgarally, *L'interculturel ou la guerre* (Le Clézio 2005 ; voir aussi Van der Drift 2015).

La rencontre avec le monde indien n'est plus un luxe aujourd'hui. C'est devenu une nécessité pour qui veut comprendre ce qui se passe dans le monde moderne. Comprendre n'est rien : mais tenter d'aller au bout de tous les corridors obscurs, essayer d'ouvrir quelques portes : c'est-à-dire, au fond, tenter de survivre. Notre univers de béton et de réseaux électriques n'est pas simple. Plus on veut l'expliquer, plus il nous échappe. Vivre au-dedans, hermétiquement clos, en suivant les impulsions mécaniques, sans chercher à transpercer ces murailles et ces plafonds, c'est plus que de l'inconscience ; c'est s'exposer au danger d'être perverti, tué, englouti (Le Clézio 1971d, p. 13).

C'est en trouvant un contrepoint — les cultures précolombiennes auxquelles il s'identifie — depuis lequel il a pu fonder sa vue renouvelée sur la culture occidentale que Le Clézio est parvenu à formuler son intuition sur l'omniprésence de la guerre au sein de celle-ci. On ne peut comprendre la manière dont Le Clézio traite de la guerre — comme la *dénonciation d'un point aveugle de la culture occidentale* — sans se positionner, avec lui, à l'intérieur de cet espace frontalier qu'il a découvert et progressivement investi à travers ses voyages, à travers ses allers-retours entre l'Amérique centrale et l'Europe effectués entre 1970 et 1974. Dans cet espace, les cultures entrent en dialogue, se traduisent l'une l'autre et génèrent par le fait même un métalangage capable de les expliquer différemment, depuis un contrepoint qui leur est extérieur. Un lieu depuis lequel il devient possible d'engager une *guerre de position* contre l'État et l'hégémonie bourgeoise (Gramsci 2012).

Si, d'après Clastres (2013, p. 14-15), « aucune théorie générale de la société primitive ne peut faire l'économie d'une prise en compte de la guerre », nous voyons mal comment, d'autre part, il pourrait en aller autrement pour nos sociétés occidentales modernes. L'ethnographie des sociétés traditionnelles ne peut faire abstraction de la place que la guerre y occupe, à la fois de manière pratique et symbolique, car « non seulement le discours sur la guerre fait partie du discours sur la société, mais il lui assigne son sens : l'idée de la guerre mesure l'idée de la société » (Clastres 2013, p. 15). Qu'en est-il du discours sur la guerre dans nos sociétés occidentales modernes ? Est-il besoin de rappeler qu'une majorité de pays occidentaux ont été en guerre de façon quasi

ininterrompue au cours des dernières décennies, que ce soit directement ou par affiliation, à travers une campagne officielle ou par des voies détournées (*proxy wars*)³⁷ ?

Nous voulons mettre en évidence une configuration intrinsèque à l'État en ce qui a trait à la guerre, soit celle du déplacement des conflits armés hors de son territoire au profit d'une logique et d'une pratique de la pacification sur son territoire et sa population. Cette configuration, comme nous le montrons avec Le Clézio, se déploie à travers toute une série de processus sémiotiques s'articulant à l'économie (aux échanges), aux institutions (à l'autorité des codes institués) et aux corps (où s'inscrivent et sont rejoués ces codes), à travers les mœurs et les comportements (qui sont des expressions de faisceaux culturels singularisés), par le biais de la dépense vitale de chacun à l'intérieur d'environnements signifiants aux frontières fluctuantes.

C'est cette configuration particulière qui nous mène à considérer la pratique étatique en lien avec la guerre. Qu'entendons-nous par « pratique étatique » ? Avec Campagno (2012, note 7), nous dirons, provisoirement, que

[c]'est la pratique qui scinde la société, qui institue en son sein deux pôles opposés : le premier dispose du monopole légitime de la coercition physique et le second se soumet au premier. La pratique étatique implique donc, une relation de domination maintenue par le contrôle de la force et la légalité du côté du groupe social dominant. Telle est — dans cette ligne d'analyse — la caractéristique qui définit la spécificité d'une société étatique par rapport à une société non étatique.

Parce que la pratique étatique implique « une relation de domination maintenue par le contrôle de la force et la légalité du côté du groupe social dominant », elle est fondée en premier lieu sur le pouvoir ; pouvoir dont le rôle principal en cette circonstance est de maintenir en situation de subordination la population qu'elle enserme. La pratique étatique, c'est l'exercice du pouvoir : « L'État, comme division instituée de la société en

³⁷ À titre d'exemple, bien que cela soit passé largement inaperçu, le Canada a été officiellement en guerre avec l'Afghanistan entre 2001 et 2014 (Gouvernement du Canada 2014).

un haut et un bas, est la mise en jeu effective de la relation de pouvoir. Détenir le pouvoir, c'est l'exercer : un pouvoir qui ne s'exerce pas n'est pas un pouvoir, il n'est qu'une apparence. » (Clastres 2002, p. 252.) S'il est possible d'assimiler cette forme du pouvoir à une guerre, comme le suggère le corpus leclézien 1970-1974, il faut bien voir qu'il s'agit d'une guerre qui est tournée vers l'intérieur, qui est menée depuis l'intérieur et qui divise la société. On n'a toutefois pas l'habitude d'appeler « guerre » ce rapport de pouvoir invisibilisé. Et c'est bien ce qui fait la force du retournement par Foucault de l'aphorisme clausewitzien : *la politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens*. Il révèle l'envers d'un discours dont on ne perçoit plus le fondement, soit le socle négatif sur lequel s'érige l'État.

3.3.3 Les Équipements collectifs

Dans un manuscrit, inédit avant 2011, rédigé dans le cadre des recherches du CERFI (Centre d'études, de recherches et de formation institutionnelles) et en parallèle à *Mille plateaux*, Félix Guattari s'attarde à ce qu'il appelle les « Équipements collectifs » (avec la majuscule comme en est marqué l'État), qu'il conçoit comme des « condensateurs politiques » (sur le CERFI, voir Fourquet 1982 ; Querrien 2005). Un des objectifs du texte de Guattari est d'aborder une série de questions concernant « les modes de sémiotisation mis en jeu par les formations de pouvoir et en particulier par les Équipements collectifs » (Guattari 2011, p. 13).

Qu'entend-il exactement par « Équipements collectifs » ? Pour l'auteur, ce sont les moyens sémiotiques — tout aussi idéologiques que pratiques ; le signe est *valeur*, son ontologie est la *relation* (Deely 2001, p. 652-653) — dont se dotent les formations de pouvoir inhérentes aux sociétés humaines afin d'établir diverses connexions entre

usage et code (entre pratiques et institutions) permettant la subjectivation des groupes humains.

Aucun groupe humain, aussi « primitif » qu'on puisse le considérer, ne saurait s'organiser, en effet, indépendamment d'une série d'« Équipements collectifs » dont le premier est à chercher du côté de sa capacité, particularisée au niveau de chaque ethnie ou de son équivalent moderne, de repérage et d'expression, par le moyen de diverses « machines de signes », de son contour cosmique et social, de la forme de ses relations internes, de sa « politique intérieure », toutes choses que nous avons rangées ici sous la rubrique des modes collectifs de sémiotisation (Guattari 2011, p. 27).

Au sein des sociétés à État, et en particulier dans le cas des sociétés capitalistes modernes, les modalités sémiotiques de la subjectivation (processus par lequel le sujet se construit, est construit) ne se limitent en aucun cas à la domination d'un pouvoir central défendant la propriété privée ou imposant par la contrainte des rapports d'exploitation. Au contraire, soutient Guattari, elles se déploient à travers

une multitude d'opérations intermédiaires, de machines d'initiation et de facilitation sémiotique qui puissent capter l'énergie moléculaire de désir des individus et des groupes humains. Ces machines, de toute nature et de toute taille, concourent à une même fonction productive-sémiotique-libidinale que nous appellerons : fonction générale d'Équipement collectif (Guattari 2011, p. 27).

Bien entendu, ces Équipements collectifs recoupent l'ensemble des objets appartenant à la sphère de la production industrielle, mais aussi bien tous ceux inhérents à celle de la consommation qui en est issue. Moins que les objets cependant, ce sont les processus dans lesquels ces objets s'inscrivent qui intéressent Guattari : d'où le concept de *machine*, qui renvoie à l'idée d'*usinage* (fabrication standardisée) comme forme d'affection des processus dynamiques qui informent nos relations avec les objets aussi bien qu'avec les personnes, c'est-à-dire qui donnent leur forme aux objets, signes ou valeurs avec lesquels nous entrons en interaction.

À travers le concept de machine opère la possibilité d'une transversalité entre la sphère idéologique (inhérente à une société en une temporalité donnée) et la sphère de l'action sociale des individus s'inscrivant dans cette société :

Ce qui fait qu'un « passage » est possible d'un niveau à un autre — par exemple d'un niveau économique à un niveau « idéologique » —, ce qui garantit ce que nous avons appelé la transversalité sociale, ne dépend pas de principes, de catégories et d'éléments délimités une fois pour toutes. Tout est à refaire, chaque fois. Ou, plus exactement, il revient à des réseaux de *machines concrètes* manifestant, à titre plus ou moins transitoire, ce que nous appellerons des systèmes de *machines abstraites de déterritorialisation*, d'établir cette consistance et cette transversalité dans des conditions et pour des périodes historiques données. Les machines abstraites autour desquelles se cristallisent les agencements et les équipements concrets [...] ne sont pas hors de la temporalité sociale, elles la traversent, la produisent et la reproduisent. Elles négocient la régulation des coefficients de déterritorialisation spécifiques à chaque composante sémiotique et à chaque composante d'encodage (Guattari 2011, p. 89).

C'est là une manière fort habile, rendue possible en vertu d'une fine compréhension de la nature des interactions sémiotiques (articulant une tension constante entre usage et code), de faire sauter le tiers-exclu intrinsèque à la définition lévi-straussienne de la culture (ou bien la culture c'est ce qui fait faire, ou bien c'est ce qui est fait). Si l'on peut dire, avec Lotman (et moyennant une légère inflexion), que *la culture, c'est la guerre pour la dominance dans l'établissement des codes*, lesquels sont en constant brassage, en constant renouvellement (en vertu du principe d'autodescription, qui réalise la dynamique centripète de la sémiosphère), Guattari nous amène à porter notre attention moins sur les codes eux-mêmes que sur les *modalités d'effectuation* et les *dynamiques d'institution* de ces codes. Pour Guattari (2011, p. 171), « [t]out encodage doit passer par la machine ordinatrice centrale ». Et cette machine ordinatrice centrale, c'est l'État.

D'un point de vue anthropologique, il nous semble devoir compter avec deux phénomènes qui, pour universels qu'ils soient, se déploient tout de même différemment dans les sociétés à État et dans les sociétés contre l'État. Ces deux

phénomènes sont : (1) le continuum guerre-politique, et donc la présence de la guerre au fondement même de la vie politique ; et (2) la nécessité pour tout groupe humain de se doter d'Équipements collectifs, quelle que soit son organisation sociale³⁸. Tout se joue alors dans l'articulation de ces deux phénomènes, c'est-à-dire dans les modalités de mise en partage des Équipements collectifs, ou plus exactement encore au niveau de mécanismes sociaux régissant l'attribution (ou limitant l'appropriation) du pouvoir pour leur contrôle. On voit donc comment ces deux phénomènes sont complémentaires et culminent en un phénomène unique : la vie politique. Comme l'explique Guattari (2011, p. 73), « la vie politique se joue au niveau des agencements collectifs de désir et des équipements de pouvoir ». Les premiers témoignent de la volonté du groupe d'exprimer les désirs qui le traversent, qui informent les relations qui le tissent ou qui le déchirent ; tandis que les seconds ont pour rôle de structurer la vie sociale de sorte à l'accorder aux intérêts immanents (dans les faits, aux intérêts dominants, ou des dominants) de sorte à rendre la société cohésive. Or, dans les sociétés à État, cette structuration ne vise pas l'installation d'une harmonie au sein de la population (au contraire, la division constitue la forme de sa vie politique), mais strictement la pacification du groupe.

Dans son ouvrage *Harmony Ideology*, Laura Nader a montré que la logique et les modalités de la justice différaient dans les sociétés étatiques et dans les sociétés traditionnelles. « La loi de l'État telle qu'elle est pratiquée dans les cours de justice [étatiques] se concentre sur la punition plutôt que sur la compensation », écrit Nader. Dans les sociétés traditionnelles, c'est l'autonomie et l'autosuffisance locale des communautés qui est davantage valorisée : « La loi indigène est dirigée vers la satisfaction des nécessités de subsistance, tandis que la loi de l'État doit suivre le motif du profit et de l'accumulation du Capital. » (Nader 1990, p. xxi-xxii, nous traduisons.)

³⁸ Cela bien que « parenté et État régissent des sociétés radicalement différentes parce que la norme de la réciprocité est incompatible avec les relations de domination soutenues par le monopole de la force » (Campagno 2012, non paginé).

Le système de justice étatique répond des paramètres économiques qui le renforcent : il est centralisateur et individualiste ; la recherche d'un compromis satisfaisant la communauté ne l'intéresse pas. Il ne répond que de sa propre logique déterritorialisée. Entre l'individu et le pouvoir centralisé, l'État creuse l'écart et veille à limiter le pouvoir des foyers politiques intermédiaires, où pourraient naître des mouvements de contestation organisés.

Il s'agit ni plus ni moins pour l'État de mater toute possibilité de rébellion pouvant mener à une guerre civile. En ce sens, l'État n'a pas pour rôle de rendre la vie politique *signifiante* ou sensée (même si la raison peut s'accorder à l'utilité primaire dont elle est le signe), mais seulement de *mater toute velléité guerrière tournée vers l'intérieur*. « L'État empêche la guerre dans le champ où il a le pouvoir, évidemment. Il ne peut pas tolérer la guerre, la guerre civile ; il est là pour garder unitaires les gens sur lesquels il exerce le pouvoir », écrit Clastres (1974, p. 23). En revanche, la guerre extérieure, portée hors du territoire étatique, est valorisée pour ce qu'elle détourne la puissance d'efficacité des forces subversives au profit d'une nécessaire unification du groupe face à un corps étranger. Pour Ninon Grangé (2015, p. 89), cela ne fait pas de doute, « [l]a guerre régulière fait partie du dispositif politique pour éviter la guerre civile ; en n'admettant que la violence à l'extérieur et en lui accordant des attributs réguliers qui se résument à un plus ou moins grand respect de l'ennemi, on exclut la guerre civile hors du domaine du possible. »

Il semble bien évident, ainsi que l'écrit Guattari, que « la machine d'asservissement sémiotique d'État constitue, en fait, l'outil fondamental qui permet aux classes dominantes d'assurer leur pouvoir sur les agents et les moyens de production » (Guattari 2011, p. 183). Toutefois, nous croyons, avec Clastres, que l'État endosse une fonction plus élémentaire qui, avant de répondre à un impératif économique, s'accorde à une nécessité politique. Il y a là une évidence que n'épuisera jamais son énonciation : puisque la guerre est une constante universelle que n'ignore en définitive aucune

société humaine (les tentatives de prouver le contraire ont échoué, voir Fabbro 1978 ; Kelly 2000), et parce qu'elle constitue le socle négatif sur lequel la société est en mesure de s'ériger en tant qu'organisation cohésive, son importance ne peut en aucun cas être minimisée. Dès lors s'éclaire l'aphorisme clastrien : « Se tromper sur la guerre, c'est se tromper sur la société. » (Clastres 2013, p. 34.) Au tournant de la décennie 1970, Le Clézio semble avoir pris conscience de l'importance que revêt la guerre dans la compréhension des rouages de la vie sociale. Il semble avoir perçu l'omniprésence du spectre de la guerre — visible au premier chef dans la fétichisation de la marchandise et les rapports de pouvoir qu'elle implique — qui hante la forme de la vie politique occidentale. Alors, il se met en quête d'une poétique capable de le conjurer. Cette recherche dans l'écriture s'observe avec force dans le corpus leclézien 1970-1974, qui s'échine à rendre saillants des phénomènes sociaux qui échappent au regard habitué (et cette habitude est conditionnée) des Occidentaux. À cet aveuglement, Le Clézio oppose une écriture du dessillement. Nous verrons bientôt que la figure de la *stase* lui est centrale.

Aussi nous apparaît-il nécessaire de souligner cette conception fondamentale, déjà invoquée à travers l'idée foucaldienne de *guerre silencieuse*, que l'absence de la guerre (l'absence de l'actualité de la guerre comme forme explicite du quotidien) implique forcément aussi sa présence en négatif : la logique de pacification (et les instruments de son application, dont la police n'est que le plus visible³⁹) qu'impose l'État sur son territoire se fait au nom d'un refus de la guerre interne ou civile. Nous verrons bientôt que cette forme élémentaire de la guerre, qui divise le corps politique, les Grecs l'appelaient *stasis*. Aussi faut-il croire que c'est parce qu'il est hanté par la menace de son éclatement, que lui renvoie le spectre de la *stasis*, que l'État cherche à annuler toute trace de la guerre dans l'objectivation de sa structure.

³⁹ « Le pouvoir d'État, ce n'est pas seulement l'existence de forces coercitives s'exerçant au niveau de grands ensembles sociaux ; il est à l'œuvre également au niveau des rouages microscopiques de la société. » (Guattari 2011, p. 96.)

3.3.4 La stasis et les fictions politiques

Les Grecs anciens avaient deux termes pour parler de la guerre. La *polemos* (πόλεμος) correspond à peu près à l'usage qui nous est resté du concept de guerre. La *polemos*, c'est la guerre qui est menée sous forme de campagnes et de batailles contre des populations étrangères ou d'autres cités ou États⁴⁰. En revanche, si l'on cherche dans la littérature latine le terme de *stasis* (στάσις), courant de Thucydide à Aristote, on se bute à un problème de traduction. Le terme est rendu indifféremment, depuis le latin, par « guerre civile », « sédition », « troubles » ou « émeutes ». Car en effet dès l'époque latine, et avec Cicéron en particulier, le terme de *stasis* est oublié au profit du *bellum civile*. Pour Ninon Grangé, dont l'ouvrage sur la question fait autorité, « le *bellum civile* n'est pas seulement une traduction infidèle, une reprise déformante du concept, il est une substitution de concept. Et cette substitution de concepts engendre la plus grande obscurité à propos de la guerre interne. » (2015, p. 10.) Les Latins, inventeurs de la Pax Romana, ont fait disparaître jusqu'à l'idée de la *stasis* pour éviter qu'elle ne survienne. En effet,

[l]e *bellum civile* apparaît bien comme le moyen, efficace, d'escamoter la *stasis* — le concept mais aussi la réalité qu'il désigne et explique —, d'empêcher la compréhension de la guerre interne comme *stasis*, au profit de ce qui est déjà d'emblée un instrument politique et philosophique pour repousser le spectre de la guerre intérieure (Grangé 2015, p. 10-11).

⁴⁰ Au sens strict, la guerre (*polemos*) peut être définie comme le moyen — et ce moyen est normalement armé et violent — que prend un groupe de personnes ou un État pour tirer profit d'un autre groupe ou d'un autre État, ou plus exactement des ressources (matérielles, humaines) présentes sur le territoire qu'occupe cet autre groupe ou cet autre État. Sur la polémologie et la stratégie guerrière, dont nous ne traitons pas, voir Bouthoul 1951 ; Taillat *et al.* 2015. Différente de la *polemos*, la *stasis* convoque une tout autre définition, comme nous le verrons.

Que sait-on de la *stasis* alors ? D'abord qu'elle n'est pas exactement l'opposé de la *polemos* comme on voudrait que la guerre civile le soit de la guerre étrangère. Pour Grangé (2015, p. 11), il n'y a « pas de différence d'essence entre guerre interne et guerre externe », mais une continuité. Concrètement, si la guerre extérieure tient dans le schéma *polis*⁽¹⁾ vs *polis*⁽²⁾, la *stasis* correspond au schéma *polis*⁽¹⁾ vs *polis*⁽¹⁾ : « La guerre que la cité se livre à elle-même, le principe de *stasis*, c'est la division de l'un en deux. » (Grangé 2015, p. 14.) Le terme est porteur d'une grande ambiguïté, mais s'il faut le réduire à sa plus simple expression, alors nous aurions là une définition au moins préliminaire.

Pour Nicole Loraux (2005), dont les travaux sont à la fois pionniers et incontournables en la matière, l'ambiguïté de la *stasis* est liée à l'ambiguïté de l'*oikos* (la maison, le milieu familial), qui lui est consubstantiel. Tâchant de retracer les occurrences de ce terme de *stasis* dans le corpus grec ancien afin d'en retrouver le sens originel, Loraux a fait une découverte étonnante. En lien avec les événements de 405-403 à Athènes, elle repère dans le *Ménexène* de Platon l'idée que l'on doit au pouvoir des Athéniens *autochtones* d'avoir mis fin au grave conflit qui secouait la cité à cette époque⁴¹. Or, il apparaît là une contradiction de principe, puisque les Athéniens (les citoyens athéniens) sont censés être égaux devant la politique en vertu du principe d'isonomie. Dès lors, ses recherches ont porté sur la cooccurrence des termes de *stasis* et d'*oikos* et débouchent sur une hypothèse majeure :

Étudier ce texte conduisait à une hypothèse et à une surprise. On formulera ainsi l'hypothèse : la *pólis* égalitaire du consensus, modèle cher aux anthropologues et dont les propositions essentielles sont disséminées dans la totalité du discours grec, existe parce que les cités en réalité se divisent (parce que, dans les grandes cités et dans les petites, la décision et le combat, ces deux objets des historiens, soudain interfèrent). À la cité divisée, elle sert d'idéologie,

⁴¹ Il s'agit bien sûr de l'épisode des Trente tyrans, installés brièvement au pouvoir vers la fin de la guerre du Péloponnèse, en 404, sur ordre de Sparte, victorieuse. En 411 survient un coup d'État à Athènes et, jusqu'en 404, la cité se déchire de l'intérieur ; plusieurs régimes se succèdent et la ruinent.

parce que sa figure rassurante nie jusqu'à la possibilité de penser les divisions réelles (Loraux 2005, p. 27-28, nous soulignons).

Dans la cité grecque où, pour la première fois, règne l'isonomie *en tant que principe idéologique*, les lignées familiales n'ont pas fini de faire sentir leur prépondérance. L'anthropologie a montré que les rivalités lignagères se règlent normalement dans l'échange de femmes, c'est-à-dire par l'entremise d'un mariage unissant l'intérêt des deux familles concernées. Or, la *stasis*, c'est l'*oikeios polemos* : la guerre domestique. Cela ne signifie pas qu'elle soit la guerre interne à une famille en particulier, mais plutôt qu'elle est la guerre de la *polis* considérée comme un *oikos* ; elle est la guerre interne à la cité comprise comme un régime domestique. Si le critère distinctif de la *polis* en tant que forme de vie politique est qu'elle est censée permettre de transcender les *phylons*, c'est-à-dire les parentèles, en instaurant une fraternité artificielle apte à enrayer la prédominance des liens du sang, force est d'admettre que la *stasis* malmène ce lieu commun selon lequel la politique grecque représenterait le seuil d'un dépassement définitif de l'*oikos* par la *polis*. Pour Agamben (2015, p. 18), « la *stasis* ou guerre civile est, dans son essence, une “guerre dans la famille”, qui provient de l'*oikos* et non de l'extérieur. C'est précisément parce qu'elle est inhérente à la famille que la *stasis* fait fonction pour elle de révélateur et en atteste l'irréductible présence dans la *polis*. » Mais si la famille est à l'origine de la guerre, elle doit aussi être à l'origine de sa résolution potentielle. Car, comme l'écrit Jean-Pierre Vernant (1968, p. 34), « [a]ux yeux des Grecs, on ne saurait, dans le tissu des relations sociales, comme dans la texture du monde, isoler les forces de conflit de celles de l'union. » On comprend dès lors que, dans le jeu politique athénien, les lignées ont le potentiel irréductible de se transformer en factions. Et l'expression la moins clandestine de ce phénomène se reporte sur les fameuses hétairies (Fouchart 1997, p. 447 sq.).

Deux remarques s'imposent. La première concerne le lieu où se déploie la *stasis*. Est-elle le fait du politique ou du domestique ? Agamben fournit une réponse qui pourra nous servir de tremplin. Selon lui,

la *stasis* [...] ne se situe ni dans l'*oikos* ni dans la *polis*, ni dans la famille ni dans la cité : elle constitue une zone d'indifférence entre l'espace impolitique de la famille et l'espace politique de la cité. En franchissant ce seuil, l'*oikos* se politise et, inversement, la *polis* s'« économise », c'est-à-dire se réduit à l'*oikos*. *Cela signifie que, dans le système de la politique grecque, la guerre civile fonctionne comme un seuil de politisation ou de dépolitisation, par lequel la maison s'excède en cité et la cité se dépolitise en famille* (Agamben 2015, p. 23).

La seconde remarque nous vient à nouveau de Vernant. D'après ce dernier, la guerre est aux yeux des Grecs l'expression d'un principe agonal primaire, d'une tension naturelle, d'une forme de lutte, de compétition continue pour l'existence. Comme l'explique Grangé (2015, p. 239), « la guerre est un ἀγών [*agôn*] au même titre que la rivalité et la lutte qui sont visibles pendant les jeux, au même titre également que ce qui se passe pendant les combats fictifs opposant des jeunes gens pendant les rites d'initiation ». En effet, écrit Vernant (1968, p. 10) :

Pour les Grecs de l'époque classique, la guerre est naturelle. Organisés en petites cités, également jalouses de leur indépendance, également soucieuses d'affirmer leur suprématie, ils voient dans la guerre l'expression normale de la rivalité qui préside aux rapports entre états ; la paix, ou plutôt les trêves, s'inscrivant comme des temps morts dans la trame toujours renouée des conflits⁴².

Prenant acte de la situation dressée, Loraux estime que la nature de l'activité politique en Grèce antique est essentiellement belliqueuse. En conséquence, la cité est

⁴² Une précision s'impose, avec Grangé : « Le *polemos*, c'est l'ἀγών entre cités indépendantes qui sont sous le régime de l'autonomie ; la communauté est une communauté de race ou d'origine, réelle ou mythique ; la cité est une organisation distincte d'une autre organisation séparée. Cette description de la réalité de la Grèce classique pose des problèmes puisque distinction et identité ne sont jamais clairement définies. C'est ce qui fait dire à Vernant que le tableau des cités entre elles est vrai toujours "à la limite". » (Grangé 2015, p. 242 ; Grangé cite Vernant 1968, p. 22.)

le signe même d'une reconnaissance fondamentale, celle de l'irréductibilité du conflit inhérent au social (Loraux 2005, p. 18). Mais alors, la *stasis* n'est-elle que le lieu d'une conflagration factionnaire qu'aménage le politique pour contenir les velléités et les intérêts disparates des concitoyens rassemblés sous l'égide d'une unité idéologique soutenue par le principe d'isonomie ? Justement non : la *stasis* n'est pas un simple principe d'affrontement, sur un même plan, d'oppositions ; elle est le « mouvement politique de la subversion du politique (et non d'un pouvoir ou de valeurs...) » (Grangé 2015, p. 82). La *stasis* ne consacre pas le droit à la différence des opinions politiques, elle représente la possibilité du renversement de l'État qui garantit ce droit. Raison pour laquelle le jeu de pouvoir institué est de faire oublier jusqu'à son existence en tant que possibilité : « *politikòs* est le nom de qui sait acquiescer à l'oubli », écrit Loraux (2005, p. 41).

Ces deux remarques appellent un commentaire qui a pour but d'infléchir et d'étendre la conception de la *stasis* jusqu'ici déployée. Certes, la *stasis* est bien relative à la guerre interne telle qu'elle a eu lieu historiquement dans l'Athènes classique, et c'est par les événements consignés par l'histoire qu'on a pu en retracer le sens, mais elle n'est aucunement réductible à cette historicité *concrète*.

Dans le texte d'Aristote [*Politique*] plus que dans n'importe quel autre, la *stasis* a le sens qui a traversé les siècles dans le seul domaine de la stylistique, avec la stase, cette figure de style qui marque la *suspension avant ou après le changement*. L'équivalent littéral (sa traduction de fait) de la crise politique interne, violente et systématique, est la stase en littérature. La signification réunit les deux moments de la *stasis* : la suspension, le changement lui-même, l'état et la mobilité. Il n'est pas indifférent que Nicole Loraux use de l'expression « suspension du temps politique » pour décrire la *stasis* grecque. L'apport de la signification littéraire est comparable à celui d'une postérité conceptuelle du mot, il en enrichit la compréhension. [...] Il est évident que majoritairement le terme est employé dans une acception strictement politique. Cependant, il peut désigner des mouvements de force qui n'ont rien à voir avec la cité (Grangé 2015, p. 56-57 ; Grangé cite Loraux 1991, p. 35).

C'est précisément dans cette direction que nous souhaitons tirer le concept, c'est-à-dire vers une plus grande *abstraction*, vers une exploration de ses possibilités d'application à divers mouvements de forces, et au premier chef à *l'action des signes au sein de la vie sociale*. Grangé (2015, p. 255) demande : « Sommes-nous fondés à tenter une stasiologie, j'entends par là une étude raisonnée de la *stasis* comme concept particulièrement opératoire et éclairant pour comprendre la guerre ? » Il nous apparaît sans équivoque que ce projet est non seulement fondé, mais qu'il a également une grande valeur heuristique.

Notre ambition étant précisément, avec Le Clézio, de *comprendre la guerre*, et plus spécifiquement *la guerre leclézienne*, qui pointe de mille feux vers cet éclatement de l'*oïkos* que désigne la *stasis*, il nous semble tout indiqué de prendre à bras le corps cette proposition qui consiste à développer la stasiologie. Grangé fournit encore quelques éléments pour mieux comprendre le projet stasiologique. Ainsi écrit-elle :

La stasiologie, telle que je la conçois, vient recouvrir l'étude de la *stasis*, tant comme concept opératoire pour comprendre la nature de la guerre que comme concept venant travailler la définition de la cité. Elle a alors pour objet négatif la séparation effectuée entre bonne et mauvaise guerre, entre guerre tolérée et guerre intolérable, comme structure fondamentale du politique (Grangé 2015, p. 259).

D'après Grangé, un élément de la *stasis* est toujours présent dans la guerre en général, car elle est un principe archaïque, un mouvement, *une force de déliaison* : « la *stasis* est un mouvement archaïque (ancien et sous-jacent) du politique que la guerre reproduit. » (Grangé 2015, p. 262.) Le concept de *stasis* redéfinit donc le problème de la nature de la guerre en nous détournant de la quête de son origine⁴³. Cela, non en

⁴³ Le Clézio (1999, 1/3, 8:48) nous détourne lui aussi d'une recherche de l'origine : « Je crois que c'est absolument impossible de connaître les origines réelles de cette guerre, de ce que j'appelle cette guerre. Mais simplement, je pense que ce qui est possible, c'est d'en prendre conscience, enfin, de reconnaître l'existence de cette guerre, il me semble que c'est déjà beaucoup. [...] il s'agit bien sinon de la guerre, sinon de la possibilité de la guerre [...] Donc les origines, je ne vois pas très bien où elles peuvent être. Il me semble que c'est simplement la prolifération d'une civilisation mercantile, une civilisation qui repose

l'unissant irrévocablement au problème de l'émergence de l'État (de la cité), puisque nous avons déjà montré que l'un et l'autre sont indissociables, mais en postulant l'antériorité logique de la *stasis* sur la *polemos*.

Ainsi configurés, « nature de la guerre et naissance de la cité sont indissociables dans le champ conceptuel » (Grangé 2015, p. 262), certes, mais la particularité de leur agencement implique désormais une indétermination fondamentale quant au seuil d'éclosion de la guerre : « son caractère indécidable sur le moment invite à une reprise de la question de la guerre sous l'angle d'une possible fondation. » (Grangé 2015, p. 262.) Loin de venir préciser notre définition de la guerre en tant que concept discret, cette problématisation stasiologique brouille les frontières entre les situations de guerre et de paix en laissant entendre que la guerre est un principe naturel, vital pourrions-nous même penser, consubstantiel à tout le moins à la vie sociale en ce qu'elle permet, détermine même, les rapports de force à l'intérieur d'un groupe, d'une cité, d'un État⁴⁴.

Le modèle de la *stasis* revient à considérer que toute violence, étant dans un espace sans loi, régulé discrètement, reproduit l'origine violente de la cité envisagée comme sortie d'un état de nature paradoxal. L'état de nature est le concept du pré-politique de la cité et de l'anti-politique de la cité en guerre (Grangé 2015, p. 262).

L'émergence de l'État, la constitution de la cité, représenterait une sortie hors d'un état de nature postulé à titre logique : un pré-politique qu'on imagine sans mal à l'image hobbesienne du sauvage miséreux pris dans l'étau de la guerre de tous contre chacun. Une situation qui se confond aisément avec la fiction d'un ennemi extérieur nécessaire : l'Autre à qui faire la guerre permet de valider l'idéologie d'État ; l'Autre conçu comme rempart contre la barbarie.

sur la vente et l'achat, d'une part, et d'autre part, la promiscuité, c'est-à-dire l'excès, excès de nombre d'êtres, l'excès de la même race [...] »

⁴⁴ D'après Gabriele Pedullà (2015, non paginé), « la *stasis* représente une condition *naturelle* et récurrente de la communauté ».

La cité traduit ainsi son refus de la barbarie, et ce refus s'opère par *conjuración*. Comme l'explique Agamben (2008, p. 96),

[l]e mot français « conjurer » unit en lui deux sens opposés : « évoquer » et « mettre à l'écart, expulser ». Mais peut-être les deux sens ne sont-ils pas opposés, puisque pour conjurer quelque chose — un spectre, un démon, un danger — il faut d'abord l'évoquer.

L'idée de conjuration permet de faire tenir en un même geste, en un même concept, le paradoxe sur lequel s'érige la formation politique étatique. L'État doit constamment rappeler le désordre à ceux qu'il unit sous son joug, quitte à causer ce désordre lui-même si ses mythes (ses Géants) ne lui suffisent plus, sans quoi son éclatement le guette. Outre les mythes — on ne manque pas d'imaginer leur puissance et leur importance coercitive, ou plus exactement dispositionnelle, au sein des sociétés sans État —, la société à État usera de toutes les *fictions politiques* dont elle est capable pour faire prévaloir la subordination à l'idéologie cohésive et à la logique de pacification.

« Fiction » est entendu ici au sens de « feindre » et « forger, inventer », et l'arsenal fictionnel de l'État se déploie bien entendu en de nombreux domaines, qui vont du code de lois au communiqué de presse, en passant par l'objectivation de la hiérarchie des valeurs et des nécessités économiques, jusqu'à la poste (tarif unique sur l'ensemble du territoire). Tous ces dispositifs, ces équipements collectifs, ces modes de sémiotisation qu'opèrent les formations de pouvoir, ont pour visée unique de renforcer toujours davantage le mythe de l'unité politique sans lequel l'État perd sa légitimité. Car la cité est toujours divisée ; le rôle de l'État est de faire croire le contraire. Comme l'écrit Guattari (2011, p. 72) :

La consistance du tissu social, sa trame syntagmatique, ne résulte plus d'une composition de groupes homogènes d'individus, de familles, de classes ou de nations, mais d'agencements hétérogènes qui ne sont plus seulement constitués de personnes humaines mais aussi d'organes, de modes de sémiotisation de territoires, de machines, de flux sémiotiques, de connexions internationales de toute nature...

L'État a, vis-à-vis cet agencement hétérogène, un rôle qui se déploie en trois volets : celui du sujet à assujettir, celui de l'unité du pouvoir à fonder, et celui de la légitimité à respecter (Foucault 1997, p. 38). Pour ce faire, il sait tirer profit de l'hétérogénéité des formations qui le traversent, car avec Foucault, il importe de rappeler le fonctionnement réel du pouvoir :

Troisième précaution de méthode : ne pas prendre le pouvoir comme un phénomène de domination massif et homogène — domination d'un individu sur les autres, d'un groupe sur les autres, d'une classe sur les autres — ; bien avoir à l'esprit que le pouvoir, sauf à le considérer de très haut et de très loin, n'est pas quelque chose qui se partage entre ceux qui l'ont et qui le détiennent exclusivement, et puis ceux qui ne l'ont pas et qui le subissent. Le pouvoir, je crois, doit être analysé comme quelque chose qui circule, ou plutôt comme quelque chose qui ne fonctionne qu'en chaîne. Il n'est jamais localisé ici ou là, il n'est jamais entre les mains de certains, il n'est jamais approprié comme une richesse ou un bien. Le pouvoir fonctionne. Le pouvoir s'exerce en réseau et, sur ce réseau, non seulement les individus circulent, mais ils sont toujours en position de subir et aussi d'exercer ce pouvoir. Ils ne sont jamais la cible inerte ou consentante du pouvoir, ils en sont toujours les relais. Autrement dit, le pouvoir transite par les individus, il ne s'applique pas à eux (Foucault 1997, p. 26).

On comprend facilement la pertinence, éminente, de la sémiotique pour observer ces chaînes circulantes du pouvoir, dont le fonctionnement est parfaitement homologique aux chaînes de circulation de la référence qui déterminent la signification des signes, énoncés et agencements sémiotiques, quels qu'ils soient (Latour 2007).

L'objet de la stasiologie est connu : c'est la guerre, sa nature⁴⁵. Mais comment doit-on s'y prendre pour l'étudier ? Sous quelles coutures l'observer ? Grangé envisage une

⁴⁵ Grangé (2015, p. 263) : « Ainsi la stasiologie, outre que je la tiens pour l'étude de la *stasis*, c'est-à-dire pour l'étude de la structure fondamentale de la guerre, qui rend compréhensible la naissance de la cité, non seulement révèle les liens entre le politique et la violence systématique collective, mais est opératoire pour décrire un certain nombre de phénomènes qui lient la guerre et la cité. Elle a un versant conceptuel et un versant descriptif. Elle rend compte des sous-jacences archaïques du politique ainsi que des procédés de la cité pour aménager cette substance contradictoire en soi, au moins en sa naissance, sinon réelle du moins si ancienne qu'elle en est mythique. De ce fait elle emprunte des chemins transversaux qui ne se limitent pas à la philosophie ou à la science politique, mais passent par l'anthropologie, la

analytique des « fictions politiques », c'est-à-dire des « dispositifs fictionnels des appréhensions de la guerre [qui] masquent le dédoublement déjà à l'œuvre dans la cité, avant que n'éclate la *stasis* comme phénomène » (Grangé 2015, p. 264). Par leur écriture visionnaire, les fictions lecléziennes nous transportent précisément en ce lieu, à ce moment, c'est-à-dire dans l'espace-temps imaginaire qui précède l'éclosion possible de la *stasis* : le moment de la *stase*, où la tension palpable déchire le papier peint de la fiction politique pour faire surgir des signes leur revers : la guerre honnie qui pourtant charge de sa polarité paradoxale tout ce qui doit normalement rendre lisse l'environnement social et « normopathes⁴⁶ » les sujets qui y circulent.

D'après Gérard Dessons (2004, p. 376), « [l]a poétique se définit [...] comme une recherche d'une éthique dans le langage ». C'est en ce sens que nous disons de la stasiosémiotique qu'elle désigne une poétique spécifique, qui reconnaît dans les signes un lieu où circule le pouvoir et qui use de la stase comme figure centrale et récurrente afin de rendre saillants la réalité de ce pouvoir et son exercice. Ce faisant, la stasiosémiotique vise à révéler la présence fondamentale, bien que négative, de la guerre au sein de la société. Étant d'abord éthique, au sens premier du terme désignant l'*ethos* de l'écrivain tel que celui-ci se manifeste singulièrement dans l'œuvre, la stasiosémiotique s'avère aussi morale à partir du moment où elle fait de cette posture le moyen d'une invention spécifiquement artistique ; lorsqu'elle devient l'invention de la valeur même, « de ce qui déplace, en l'inventant, la relation entre l'individu et la société » (Dessons 2004, p. 185).

Exploitant cette poétique singulière, les textes du corpus leclézien 1970-1974 fonctionnent comme des révélateurs d'une subversion possible. Ils agissent comme des dispositifs fictionnels d'appréhension de la *stase guerrière*, soit ce moment à la fois

sociologie, la stratégie, le droit... Le contenu essentiel du politique considéré sous sa naissance et sa nature violentes a affaire à des fictions, à des inventions, à une imagination collective qui président naturellement au politique et assurent le maintien de la cité. »

⁴⁶ La formule est de Jean Oury. Nous la reprenons de la préface de Liane Mozère à Guattari 2011.

subtil et violent à partir duquel un dessillement vis-à-vis des formations et des chaînes de pouvoir traversant le corps social devient possible. Soudainement une brèche, une éclaircie dans la trame aveuglante de la réalité permet de rejoindre la conscience de l'autre côté⁴⁷. La stasiosémiotique vise la suspension momentanée de la *transe étatique*. Nous entendons par « transe étatique », où le mot « transe » est compris en son acception pathologique de demi-sommeil ou d'état d'altération de la conscience dont un sujet a peine à se sortir, cet état de sujétion hébété des individus qu'entretiennent les appareils d'État par les divers moyens déjà évoqués et qui font que « les peuples se laissent gourmander », d'après la belle formule de La Boétie⁴⁸.

Au sujet des fictions politiques, dont le rôle est central du point de vue de la cohésion sociale, Grangé (2015, p. 265) écrit :

L'expression « fictions politiques » ne met pas seulement l'accent sur un objet imaginaire censé faire retour à une réalité dotée ainsi de plus d'épaisseur. Il s'agit de liens artificiellement établis pour expliquer le politique et faire fonctionner les liens politiques et sociaux. La distinction entre guerre civile et guerre étrangère en est une figure : la *séparation* est une fiction établie politiquement.

⁴⁷ L'idée de dessillement se trouve au cœur de *Mydriase*, elle en constitue le motif même : « On ne pourra pas l'oublier. Ce qu'on a vu, comme cela, apparaissant dur et clair dans la nuit avec sa lueur d'astre, jamais ne s'effacera. C'est une autre vie qu'il y a dans le monde, une vie pas du tout comme celle qu'on imaginait [...] On est passé à travers la porte de ses yeux enfin ouverts [...] Les yeux ne se refermeront jamais tout à fait, et l'on sera toujours du côté de ce qui est regardé, plus seulement de ce qui regarde. » (Le Clézio 1973a, p. 48-49, 54) Sur *Mydriase*, voir Balint 2016, p. 48-55.

⁴⁸ Dans son *Discours de la servitude volontaire*, qui remonte à 1574, La Boétie tâche d'expliquer l'assujettissement des peuples vis-à-vis des tyrans ou de l'État en invoquant non pas un défaut de nature — l'homme est naturellement libre, à défaut de naître tel — mais de coutume, ou d'habitude : « On ne regrette jamais ce qu'on n'a jamais eu, et le chagrin ne vient jamais qu'après le plaisir et toujours, à la connaissance du bien, se joint le souvenir de quelque joie passée. Il est dans la nature de l'homme d'être libre et de vouloir l'être ; mais il prend très facilement un tout autre pli, lorsque l'éducation le lui donne. Disons donc que, si toutes les choses auxquelles l'homme se fait et se façonne lui deviennent naturelles, cependant celui-là seul reste dans sa nature qui ne s'habitue qu'aux choses simples et non altérées : ainsi la première raison de la *servitude volontaire*, c'est l'habitude. » (La Boétie 2002, p. 215.) Pour Clastres (2002, p. 250), l'État « a dénaturé l'homme en instituant dans la société une division telle qu'en est bannie la liberté pourtant consubstantielle à l'être premier de l'homme. Le signe et la preuve de cette perte de liberté, on les constate non seulement dans la résignation à la soumission, mais, bien plus clairement, dans l'amour de la servitude ».

Pour nous, les œuvres du corpus leclézien 1970-1974 fonctionnent moins comme des fictions politiques que comme des *contre-fictions politiques*. Si les fictions politiques ont pour rôle de masquer le dédoublement constitutif de la cité, les contre-fictions politiques ont, elles, pour rôle de révéler ce même dédoublement. Les fictions politiques exercent un effet coercitif (et cohésif) sur la société, tandis que les contre-fictions politiques sont le signe d'une subversion possible. La prochaine section nous permettra d'illustrer cette conception.

L'étude de la *stasis* permet de porter un nouveau regard sur le corpus leclézien 1970-1974. Grâce à elle, on comprend mieux l'opposition marquée entre, d'une part, le caractère liberticide de la société occidentale, sur lequel Le Clézio insiste tant, et, d'autre part, sur l'image idéalisée que semble produire l'écrivain des sociétés autochtones d'Amérique qu'il a fréquentées. Le point d'appui extérieur que procurent ces dernières à l'écrivain lui permet de considérer l'envers de la civilisation occidentale et la prison pour l'esprit que son spectacle représente désormais à ses yeux. Si, à un premier niveau, les contre-fictions politiques lecléziennes dénoncent les mœurs et les normes délétères qui ont cours dans la société de consommation occidentale de l'époque, elles constituent aussi, à un autre niveau, un instrument de déprise qui perce à jour l'idéologie unitaire de l'État. Enfin, elles forment un appel à l'action, ou à tout le moins au rejet de la formation politique capitaliste et des mœurs afférentes, que l'écrivain juge malsaines, au profit d'un renouvellement du contrat social.

La critique acerbe et puissante de la société occidentale que développe Le Clézio à cette époque n'aurait pu s'exercer autrement qu'à partir d'un point d'appui étranger : la société exempte d'État (ou plus exactement *contre* l'État). Tout porte à croire que les séjours répétés de l'écrivain auprès des communautés emberá et wounaan d'Amérique centrale lui ont peu à peu révélé la structure profonde de l'État occidental, avec son dédoublement intrinsèque et constitutif. Sur ce dédoublement, inspiré par une geste antitotalitaire qui le dépasse, Le Clézio dessine une faille pour une subversion possible.

La guerre apparaît dès lors comme un point aveugle de la société occidentale, que l'écrivain se donne pour devoir, par l'écriture, de révéler.

3.4 Hyperpolis et le langage des Maîtres

La fiction est une permanence des conceptions de la guerre.

Ninon Grangé (2015, p. 265).

Pour révéler la guerre et les mythes qui motivent profondément la culture européenne, Le Clézio s'applique d'abord à *révéler les signes qui la traversent*. Dès les pages liminaires des *Géants*, la dimension politique de la guerre leclézienne semble entièrement prise en charge par la médiation sémiotique, rendue saillante. Ces pages liminaires (comme les toutes dernières et d'autres éparses dans l'épaisseur du volume) reprennent sous la forme d'un collage apparemment inspiré par la pratique du détournement situationniste (déjà exploitée deux ans plus tôt dans *Hai*) diverses réclames publicitaires, logotypes de sociétés commerciales, slogans à l'impératif, syntagmes nommant des objets techniques et onomatopées⁴⁹. Y est adjoint ce leitmotiv imprimé en petits caractères dans le coin inférieur droit : « Il faut brûler Hyperpolis » (Le Clézio 1973c, p. 5-7, 57, 91, 137, 249, 261, 322, 344-345 ; sur la pratique du détournement par les situationnistes, voir Debord 1958b ; Genty 1998, § 2D).

⁴⁹ Au fil des pages, on trouve aussi : des listes, des calligrammes et diverses inventions typographiques assimilables à la poésie visuelle ou au spatialisme, des formules chimiques, des formules mathématiques, des instructions formant des chaînes de caractères assimilables à une forme de code informatique, des séries de chiffres, des pictogrammes, des dessins. La version originale des *Géants*, publiée dans la collection « Le Chemin », présente aussi des effets de superposition de texte au moyen de pages transparentes en acétate de cellulose. Voir fig. 5 *infra*.

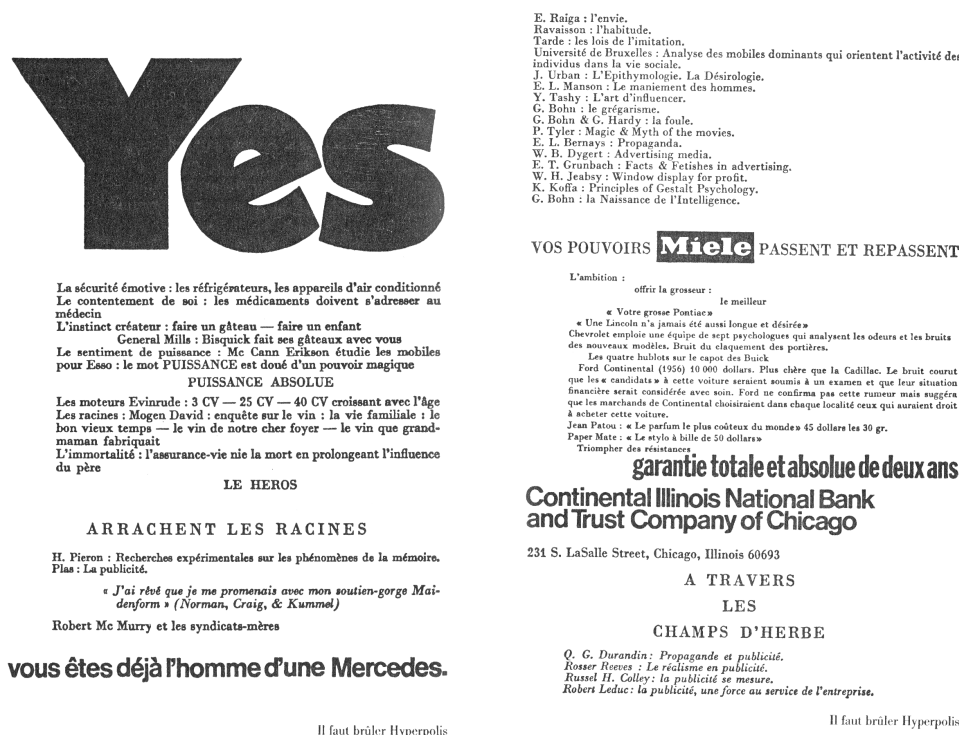


Figure 4. Exemple de collage typique rassemblant des logos, des slogans commerciaux, des accroches publicitaires et des références à des études comportementales, de propagande ou de marketing. Numérisation des pages 322 (à gauche) et 249 (à droite) des *Géants* (Le Clézio 1973c).

Jusque-là, l'œuvre leclézienne était déjà empreinte d'une obsession évidente pour les signes, aussi bien en ce qui a trait à la dimension graphique de l'écriture qu'aux rouages de la sémantique. Mais l'expérience panaméenne de l'écrivain semble avoir décuplé son obsession et l'avoir infléchi vers une compréhension approfondie des dynamiques culturelles et signifiantes. Le corpus leclézien 1970-1974 foisonne de traces indiquant une confrontation violente entre deux mondes : le monde « civilisé » de l'Occident d'un côté et le monde « sauvage » des sociétés traditionnelles d'Amérique de l'autre. Alors, une guerre éclate qui se joue à travers les signes : le monde technologique, la ville industrielle, l'abêtissement consumériste s'opposent au silence, à la simplicité d'un mode de vie jugé moins artificiel, à la magie des peuples anciens idéalisés. Le Clézio se

plaint que les signes, en Occident, « ne sont plus ceux de la communauté. Ils bavardent, chacun pour soi, chacun dans son coin [...] Ils bavardent, et pendant ce temps-là, d'autres signes, ceux, maudits, de la domination et de l'esclavage, unissent leurs efforts et crèvent les yeux et les tympanes » (Le Clézio 1971d, p. 44). C'est là sa manière de dire que la production visuelle et sonore est détournée en Occident au profit de la publicité, qui viole les sens et attente au libre arbitre⁵⁰. Son diagnostic est sans nuance : les signes sont mis au profit du Capital, qui avilit la culture, et puisqu'ils sont subordonnés à la logique capitaliste, ils rendent esclave. Hyperpolis est le lieu de la guerre : « Il n'y a pas de paix dans Hyperpolis. » (Le Clézio 1973c, p. 121.) Hyperpolis est le lieu de l'influence omniprésente et de l'obéissance discrète où « personne ne sa[i]t ce qu'il fa[i]t » et où règne en maître « la sentence magique : DORMEZ ! JE LE VEUX » (Le Clézio 1973c, p. 55, 69). La machination est totale : « Les Maîtres ont un jour regardé le monde avec leurs yeux à lunettes qui endorment, et tout le monde est tombé en narcose. » (Le Clézio 1973c, p. 258.) Depuis, « [l]a pensée des Maîtres jette ses ordres » (Le Clézio 1973c, p. 258) : « Obéissez ! Obéissez ! Marchez, achetez, mangez ! Aimez-vous ! Buvez Pils ! Le Drink des gens raffinés ! Fumez ! Vivez ! Mourez ! » (Le Clézio 1973c, p. 56.) Aucune velléité de résistance ne semble porter ombrage au pouvoir des Maîtres.

⁵⁰ Salles (2007, p. 86-98) a produit une analyse détaillée des stratégies textuelles qu'emploie Le Clézio dans *La guerre* et *Les Géants* pour mettre en scène les techniques de séduction développées par les industriels et les marchands afin de susciter le désir de consommation. L'écrivain veut ainsi dénoncer les pièges de la société de consommation ; sa critique donne prise sur « le fonctionnement de cette guerre particulière menée par les produits de la modernité contre leurs inventeurs, une guerre d'une violence d'autant plus inouïe qu'elle "sait être belle" [...] et que la plupart des hommes, dupés par l'efficacité apparente des objets, ne la reconnaissent pas » (Salles 2007, p. 99 ; Salles cite Le Clézio 1973c, p. 10).

real a, b, c, D min (100 - 60 c - b ↑ 2 a at time
 t = - b / a); t;
 a := (Vx [r] - Vx [s]) * 2 + (Vy [r] -
 Vy [s]) * 2;
 b := (Px [r] - Px [s]) * (Vx [r] - Vx [s]) +
 (Py [r] - Py [s]) * (Vy [r] - Vy [s]);
 c := (Px [r] - Px [s]) * 2 + (Py [r] - Py [s])
 Il faudrait s'en appeler mais comment faire.
 Nom des terribles noms des Maitres.
 D min := sqrt (c-b
 qui restent dans leur langage absent
 t := 0;
 if D min < gap and t > 0 then
 begin
 write text (' ' the \$ ships \$ now \$ in \$ posi-
 tions ');
 write (Px [r]); write text (' ');
 write (Py [r]); write text (' \$ and \$ ');
 write (Px [s]); write text (' ');
 write (Py [s]); write text (' \$ will \$ close \$ to
 \$ a \$
 Il y a d'autres cris, terribles cris, lâchés du haut des mai-
 sons, qui tombent comme des pierres, ce sont des pierres
 triangulaires, pointes se fiche dans le goudron mou,
 quelquefois les crânes. Ils tombent sans cesse, ils
 font des quantités de blessures, et pourtant le sang ne
 coule pas. Cris suraigus d'oiseaux fondant sur proies
 invisibles. Les mots ne sont pas innocents ils aiment tuer.
 end
 Il avance, régulièrement, il avance, il
 va droit jusqu'au fond des choses Il
 comment avance de son mouvement simple et puis-
 sance.
 real Ax, Ay, Bx, By, Cx, Cy, interval, gap;
 integer N; Boolean first scan;
 on watch set fixed data (Ax, Ay, Bx, By, Cx, Cy, inter-
 val, gap);
 restart : first scan := true;
 count (N);
 reset : begin real array Bearing; B; B;
 ring C;
 Px, Py, Old x, Old y, Vel x, Vel y;
 repeat : scan (Bearing, B, Bearing, B,
 Bearing, B);
 Il est du côté de l'axe Ax, Ay, Bx, By, Cx, Cy, N, Bea-
 ring, A, Bearing, B, Bearing, C, Page
 des Maitres est just Py, ALARM) pensée

Figure 5. Effet de superposition de texte créé par impression sur pages transparentes en acétate de cellulose. Numérisation des pages 174bis-175bis de l'édition originale des *Géants* (coll. Le Chemin).

Bien que la dimension graphique de l'écriture apparaisse prépondérante dans *Les Géants* en raison des inventions iconotextuelles qui foisonnent au fil du livre, la dimension proprement politique du récit ne doit pas pour autant être éludée. Elle est au contraire de la plus grande importance. Dans une veine qui rappelle les œuvres dystopiques classiques de la science-fiction, Le Clézio décrit Hyperpolis, une société fictionnelle caractérisée par l'omniprésence de la technique et du contrôle idéologique et comportemental⁵¹. Toutefois, la société décrite n'est pas située dans un futur anticipé,

⁵¹ L'utopie est une composante essentielle et récurrente de l'œuvre leclézienne. Par l'entremise d'*Ourania* (2006a), Le Clézio revendique sa filiation intellectuelle avec l'œuvre célèbre de Thomas More parue en 1516, *L'Utopie* (More 2012 ; sur l'utopie dans l'œuvre leclézienne, voir aussi Cavallero 2009a, p. 311-330 ;

mais dans le temps présent — du moins le suppose-t-on : les descriptions « estrangeantes » de l'auteur peuvent laisser croire que l'action se situe dans le futur, mais tout ce qui est décrit est contemporain. Au sein de cet univers qu'il a mis en place, l'écrivain examine avec un souci obsessionnel du détail les moyens de la domination sociale⁵² en raison de laquelle, d'après lui, nous « vivons des vies d'esclaves dans un monde d'esclaves » (Le Clézio 1999, 1/6, 0:10).

Hyperpolis est en fait un très grand centre commercial, qui a l'ampleur d'une ville et qui figure métonymiquement l'ensemble de la société consumériste soumise aux dispositifs de capture de données comportementales et d'influence mis en place par les commerçants et les puissants (les Maîtres) afin de contrôler les désirs de chacun — « Ils dévorent les désirs des hommes, après les avoir inventés » (Le Clézio 1973c, p. 136). Compte tenu des visions cauchemardesques qu'il a eues sous l'influence du datura,

Constant 2009 ; Thibault 2009, chap. 10 ; Salles 2011). Toutefois, au début des années 1970, c'est davantage la face sombre de l'utopie qui prend le dessus : les sociétés imaginées par l'écrivain présentent toutes un caractère liberticide, du moins aux yeux de certains personnages qui, plus conscients que d'autres des structures qui les aliènent, souhaitent renverser le pouvoir ou simplement s'en déprendre. Le Clézio a dit des premières années de la décennie 1970 qu'elles correspondaient à sa « période Huxley », ce qui permet de rattacher conceptuellement *La guerre*, mais surtout *Les Géants*, au *Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley (2017) — Huxley fut, d'autre part, un psychonaute notoire et l'auteur du très influent ouvrage *Les portes de la perception* (1954 ; voir aussi Huxley 1998). Lorsque Jacqueline Dutton lui demande s'il reconnaît des utopies dans son écriture, Le Clézio répond sans ambages : « Oui, je crois que dans la période Huxley dans *La guerre*, *Les Géants*, je suis très sensible, parce que je crois que même par moment, ce n'est pas une parodie, mais c'est une reprise de certains passages de *Brave New World*, c'est évident. C'est un livre que j'avais beaucoup lu, je savais des passages par cœur donc c'est sûrement ressorti dans cette époque... » (Dutton 2003, p. 288-289).

⁵² Max Weber (2015, p. 44-45) définit la domination de la façon suivante : « La domination au sens tout à fait général du pouvoir, à savoir la possibilité de contraindre d'autres personnes à infléchir leur comportement en fonction de sa propre volonté, peut se présenter sous les formes les plus diverses. » Weber précise que les formes de la domination sont si diverses qu'il n'apparaît pas possible de développer une casuistique complète de toutes les formes, conditions et contenues de celle-ci. Il précise toutefois qu'« il existe deux types de domination représentant des pôles opposés. D'un côté, la domination en vertu d'une configuration d'intérêts (en particulier en situation de monopole) et, de l'autre, la domination en vertu d'une autorité (pouvoir de donner des ordres et devoir d'obéissance). » Le caractère oppositionnel de cette distinction typique tend à s'effacer à l'ère du néolibéralisme économique et politique, où les formes avancées du contrôle des populations par les forces et les dispositifs technocratiques brouillent la frontière entre le pouvoir d'État et le pouvoir des sociétés industrielles et commerciales. *Les Géants* laisse entrevoir ce glissement historique.

dont nous avons parlé dans le chapitre précédent (*cf. supra* § 2.4.2), il n'est pas anodin de constater que Le Clézio assimile cet espace à une immense « toile d'araignée » (Le Clézio 1973c, p. 304). Il est une geôle où la pensée est interdite, où chacun est coincé dans un sommeil profond dont le contenu est impulsé par les Maîtres : « Sommeil, terrible sommeil qui retient la terre, sommeil noir, insensible, quand s'arrêtera-t-il ? » (Le Clézio 1973c, p. 258.)

Au sein d'Hyperpolis, le moindre geste est scruté et le regard de chacun est systématiquement dirigé :

[...] il n'y a pas de lumière, seulement des regards. Et les yeux renversés des gens ne sont plus que des réflecteurs, ou des lentilles de caméra. Ils n'inventent rien. Ils reçoivent les inventions étrangères, les impulsions électriques, les séries de cercles, de triangles, de carrés. Les yeux ne sont pas indépendants (Le Clézio 1973c, p. 123).

Les regards n'ont pas leur indépendance, leur conscience propre ; ils sont subordonnés à un programme décidé d'avance et d'autre part, à une direction qui leur est extérieure, et cette directivité est sentie comme « une sorte de menace permanente, quelque chose de lourd et de mystérieux » (Le Clézio 1973c, p. 123). Les humains se déplacent dans un monde d'objets qui les scrutent et qui menacent leurs sens, celui de la vue au premier chef. La jeune fille Tranquilité⁵³, l'héroïne du drame — elle partage ce rôle avec Bogo le Muet (dont nous avons déjà parlé, *cf. supra* § 2.4.4) et le jeune homme surnommé Machines —, pressent que sa vue est peu à peu remplacée par le regard des objets, qui voient et qui pensent à sa place, qui lui dictent quoi regarder, quoi penser. Son intégrité est entamée :

Elle ne voit plus. *On* la voit. Les objets durs et méthodiques la regardent tout le temps. Du fond de l'espace, depuis leurs cachettes de cellophane, derrière les panneaux rouges, bleus, violets, les objets la guettent, elle et les autres jeunes filles, et aussi les femmes, les enfants, les hommes. Les objets sont impitoyables,

⁵³ Vers la fin du récit, elle est aussi appelée « La jeune esclave Tranquilité » (Le Clézio 1973c, p. 283 *sq.*).

ils savent bien ce qu'ils veulent. Ils sont puissants, sans faiblesse, sans hésitation. Ils veulent conquérir, la posséder, la soumettre, comme cela, d'un coup de leur regard rouge, entre deux battements de leurs paupières d'acier. Ils sont les maîtres, les maîtres (Le Clézio 1973c, p. 123).

Comme Latour (1991b) après lui, Le Clézio paraît convaincu que la domination sociale ne peut s'expliquer qu'à condition d'inclure des acteurs non humains dans nos schémas d'interaction. Son terrain d'enquête est la ville moderne équipée de dispositifs de collecte de données, d'appareils de mesure et de centres de contrôle cachés du public. Tout cet appareillage concourt à produire ce qu'il appelle « le langage des Maîtres » :

Le langage des Maîtres parle à l'intérieur des hommes. Il a installé à l'intérieur du corps des sortes de récepteurs, et les ondes arrivent. Les gens, eux, croient qu'ils sont libres. Ils croient qu'ils choisissent leurs mots et leur pensée. Les gens croient que leur langage est à eux, et que personne ne sait ce qu'ils pensent. Ils croient qu'ils sont à l'abri. Ils croient qu'ils sont dans des carapaces hermétiques et que rien ne peut y entrer. C'est ça qu'ils s'imaginent. Mais leurs corps sont transparents pour le regard des Maîtres du langage (Le Clézio, 1973c, p. 176).

La formule de Le Clézio reproduite ci-haut — « Le langage des Maîtres parle à l'intérieur des hommes » — non seulement correspond à la caractérisation foucauldienne du pouvoir dont nous avons parlé — « Le pouvoir s'exerce en réseau », les individus « en sont toujours les relais », « le pouvoir transite par les individus » (Foucault 1997, p. 26) —, mais elle résume aussi la logique administrative de la gouvernamentalité algorithmique contemporaine. D'après Rouvroy et Berns (2013, p. 165), la gouvernamentalité algorithmique, identifiée au « nouveau régime de vérité numérique », « s'incarne dans une multitude de nouveaux systèmes automatiques de modélisation du “social”, à la fois à distance et en temps réel, accentuant la contextualisation et la personnalisation automatique des interactions sécuritaires, sanitaires, administratives, commerciales ». Ce qu'on appelle aujourd'hui la « ville intelligente » constitue un moyen, un intermédiaire et une interface entre les agents sociaux et le pouvoir (politique et économique), mais également entre la production de

mégadonnées (création de valeur différentielle) d'une part, et la possibilité de réaliser l'idéal de la gouvernementalité algorithmique (régie de la valeur différentielle) de l'autre⁵⁴. Il s'agit en somme de remplacer la vie politique par la seule administration des données. La voix humaine, sa polyphonie, qui font la valeur même de la vie politique, n'intéressent plus : elles sont peu à peu remplacées par des algorithmes et des bases de données pleines de profils numériques automatisés.

À bien des égards, le texte visionnaire qu'est *Les Géants* anticipait déjà les mégadonnées :

Les Maîtres n'ont pas de mots. Ils ont des chiffres, des impulsions, des éclairs, des détonations, des circuits, des fiches. La mémoire est immense et sans fin. Dans les cerveaux mécaniques des Maîtres, tout est inscrit. Ils n'oublient rien, jamais. Tout est utile. La façon dont les cigarettes s'allument, ou bien la façon dont les voitures pivotent dans les virages, les pas des hommes sur les parquets de linoléum, les mouvements des doigts, les battements des paupières, les larmes, les éternuements, les sourires, les bégaiements, les ivresses, les sécrétions gastriques, les sécrétions hormonales, le cycle de l'œstrogène, les obsessions, les manies, les seuils de la douleur et du plaisir. Tout ce qui bouge, tout ce qui vit, tout ce qui parle, tout ce qui rêve appartient à la mémoire des Maîtres (Le Clézio 1973c, p. 178).

L'enregistrement d'un flux de données toujours croissant concernant les mœurs humaines au profit d'acteurs socialement dominants s'adjoignant la puissance calculatrice et froide de l'informatique participe d'un régime de pouvoir que Le Clézio conçoit bien : « La pensée des Maîtres consomme la pensée des hommes pour créer de nouvelles chaînes, de nouvelles puissances » (Le Clézio, 1973c, p. 174). À l'instar de Malcolm de Chazal, Le Clézio semble penser que « les vrais criminels sont les vastes intelligences exemptes de spiritualité vraie, dont l'outil de penser est gigantesque mais l'âme pauvre » (Chazal 1949, p. 158).

⁵⁴ Sur la gouvernementalité algorithmique, voir aussi Ouellet *et al.* 2015.

En 1964 déjà, l'*Internationale situationniste* publiait un entretien avec le cybernéticien Abraham A. Moles (« Correspondance avec un cybernéticien »), lequel s'exprimait en ces termes au sujet du projet cybernétique et ses conséquences : « La liberté interstitielle se ramène peu à peu à zéro, au fur et à mesure que les cybernéticiens technocratiques — dont je fais partie — mettent progressivement en fiches les trois milliards d'insectes [humains]. » (Debord & Moles 1964, p. 45.) La volonté liberticide de la cybernétique est donc bien réelle et tend à donner raison à Georges Bernanos, qui dès 1944 dans *La France contre les robots*, reconnaissant la valeur des révoltes luddites, écrivait : « Un monde gagné pour la Technique est perdu pour la Liberté. » (Bernanos 1947, p. 26.) Le plus inquiétant, certainement, est de constater la croyance naïve du cybernéticien Moles à l'effet que l'atteinte du contrôle total des comportements par la technique se ferait au bénéfice de tous :

C'est ici que notre liberté interstitielle se réduira bientôt à zéro, à partir du moment où la technologie nous apportera le contrôle de tous par tous, la matrice des actes élémentaires et la machine à inventorier le contenu des pensées de chacun à chaque instant (Debord & Moles 1964, p. 45)⁵⁵.

Cette croyance que partage le cybernéticien montre en effet son ignorance complète de la réalité des rapports de pouvoir et, surtout, de la subordination historique de la technique par la classe dominante aux seules fins d'assurer la perpétuation de sa domination sur les classes dominées (Castoriadis 2012 ; Jarrige 2014, chap. 7-8).

À cet effet, Le Clézio a certainement le mérite d'épingler les Maîtres comme formant la classe des propriétaires-exploitants. Qui plus est, il nous invite à porter notre interrogation encore plus loin, de sorte que l'on comprenne que les Maîtres sont eux-mêmes les pantins (bien nantis, mais mal lunés) des Géants, ces forces idéologiques aux origines lointaines qui agissent sourdement sur notre quotidien et dirigent l'histoire et

⁵⁵ Voir aussi Lefebvre 1967, qui appelle cybernanthropes les humains issus du conditionnement technocratique.

ses fictions politiques sous-jacentes. Les Maîtres ne sont que le symptôme d'un corps social malade que le texte ausculte méticuleusement⁵⁶. Les Maîtres sont des acteurs intermédiaires traversés par des forces idéologiques qui les agissent :

[Les Maîtres] sont de l'autre côté des choses, dans l'ombre, dans l'ombre qui est dans la lumière. Ils se dissimulent soigneusement derrière leurs écrans opaques, à l'abri des balles et des regards. Ils sont du côté de la science, mais c'est pour détruire, pour commander, pour maudire (Le Clézio 1973c, p. 134).

Les Maîtres du langage [...] sont à l'abri de leurs murs capitonnés, de l'autre côté des vitres teintées. Quand vous passez vous ne les voyez pas, mais eux vous voient. Derrière leurs murailles de savoir ils jugent l'avenir, et leurs machines intelligentes clapotent rageusement. Est-ce que les hommes ne sont pas faits pour être des mouches dans des chambres ? (Le Clézio 1973c, p. 135.)

Ils sont à l'intérieur des machines, c'est cela, et leur mouvement ne s'arrête pas. Leur volonté est pareille au volant d'un rouleau compresseur qui pousse la roue qui le pousse (Le Clézio 1973c, p. 136).

Le Clézio fait d'Hyperpolis, centre commercial à l'échelle d'une ville⁵⁷, le cadre de l'exercice de cette domination sociale apparentée au biopouvoir foucauldien caractérisé par « l'administration des corps et la gestion calculatrice de la vie » (Foucault 1976, p. 184) :

Comment se libérer du langage des Maîtres ? Les forces obscures tourbillonnent autour des corps, elles les creusent et les minent. Les villes sont des pièges immenses disposés à la surface de la terre, des plaies de violence et de mots qui dévorent la souffrance (Le Clézio 1973c, p. 174).

⁵⁶ Véronique Giorgiutti (2008, p. 42) écrit : « Ainsi notre société occidentale, moderne, industrielle et postindustrielle, [...] cette société fondée sur la rationalité poussée à l'extrême et une exploitation publicitaire des connaissances, cette société de désinformation réduite à des calculs, comme elle est puissante, comme elle est sauvage et brutale ! Qu'elle souffre ! Le Clézio l'ausculte en chercheur patient, précis, comme on traverse de fond en comble une passion douloureuse, comme on pense la médecine, et donc les relations entre "maladie" et "santé" ».

⁵⁷ Ce qui revient à faire de la ville dans son entièreté une place de marché. Il faut bien remarquer que ce n'est qu'au prix de cette transformation (déjà largement initiée) que peut se réaliser le projet de la « ville intelligente ».

Hyperpolis oppresse celles et ceux qu'elle enserre, elle les assaille, puis les laisse hébétés, oblitérant leur mémoire et leur pensée :

[...] la jeune fille a beau faire de grands efforts, elle ne se souvient pas de son nom, ni de son âge, ni de son adresse. Les courants d'Hyperpolis ne lui laissent pas le temps. Ils traversent l'immensité en quelques secondes, et ils passent à travers son corps en perçant des quantités de trous glacés (Le Clézio 1973c, p. 117).

La jeune fille erre dans l'espace vide, elle ne sait plus parler. Elle essaie désespérément de fabriquer des sons avec sa bouche, sa bouche s'ouvre et avance les lèvres comme font les poissons rouges ; mais rien. [...] La pensée est aspirée comme une moelle, les longues langues fouillent à l'intérieur des os. Les disques tourbillonnent devant les yeux, et leurs moyeux creusent des trous dans la pensée, et aspirent (Le Clézio 1973c, p. 121).

Hyperpolis invite à prendre conscience des transformations qui affectent la ville occidentale moderne, avec les rapports sociaux qui y sont prescrits et proscrits. Celle-ci est conçue moins comme un lieu de vie que comme un lieu de transit, de déplacements continuels au cours desquels il convient de susciter un maximum d'interactions entre les agents sociaux, les équipements collectifs et les interfaces marchandes, qui sont les vecteurs du pouvoir des Maîtres : « Les signes volent de toutes parts, ils traversent l'air comme un rayonnement cosmique. Les signes qui sont les forces des autres, qui sont les ordres anonymes » (Le Clézio 1973c, p. 34-35). Le « pouvoir [des Maîtres] est invisible, dans le genre d'un gaz, et tout le monde respire. [...] le langage des Maîtres traverse les hommes avant qu'ils l'aient entendu, il frappe, brise et détruit sans laisser de traces » (Le Clézio 1973c, p. 180).

Puisque « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel » (Breton 1932) et parce que, dans une perspective critique, la représentation dramatique permet souvent d'appréhender certains aspects de la réalité sociale avec une grande acuité, développer une lecture actualisante (Citton 2007) sur *Les Géants* nous apparaît susceptible de nourrir une réflexion sur la « ville intelligente ». Cette dernière incarne une version

exacerbée de l'idéal urbanistique cybernétique (Laborit 1971 ; Krivý 2018), caractérisé aujourd'hui par l'usage des technologies de mégadonnées. En partant du principe que « les représentations sont des faits sociaux » (Rabinow 1986, p. 234) qui peuvent être étudiées comme autant d'indices d'un ensemble culturel donné, la représentation dystopique de la ville produite par Le Clézio offre un cadre interprétatif pertinent pour penser l'échange et les rapports sociaux dans une perspective ethnologique, car comme le suggère Sobchack (1999, p. 123, nous traduisons),

exemptes de toute allégeance nécessaire à la vraisemblance, de telles métropoles [fictionnelles] servent de sites hypnagogiques où les angoisses, désirs et fétiches de la culture consciente et inconsciente convergent et s'amalgament pour donner forme à une architecture substantielle et systématique.

Hyperpolis est-elle le reflet des angoisses nées du rêve cybernétique ?

À bien des égards, la vision dystopique qu'a mise de l'avant Le Clézio dans *Les Géants* présageait — voire prophétisait, à vingt ans de distance — ce que Deleuze, Negri et Hardt, s'appuyant sur les travaux de Foucault (1975, 2004), appelleront plus tard les « sociétés de contrôle ». L'expression cherche à mettre en lumière les transformations historiques qui ont trait aux conditions par lesquelles s'opère le contrôle des personnes par l'État ou les institutions du pouvoir dans les sociétés occidentales modernes. L'aménagement ordonné des comportements et la surveillance des irrégularités s'y effectue « non plus par enfermement, mais par contrôle continu et communication instantanée », écrit Deleuze (1990, p. 236). Hardt et Negri observent quant à eux que « les mécanismes de maîtrise se font [...] toujours plus immanents au champ social, diffusés dans le cerveau et le corps de citoyens » (Hardt & Negri 2004, p. 48). En 1990, Deleuze écrivait : « nous sommes au début de quelque chose ». Au vu des développements qui ont suivi jusqu'à aujourd'hui, force est de lui donner raison⁵⁸. Cela

⁵⁸ Nous pensons aux développements de la *fintech*, qui permet désormais d'indexer la quasi-totalité de nos transactions dans des bases de données centralisées et qui travaille à rendre toujours plus fluide l'usage des technologies de paiement numérique ; à la surveillance de masse et à la marchandisation des

dit, presque vingt ans avant Deleuze, en vertu de sa posture « étrangée », Le Clézio avait pressenti ces transformations profondes et avait identifié avec une acuité impressionnante leurs conséquences politiques.

Si, au tournant de la décennie 1970, Le Clézio paraît partager le pronostic posé par Clastres à la même époque — « La machine d'État, dans toutes les sociétés occidentales, devient de plus en plus étatique, c'est-à-dire qu'elle va devenir de plus en plus autoritaire ; et de plus en plus autoritaire, pendant un bon moment au moins, avec l'accord profond de la majorité, qu'on appelle le plus souvent la majorité silencieuse » (Clastres 1974, p. 24) — il n'accepte cependant pas de s'y résoudre. Comme Guattari, Le Clézio a voulu identifier les modalités sémiotiques d'effectuation du pouvoir. Il a cherché à comprendre par quels moyens le pouvoir subordonne la liberté. Et il a voulu mettre en scène cette compréhension sous forme de « récits de prudence » (*cautionary tales*) afin d'alerter ses contemporains⁵⁹. Mais le sujet en est tellement dystopique (et somme toute abstrait), l'avant-gardisme formel de l'œuvre tellement fulgurant, que l'intentionnalité morale fondamentale portant le geste poétique leclézien s'en est trouvée assourdie. Il suffit pourtant de prendre le texte à la lettre pour comprendre que Le Clézio a bel et bien cherché à mettre en garde ses contemporains contre les dérives du complexe étatique technoscientifique et de son spectacle, et les enjoindre à s'en libérer avant qu'il ne soit trop tard. N'a-t-il pas écrit : « Je vais vous dire : libérez-vous ! Il est temps, il est grand temps. Si vous attendez encore un peu, il va être trop tard » (Le Clézio 1973c, p. 15) ?

Parce qu'elle est le lieu par excellence de l'ordre inéluctable, de la directive anonyme, sans visage identifiable pour source, donc amorale, Hyperpolis est

données personnelles et des profils comportementaux issus des applications et dispositifs de capture numériques dans l'espace public et dans le cyberspace ; aux technologies de reconnaissance faciale couplées au développement de l'intelligence artificielle ; toutes choses qui menacent très clairement d'amenuiser encore davantage notre liberté résiduelle.

⁵⁹ À la même époque, J.G. Ballard défendait une posture similaire, qui fut également souvent mal comprise par ses contemporains. Voir Levesque 2018, p. 393.

liberticide. La multiplication des signes de contrôle (qui cumulent les fonctions de signal, interface et instruction) dans l'espace public installe une situation concertée d'agression continuelle : la capture attentionnelle et la soumission des agents sociaux aux désirs et tracés prédéfinis doivent être totales. Et parce qu'elle est le lieu par excellence de l'exploitation, de la servitude volontaire organisée par les potentats du calcul sous l'égide de la doctrine de l'efficience, Hyperpolis est esclavagiste. Face à ce constat funeste, la conclusion du romancier est sans appel : « Il faut brûler Hyperpolis ». Que peut-il naître des cendres d'Hyperpolis ? *Haiï* nous en fournit une idée. Écrit deux ans avant sous l'influence des premiers séjours de l'écrivain au Darién panaméen, l'essai prophétise, ou plutôt appelle de ses vœux, une reconnexion de l'humain des villes occidentales avec la nature. Hors des murs d'enceinte qui donnent l'illusion d'une protection nécessaire, hors du monde ordonné, calculateur et amoral du Capital, la liberté serait à nouveau concevable. Évadé, enfin, des « systèmes contraignants et [des] forces opprimantes qui l'empêchent de voir "l'autre côté" » (Dutton 2005, p. 204), l'humain qui n'aurait jamais connu que la pauvreté spirituelle des villes occidentales pourrait commencer à *vivre vraiment* :

Au bout du paysage de l'avenir, au bout de ces routes de ciment, de ces ponts suspendus, de ces dédales de villes, de ces dessins des fils et des transistors, il y a peut-être encore ce même pays, inconnu, ce pays vieux de millions d'années, sombre, pénétré de solitude et mystère, ce pays muet et hautain où le langage humain n'est encore qu'un tressaillement presque imperceptible, ce pays si terriblement vaste, si vivant que les choses les plus inertes battent comme des cœurs et vibrent comme des cerveaux, pays dépeuplé, pays légendaire, qui est en train de naître. Là, un jour, sans qu'on sache bien comment, on se trouve en présence des raisons premières, et l'on voit ce qui pourrait venir (Le Clézio 1971d, p. 14).

La disparition de la morale du jeu politique ou, pourrions-nous dire, l'oubli de la prise en compte de la voix humaine dans toute sa complexité, sa polyphonie et ses contradictions au profit du seul langage monologique, univoque et a-signifiant des

machines se trouve au cœur des *Géants*, elle en forme en quelque sorte la trame narrative :

Les voix des hommes, on ne les entend plus. On ne les entend presque plus. Elles ont disparu de la terre, elles sont devenues pareilles aux bruits qui font le silence. Tous les cris, tous les appels, tous les mots du désir, éparpillés dans le vent, dans la mer, dans les savanes. Le langage des Maîtres ne s'occupe pas d'eux. On a installé, un peu partout, dans les murs des villes, le long des routes, sur les falaises de béton et à l'intérieur des cages de verre, des espèces d'oreilles. [...] Ce sont les bouches des écouteurs qui aspirent les voix des hommes et les avalent. C'est pour cela qu'on n'entend plus rien. Les mots anciens glissent à l'intérieur des machines et tracent de petites raies sur les bandes magnétiques (Le Clézio 1973c, p. 172).

Pourtant, « [l]es esclaves voudraient parler », nous assure le narrateur (Le Clézio 1973c, p. 320).

On voudrait bien échapper au langage des Maîtres. On voudrait bien être loin, ailleurs, on voudrait courir, dévaler les pentes des montagnes, franchir les fleuves et les mers, s'enfouir sous le sable, se couvrir de cendres et de poussière. Ou voudrait bien être de l'autre côté du langage, dans un pays où il n'y aurait plus d'yeux ni d'oreilles, dans un pays sans espions. Où est-il ce pays ? Partout les mots des Maîtres vous rejoignent, les mots-tyrans, les mots haineux qui, eux, savent, et vous, ne savez rien. Du haut des miradors le dessin du labyrinthe doit être simple. Les pièges sont visibles. Le mur de l'avenir n'existe plus. Mais les Maîtres protègent leurs points de mire, et ils ne veulent pas que les hommes comprennent et soient libres (Le Clézio 1973c, p. 175).

La vision cauchemardesque de la cité liberticide qu'est Hyperpolis nous apparaît traduire un geste de conjuration de la part de l'écrivain. Les représentations troublantes des *Géants* nous permettent en effet d'entrevoir les écueils et les dérives du rêve cybernétique qui est en train de s'accomplir :

Les mots des Maîtres ne sont pas doux, ils sont puissants et forts, ils disent ce qu'ils ont à dire [...] Le langage des Maîtres ne parle pas seulement ; il avale aussi, il dévore le langage des hommes. [...] Personne ne s'en doutait. Les gens parlaient, et ils croyaient qu'en parlant ils étaient libres. Mais ils ne savaient pas

que les mots du langage étaient tués tout de suite, et que les Maîtres renvoyaient leurs dépouilles, après en avoir extrait le suc. [...] Le langage des Maîtres ne veut pas communiquer. Il n'est pas fait pour être parlé, ni entendu. C'est un langage qui dévore des informations et donne des ordres. Il n'avale que ce qui lui sert, le reste il le désintègre. Sans cesse, il trie les mots, les gestes, les actions, les rêves, et il les analyse. Puis au fond de ses cylindres fermés il élabore des réponses, des paroles qui cinglent et qui fouettent. Les machines sombres n'hésitent pas, elles savent tout de suite ce qu'il faut faire, elles connaissent le secret des paroles qui sont aussi des actions. Elles ne veulent pas de bruit. Elles veulent du silence, de la puissance, de l'électricité (Le Clézio 1973, p. 172-173).

Les Géants nous permet de comprendre qu'en réduisant son modèle de l'activité sociale à une logique de recoupement de profils constitués sur la base de données comportementales, et en faisant des résultats issus de ce modèle une base suffisante pour la prise de décisions orientant les destinées de la cité, ce qu'escamote le langage des Maîtres, et aujourd'hui la gouvernamentalité algorithmique, en fin de compte, c'est moins la liberté elle-même que la morale comme fondement de la vie politique. L'amoralisme de la gouvernamentalité algorithmique déprécie la démocratie en annulant sa raison d'être, qui est de déterminer collectivement un agir jugé juste pour la collectivité. Rouvroy et Berns (2013, p. 183) entrevoient cela assez bien lorsqu'ils écrivent que le gouvernement algorithmique « dévalorise la politique (puisqu'il n'y aurait plus à décider, à trancher, dans des situations d'incertitude dès lors que celles-ci sont d'avance désamorcées) ; il dispense des institutions, du débat public ; il se substitue à la prévention (au profit de la seule préemption) ».

Le langage des Maîtres, qui en quelque sorte paraît se substituer à la loi dans Hyperpolis, s'accorde à la critique ranciérienne des formes de la gouvernance contemporaine. Rancière voit en elles la mise en place de mesures procédant d'une haine de la démocratie. Pour lui, « l'égalité des droits de l'homme traduit l'égalité du rapport d'exploitation qui est l'idéal achevé des rêves de l'homme démocratique » (Rancière 2005, p. 26). Rancière dit de cet idéal démocratique qu'il est achevé parce que l'égalité qu'il supposait dès l'origine, et qui serait réalisée dorénavant, visait à garantir

à chacun d'être exploité au même titre, et donc de se retrouver sur un pied d'égalité sur le plan politique — ce dernier étant réduit à une forme de vie subordonnée au marché. Comme l'exemplifie dramatiquement *Les Géants* à travers la représentation d'Hyperpolis, la valorisation marchande des données éthiques (« éthique » est compris ici au sens de l'*ethos* grec : qui se rapporte aux mœurs, caractères et habitudes) produites par les dispositifs de collecte numériques omnitotalitaires achève d'anéantir la vitalité démocratique.

Pour Jean Vioulac (2009, p. 29-30), « la totalisation technique [...] est l'essence même du totalitarisme. » La gouvernementalité algorithmique fait de la technique l'instrument privilégié du politique. Elle substitue à la vie politique un mode de décision amoral fondé sur la présomption d'une capacité de l'instrumentation technique, crue à tort comme neutre et objective, à produire des solutions qui, ultimement, contourneraient le double problème du libre arbitre et de la comparution démocratique. Il n'est plus question désormais de déterminer les orientations morales de la vie publique, mais strictement de gérer la production des signes-marchandises issus des interactions humains-machines dans l'espace public.

Avec Jacques Bouveresse, il paraît opportun pour conclure cette réflexion de nous demander si ce n'est pas « justement parce que la littérature est probablement le moyen le plus approprié pour exprimer, sans les falsifier, l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie morale, qu'elle peut avoir quelque chose d'essentiel à nous apprendre dans ce domaine » (Bouveresse 2006, p. 145). Bien sûr, Le Clézio trace à gros traits les périls — pourtant bien réels — qui planent sur la vie sociale occidentale. Mais n'est-ce pas précisément parce qu'elle les intensifie à ce point, parce qu'elle les rend saillants là où l'habitude normalement les invisibilise, que la représentation dramatique permet de communiquer une connaissance morale particulière ? Cette connaissance serait-elle réduite à un sentiment — d'oppression, de dégoût, d'horreur, d'indignation — qu'elle aurait déjà sa valeur. Comme l'explique Jean-Jacques Rosat (2006, p. 326) :

Un monde totalitaire ne consiste pas seulement en un système de propagande et d'appareils de pouvoir ; c'est aussi tout un ensemble de sentiments et d'émotions caractéristiques, spécifiques. Ce sentiment d'oppression et d'être pris au piège est même pour les habitants d'un tel monde totalitaire la forme de connaissance la plus juste qu'ils aient de ce monde : intellectuellement, ils ne le comprennent pas ou en sont les dupes ; émotionnellement, ils le ressentent comme une menace permanente pour leur intégrité personnelle, *et ce sentiment est justifié*. En faisant éprouver ce même sentiment au lecteur, le roman le fait accéder à une forme de compréhension authentique de l'univers totalitaire, et il produit ainsi bel et bien une connaissance [morale].

Le travail de l'écrivain paraît proprement motivé par la transmission d'un tel sentiment, par cette volonté d'éveil à l'invisible : la poétique leclézienne veut susciter un dessillement fécond, capable de rendre leur désir de liberté naturelle aux lecteurs. Elle veut conjurer la Malencontre⁶⁰. Pour cela, l'œuvre leclézienne est proprement morale, car, comme l'écrit Rousseau (1793, p. 15) « c'est ôter toute moralité à ses actions que d'ôter toute liberté à sa volonté ».

N'est-ce pas d'ailleurs ce qui fait sa valeur en tant qu'œuvre d'art ? N'est-ce pas cette intempestivité caractéristique qui donne sa valeur d'événement à l'œuvre leclézienne ? Pour Gérard Dessons (2004, p. 86), « [u]ne œuvre d'art est valeur au sens où elle est l'invention de la valeur, et donc du rapport entre individu et société ». Pour agir au présent, pour accomplir sa fonction morale (et donc politique), il faut que l'œuvre invente sa propre historicité, « qui n'est pas sa situation dans l'histoire, mais sa capacité d'en sortir indéfiniment » (Dessons 2004, p. 80). Alors elle réalise sa spécificité artistique « comme invention de la valeur, de ce qui déplace, en l'inventant, la relation entre l'individu et la société » (Dessons 2004, p. 185). Car « [l]a spécificité d'une œuvre ne réside pas dans sa qualité d'être individuelle, mais d'être individuante, d'avoir ce pouvoir de susciter l'individuation, de donner en même temps l'individuel et le

⁶⁰ Cette idée nous vient de La Boétie (2002, p. 144-145) : « quel mal rencontre a été cela, qui a peu tant dénaturer l'homme, seul né de vrai pour vivre franchement ; et lui faire perdre la souvenance de son premier estre, et le desir de le reprendre. »

collectif » (Dessons 2004, p. 85). La poétique leclézienne réalise sa spécificité artistique en individuant son lecteur, qui face à l'intempestivité extrême d'Hyperpolis⁶¹ est incité à reconsidérer à nouveaux frais le rapport qu'il entretient au collectif, à l'histoire, à la valeur même, et jusqu'au langage comme source de création de la valeur.

3.5 Une poétique du dessillement

... j'étais aveugle et à présent j'y vois.

Jean 9, 25.

Le corpus leclézien 1970-1974 est motivé par une recherche dans l'écriture qui se résume, comme nous avons tenté de le montrer, dans une poétique du dessillement. L'environnement sémiotique totalitaire d'Hyperpolis agit comme un site hypnagogique favorisant la formation d'une conscience particulière du spectacle de la marchandise et de l'avilissement des mœurs qui en découle. La visée éthique de la stasiosémiotique, entendue comme poétique de la stase guerrière, est le dessillement.

Le dessillement doit être compris d'après le sens commun du terme, c'est-à-dire comme l'« [a]ction de (se) dessiller les yeux, de voir clair au-delà des apparences ; [le] résultat de cette action » (CNRTL). La figure rhétorique privilégiée de cette poétique est la stase, qui d'après son étymologie grecque ancienne signifie « arrêt ». Elle a aujourd'hui le sens plus courant que lui a attribué la médecine : « Lenteur ou arrêt de la circulation sanguine ou de l'écoulement d'un liquide ou d'une matière organique. » (CNRTL.) Néanmoins, cette définition s'étend au sens figuré et peut s'entendre comme un ralentissement ou une cessation de l'activité. Poétiquement, cela peut correspondre

⁶¹ « L'intempestif, c'est le caractère de ce qui n'est pas *de son temps* dans la mesure où il est *son temps*. Doublement : il est à la fois son propre présent et celui de ses contemporains. » (Dessons 2004, p. 75.)

à une technique permettant l'arrêt du cours du temps narratif au profit de la description de l'environnement diégétique. La stase permet l'*arrêt sur sémiose*, ou la suspension analytique de l'entre-engendrement régulier des signes au profit d'une enquête sur les modalités de leur intrication et de leur effectuation. « Dans le vaste tourbillon des signes qu'impose la pratique quotidienne, l'arrêt sur sémiose [...] crée toujours un environnement singulier où la sémiose se dilate loin de son traitement routinier ou distrait de l'écho du télescopage des signes », écrit Darras (2006, p. 31.) La stase sémiotique favorise le regard scrutateur et la faculté de connaître, mais puisqu'elle implique « de s'arrêter sur un objet qui est en lui-même le contraire même de l'arrêt » (Vachon 2015, p. 149), c'est-à-dire la sémiose (le procès de la signification comme phénomène actif), elle crée un état paradoxal qui suscite un sentiment d'être « en dehors » du monde et de le regarder avec un œil absolu. Ce qui est précisément la définition de l'extase (*ek-stasis*) (cf. *supra* § 2.4.2). Le dessillement en question est donc un sentiment d'extase rendu poétiquement. Ainsi disons-nous que la recherche dans l'écriture caractéristique de l'évolution de la poétique leclézienne au cours de la décennie 1970 débouche sur une politique de l'extase⁶².

Dès l'*incipit* des *Géants*, Le Clézio met en scène un arrêt sur sémiose, ou plus exactement une tentative d'arrêt sur sémiose par un personnage, qui du point de vue de la lecture forme une stase :

Un homme s'arrête et regarde. Devant ses yeux, et devant ses oreilles, et devant sa bouche, et devant sa peau. Les signes volent de toutes parts, ils traversent l'air comme un rayonnement cosmique. Les signes qui sont les forces des autres, qui sont les ordres anonymes. Signes pour chaque cellule obéissante, signes pour les aveugles, signes pour les insectes tous pareils qui marchent sur la terre dans une

⁶² *Politique de l'extase* est, bien sûr, le titre français du livre scandaleusement célèbre de Timothy Leary, *The Politics of Ecstasy*, paru dans sa version originale anglaise en 1968 et française en 1973. Au dos d'une réédition française récente, on peut lire : « Aux États-Unis, la publication de *Politique de l'extase* fit l'effet d'une bombe. Il s'agissait, en effet, au nom d'expériences religieuses et métaphysiques obtenues grâce aux hallucinogènes, d'une remise en question des fondements mêmes de la culture et de la conscience occidentales. » (Leary 2019, quatrième de couverture.)

direction, puis dans l'autre, insectes qui ne meurent presque pas tant ils sont semblables, insectes qui pensent tous la même chose, qui font tous la même chose, qui disent tous la même chose. L'homme qui s'arrête un instant, et regarde autour de lui, voici que tout à coup pour lui le monde est noir. D'un bout à l'autre du temps, d'un bout à l'autre de l'espace, il ne voit que cette architecture infinie (Le Clézio 1973c, p. 35).

Subjectivement appréhendée, la civilisation, de l'intérieur, c'est essentiellement cela : l'impression d'infinité de l'architecture sémiotique qui soutient les institutions du pouvoir et de la culture ; l'impression qu'il n'y a rien *en dehors*, qu'il n'y a pas même, peut-être, de *deshors*. Que tout le dehors appartient déjà au dedans tant est infini le cours de la guerre (*stasis*) que mènent les humains pour étendre leurs signes et leurs codes, qui les dominent infiniment et dont ils peinent, le plus souvent, à interpréter la teneur, sinon même à reconnaître l'existence. La valeur de la stase sémiotique est de discrétiser des réseaux de sens autrement invisibilisés par l'habitude. Rappelons-nous cette phrase de Geertz (1998, p. 2) : « Croyant, comme Max Weber, que l'homme est un animal pris dans les réseaux de signification qu'il a lui-même tissés, je considère la culture comme assimilable à une toile d'araignée. » Pour éclaircir l'horizon de l'intellection, il convient dès lors de faire des signes eux-mêmes des objets dignes d'être interrogés, pour qu'ils révèlent leur position (leur valeur) dans les chaînes qui conduisent la signification. Comme l'explique très habilement John Deely (2009, p. 124-125, nous traduisons) :

Un signe est à un être humain ce que l'eau est au poisson, son environnement propre, ce dans quoi il vit, se déplace, et dont l'existence, présupposée, est si simple qu'elle est tenue pour acquise et passe inaperçue à chaque instant en toute occasion. Pourtant essentiel à la découverte de tout autre chose, la découverte du signe lui-même fut longtemps éludée en raison de son ubiquité, de son essentialité, de son omniprésence en toute pensée, sentiment ou comportement. Les pensées le sont d'objets, les sentiments se rapportent à des personnes et à des choses : les signes apparaissent à la conscience d'abord comme quelque chose de marginal, ou comme occupant une place spéciale, petite mais importante, dans le champ de nos intérêts. Et malgré son importance, le signe apparaît tel seulement un moment, temporairement,

contextuellement, et seulement en raison de ce vers quoi il nous mène ou pour ce qu'il nous permet de découvrir, et non pour lui-même.

Il est dans la nature du signe d'être ordinairement invisible, de n'être qu'un véhicule, un intermédiaire conduisant la communication. Cette invisibilité du signe, qui découle pour beaucoup de l'habitude, donne à l'idée de dessillement toute sa force : qu'un instant le regard perçoive le véhicule même de la réalité ; donner à voir la trame des signes et ce qu'ils transportent, communiquent, déterminent, agitent ; cela constitue sans aucun doute une des vertus de la poétique leclézienne au tournant de la décennie 1970⁶³.

Le Clézio veut signifier le drame que représente l'aveuglement aux signes qui forment la trame du monde, car à cet aveuglement correspond une incapacité à regarder le monde pour ce qu'il est, à observer sa matérialité en soi. C'est bien le sens à donner à sa doctrine de l'*extase matérielle* (si on peut l'appeler doctrine) : elle commande au sujet de se disposer à percevoir le monde dans sa pleine matérialité. Mais pour y parvenir, le sujet doit percer l'écran du spectacle, abolir l'efficace du fétichisme de la marchandise, c'est-à-dire dévoiler à son entendement les forces qui recèlent la pensée réelle. Nous n'élaborerons pas sur la familiarité de cette doctrine avec les philosophies indiennes, mais il est aisé de suggérer un rapprochement avec le pouvoir de recèlement que possèdent les dieux afin de garder les hommes de la réalité divine. La religion hindouiste appelle ce pouvoir *māyā*, le voile de l'illusion, qui est comme un sommeil qui enveloppe le monde (Lochtefeld 2002, p. 199-200 ; Bhattacharji 1970, p. 312)⁶⁴. « Les yeux voient, mais ils ne voient pas », écrit Le Clézio dans *Mydriase* (Le Clézio 1973a, p. 19). « Les hommes, et les femmes, les enfants : ils font de grands efforts

⁶³ Sur un autre plan, c'est certainement aussi ce qui constitue la vertu principale, sinon unique, des études sémiotiques.

⁶⁴ Dans sa vingtaine, Le Clézio a étudié avec beaucoup d'engouement la philosophie de Sri Aurobindo. *Terra Amata* demande : « Avez-vous lu Sri Aurobindo ? » (Le Clézio 1967, p. 140). Voir aussi : Armel 2016 ; Satprem 2016.

pour se réveiller. Ils essaient de décoller leurs paupières, ils bougent les lèvres pour parler » (Le Clézio 1973c, p. 254), mais cet éveil est difficile, car il est contraint par la pensée des Maîtres, qui veulent maintenir la société dans l'illusion du spectacle :

La pensée des Maîtres est si puissante qu'on n'en voit pas la fin. Elle travaille jour et nuit, sans repos, elle lance ses appels dans les cerveaux endormis. Que dit-elle ? Que veut-elle ? On ne comprend pas bien ce qu'elle fait. Pour le comprendre, il faudrait sortir de son regard, être libre (Le Clézio 1973c, p. 259).

Sourdre de son regard habitué : être à côté de soi, désubjectivé ou transsubjectivé. N'est-ce pas ce qu'Iwa a enseigné à l'écrivain, lorsqu'elle lui a permis de passer de l'autre côté de la réalité (*cf. supra* § 2.4) ? Le Clézio appelle de ses vœux un grand éveil similaire, qui secouerait la conscience. Il prophétise, pour conjurer : « Les yeux vont s'ouvrir, un jour, il le faut. Déjà les paupières tremblent, les cils se défont » ; « Les rêves finissent, un jour ou l'autre » (Le Clézio 1973c, p. 265, 266). La fin du rêve, du spectacle, correspond à la reconquête de la liberté naturelle : « Un jour, ils tomberont, les masques, tous les masques, et alors on sera libres. » (Le Clézio 1973c, p. 97.) Mais pour y parvenir, il faut d'abord « aller de l'autre côté de ses peurs, s'il y a un autre côté, pour être libre. » (Le Clézio 1973c, p. 339.) Autrement dit, la liberté, « [ç]a se passe de l'autre côté du temps » (Le Clézio 1973c, p. 97) :

Il faut arriver de l'autre côté du temps. [...] Les paupières s'ouvriront, cela est sûr. Elles ne peuvent plus rester serrées. Quand les paupières s'ouvriront, il y aura un terrible éclair, et le regard ira d'un bout à l'autre de l'espace, et les rêves vieux se retourneront et ils rêveront ceux qui les avaient créés (Le Clézio 1973c, p. 267).

L'autre côté du temps, l'autre côté de l'histoire : contre l'État, qui fait l'histoire occidentale, la liberté résiste. « Sous les croûtes des villes, la terre est toujours molle » (Le Clézio 1973c, p. 267.) Les villes, dures et froides, sont des pièges, des prisons pour l'esprit. Elles sont des camps de concentration : « Mais un jour, le langage sortira des camps [...] On ne sait pas comment cela se fera, ni quand, mais il sera libre. Peut-être

que le langage sera libre en tuant l'autre langage, celui des désirs asservis. » (Le Clézio 1973c, p. 325.)

Dans *Haiï*, Le Clézio écrit :

Les villes, les sociétés mécaniques, les rassemblements d'hommes, les rassemblements d'immeubles, les schémas de la science et les dictionnaires essayent de nous dire le contraire. Écoutez-les, ils disent : le progrès, l'histoire, la conquête de l'univers. Ils disent : la fin de l'homme est dans l'homme, les raisons du langage sont dans le langage même. Les villes ne nous laissent pas le temps de savoir. Elles ont creusé leurs pièges, elles ont tissé leurs entrelacs de causes et d'effets.

C'est une ruse des villes que de nous faire croire qu'elles sont éternelles. Elles veulent nous laisser penser qu'elles sont l'aboutissement des civilisations naturelles, qu'elles les expliquent. Mais la réalité est bien différente. Ce sont les civilisations primordiales des Indiens qui recèlent cette science, ce sont elles qui connaissent les explications. Simplement, comme elles n'ont pas de murs ni de verrous, elles ne prennent pas l'homme au piège, elles ne les gardent pas (Le Clézio 1971d, p. 15-16).

L'opposition dressée entre les mondes est nette. Le Clézio suggère que la société contre l'État est libre parce qu'elle est exempte des dogmes de l'histoire et de la croyance dans le déterminisme de la technique. Pour mettre en évidence la disparité des mondes occidental et autochtone à la frontière desquels se tient l'écrivain à cette époque, *Haiï* met en œuvre une stratégie du choc. Le volume reproduit des affiches publicitaires (cigarettes, alcool, film photographique, voiture, bas de nylon) et des photographies d'objets ou de lieux emblématiques de la culture occidentale moderne (Picadilly Circus de nuit saturé d'enseignes au néon, une mannequin de haute couture très maquillée, une enregistreuse à ruban Revox A77 de fabrication suisse dont le boîtier a été retiré pour laisser voir ses composantes électroniques). Celles-ci sont juxtaposées à des photographies d'artéfacts issus de l'artisanat des sociétés traditionnelles et des photographies d'humains, souvent nus, prises par Le Clézio au Darién. L'effet de contraste est puissant.

Au sujet des autochtones qu'il a côtoyés, Le Clézio (1971d, p. 163) écrit : « Ce ne sont pas les objets qu'ils aiment, c'est la PENSÉE. » Implicitement, sur l'Occident, l'opprobre est jeté : aux yeux de l'écrivain, la culture matérielle y a pris le pas sur la pensée. Dans *La guerre*, on lit : « La pensée avait été chassée du monde, comme cela, facilement, par le mouvement des voitures qui roulaient d'un bout à l'autre du boulevard. Le bruit avait anéanti la vérité, et les mots. La puissance ininterrompue avait anéanti la volonté. *La marche des deux courants contraires glissant l'un contre l'autre avait séparé la terre en deux parties [...]* » (Le Clézio 1970c, p. 202, nous soulignons.) Les objets font la guerre à la pensée ; l'obsession matérielle aliène l'essentiel. *Le monde est divisé*, nous dit Le Clézio. La domination de la technique sur la vie intellectuelle et politique a fragmenté la société au plus profond de sa structure.

On ne voit plus la beauté, car on ne voit plus la matière qui nous environne au premier degré. On ne voit des objets que ce que leur utilité nous invite à en voir. Pour l'écrivain,

[c]'est cela qui est épouvantable dans la marche de cette civilisation, c'est qu'elle produit réellement des objets qui sont des miracles. Je veux dire, une ampoule électrique, c'est un miracle, une bulle de verre aussi parfaite, c'est quelque chose d'extraordinaire, d'extravagant, on n'aurait pas pu imaginer ça. Et les gens vivent au milieu de cela et à aucun moment ne s'intéressent à l'objet lui-même, à la beauté qu'il représente. Il me semble que c'est une société qui produit de plus en plus un aveuglement à la beauté, qui refuse la beauté, qui renonce à la beauté (Le Clézio 1999, 1/3, 5:28).

Pour nous faire prendre conscience du potentiel de beauté de notre réalité, Le Clézio s'emploie à produire des descriptions « estrangeantes », qui sont aussi des stases guerrières, comme on l'a vu déjà avec l'ampoule électrique. *La guerre* fournit encore un autre exemple, cette fois en décortiquant un poste de radio à transistors. Le regard s'y promène à la façon d'une fourmi qui parcourrait l'espace entre les différentes composantes électroniques, et cet environnement technique prend peu à peu la forme et l'apparence d'un plan urbain, qui serait aussi un « plan de la guerre » :

Il y a tant de choses à apprendre à voir. Personne ne s'émerveille de rien. Les gens vivent au milieu de miracles, et ils n'y prennent pas garde. Il y a tant d'objets extraordinaires et beaux, avec des chromes, avec des fils, avec des moteurs et des lumières ! [...] Les transistors. L'autre jour, j'ai ouvert pour la première fois mon poste à transistors. Quand j'ai vu ce qu'il y avait à l'intérieur, j'ai failli le refermer. C'était terrible et secret comme les entrailles d'un être vivant. Des fils, des bobines, des tubes, des boules de matière plastique, des soudures, des plaques d'étain, des vis, des bouts de fer. [...] C'était un labyrinthe, et celui qui entrait par un orifice, quelque part sur la coque de matière plastique blanche, devait marcher des heures et des heures avant de pouvoir en sortir. Le poste de radio était à peine plus grand qu'un livre, et tout y était écrit. Peut-être bien que c'était le dessin du destin qu'on avait tracé là, à l'intérieur de la coque blanche. Le dessin compliqué de tout ce qui s'est passé sur la terre depuis dix mille ans, de tout ce qui va venir. Comment le savoir ? Peut-être que le monde n'est rien d'autre qu'un réseau de fils et de bobines, avec, ça et là, les petits cylindres des transistors et des condensateurs. On ne le voit pas parce qu'on est dedans. On avance là, entre deux soudures. Pour le voir, il faudrait être tout à coup à des milliers de kilomètres, à des milliers de siècles. [...] Nous allons comme ça, d'une bobine à l'autre, et à chaque fois, nous disons : c'est le centre, oui, ça doit être ici, le nombril.

C'est pour ça que je fais ce que je fais : je regarde beaucoup de choses de cette façon-là, pour voir le chemin des fils. Les carrefours de rues, les magasins, les plages, les routes, les villes. Les champs vus d'avion, les continents sur les cartes. Tous, ils ont leurs fils. Il y a un plan de la guerre qui est tracé quelque part (Le Clézio 1970c, p. 82-83).

Cette façon de suspendre le cours du temps pour regarder les choses que l'écrivain nous invite à adopter est-elle une manière de se libérer de l'emprise du spectacle des Maîtres ? Est-ce une manière d'atteindre la réalité dans sa matérialité première, de rompre le sceau de l'illusion qui enferme la pensée et annule la liberté ? D'après Salles (2007, p. 103), l'absence de « référence à une quelconque causalité technologique », alors que « l'objet technique se définit justement par la finalité précise de chacun de ses éléments, approfondit le mystère de la machine ». Le Clézio cherche-t-il à signifier qu'ignorer la logique téléologique gouvernant la technoscience représenterait une voie d'émancipation possible à l'égard du conditionnement idéologique auquel la pensée occidentale nous contraint ? En tout état de cause, cet aveuglement volontaire à la

stricte causalité logique rapproche la productivité des textes lecléziens de la « pensée sauvage » telle que définie par Lévi-Strauss en 1962, soit une forme de pensée qui ne s'attache pas à vérifier la causalité de ses raisonnements par la logique de la science, lui préférant un « déterminisme global et intégral » motivé par la cosmologie, les mythes et les rituels qui façonnent la socialité et le rapport au monde naturel en général (voir Lévi-Strauss 1962, p. 18-21).

Le Clézio imagine ce que serait la libération de la jeune esclave Tranquilité :

Elle ouvrira les yeux, et ce qu'elle verra sera tellement beau qu'on ne peut pas trop dire comment ce sera. Il n'y aura jamais eu rien de beau avant elle. Ce sera comme si elle était née soudain, sortie prête du ventre d'une mère grande comme une montagne. Elle verra le ciel, le soleil, la mer, les nuages, les herbes, les pierres, les fleurs, les ruisseaux, les plages, les algues, les poissons, les coquilles, les fruits, les collines, les coraux, les chevaux, les maisons, les feux, les dessins, les graines, les hommes, les ondes, les couleurs, comme cela, simplement, sans pensées, sans images, sans mots. Elle ne les verra plus comme dans un rêve, mais avec ses yeux ouverts. Elle ne les verra plus comme à travers douze cent vitres superposées devant la lucarne de sa geôle, mais librement, et ses mains pourront toucher ce que ses yeux voient (Le Clézio 1973c, p. 257).

Toutefois, juste après ce passage, un brusque retournement rappelle l'état véritable dans lequel le personnage se trouve : son profond sommeil n'a pas été entamé, le dessillement n'a peu eu lieu.

Comment la réveiller ? Comment arrêter le courant du rêve qui ne lui appartient pas ? *Comment décoller les paupières cousues de ses yeux*, pour ouvrir le passage à la lumière ? Les Maîtres ne veulent pas. Ils n'aiment pas que la jeune fille ainsi se réveille. Ils gardent son sommeil, jour et nuit, ils ont beaucoup de chiens et de charmes pour que le sommeil ne cesse pas (Le Clézio 1973c, p. 257, nous soulignons).

Les personnages lecléziens sont esclaves des désirs imposés par le marché, esclaves des discours ambiants et des objets matériels, esclaves du travail, esclaves sans le savoir. Mais face à ce constat, plutôt que de sombrer dans le cynisme ou le désespoir, la

poétique leclézienne s'échine à produire un imaginaire de libération possible. Or, cette libération paraît toujours à la fois imminente et lointaine, car énoncée sous le monde de la prophétie :

Toutes les vieilles divisions, les propriétés privées, les forteresses, les châteaux aux ponts-levis levés, les compartiments, les barrières, les écrans, les paravents, les cloisons, les boucliers, les cellules de béton, tout cela disparaîtra, et le vent pourra souffler, la lumière traverser, on entendra les voix et on verra les gestes. [...] et il n'y aura plus qu'une seule science, celle de la liberté (Le Clézio 1973c, p. 99).

Un jour, il n'y aura plus toutes ces villes mortes avec leurs anneaux silencieux. Les immeubles seront bouillonnants, les souterrains lanceront leurs pulsions de lave sous les pieds, les routes auront la violence des lames de sabre, elles trancheront les forêts, champs de houblon, déserts. Elles iront d'un horizon à l'autre en une seconde, éclairs de ciment qui conduisent vers l'avenir. Il n'y aura plus de rétroviseurs (Le Clézio 1973c, p. 99).

La libération viendra, nous invite à croire la prophétie du narrateur, elle entraînera un grand bouleversement ; la nature reprendra ses droits. « Cela viendra, la conscience individuelle éclatera comme une grenade. » (Le Clézio 1973c, p. 99). Mais pour l'heure, Hyperpolis n'a pas encore brûlée ;

[l]es fêtes sauvages, les danses, les musiques d'animaux n'ont pas encore commencé. Car les mots, les rythmes et les couleurs sont encore prisonniers. Hommes et femmes sont encore enfermés dans les cellules closes, leurs regards sont encore loin, très loin, voilés par des séries de verres fumés. [...] L'air ne passe pas. Le vent ne passe pas. La lumière n'arrive pas. Les ampoules électriques clignotent jour et nuit, selon les ordres des machines (Le Clézio 1973c, p. 102).

L'ampoule électrique éclipse toujours le soleil. « On fait des efforts désespérés pour traverser l'ombre, parce que sans doute il y a encore de la lumière, de l'autre côté de l'horizon », écrit Le Clézio dans *Mydriase*, car « [l]es yeux ne brillent que par le soleil. Ils sont des astres morts maintenant, naviguant tout seuls dans l'espace sans feu, abandonnés. Jamais on avait eu besoin d'autant de soleil. » (Le Clézio 1973a, p. 12-13.)

Comment passer de l'autre côté du spectacle pour rejoindre la vérité du monde et sa lumière naturelle, pour regagner sa liberté ? Si les personnages lecléziens du corpus 1970-1974 paraissent condamnés à demeurer les esclaves des Maîtres, en revanche, la prose des œuvres elle-même semble indiquer une voie de libération. En déportant notre intérêt vers l'énonciation poétique plutôt que sur le contenu des énoncés, une ligne de fuite se dessine. Début 1973, la poétique leclézienne affirme ses fondements métaphysiques réaliste et moniste : « On ne le savait pas exactement, mais c'était ainsi : le langage est dans la matière » ; « Le langage est fait de lumière » (Le Clézio 1973a, p. 24). Un glissement a débuté, qui infléchira le projet éthique de l'écrivain. Dénoncer l'aliénation du langage ne le libère pas ; lui restituer sa force d'action sur le monde le libère. Au seuil d'un autre monde à naître, le verbe leclézien affirme sa puissance performative irréductible. La naissance aura lieu : « Les événements déroulent sans hâte leurs anneaux, on ne voit rien encore, la tête triangulaire est encore cachée dans le nœud du corps, mais c'est ainsi : CELA A COMMENCÉ. » (Le Clézio 1973a, p. 27.) Tel est bien le sens à donner à *Mydriase* : avec la dilatation de la pupille, la conscience rejoint l'autre côté du monde ; les flots de lumière enfin rejoignent le regard et peuvent illuminer la conscience humaine. Alors, le sujet peut s'extasier, être au dehors de lui-même, et communier :

[...] la conscience n'est pas l'expérience d'un seul homme, un jour, parmi les autres hommes, mais l'explosion qui éparpille les yeux à travers l'espace, l'explosion qui rompt en miettes l'expérience du langage, et jette à toute vitesse dans le vide les débris étincelants de son nom (Le Clézio 1973a, p. 48).

L'expérience fondatrice d'Iwa trouve son débouché poétique au moment où Le Clézio assimile la langue à la lumière, qui est matière et pensée. Écrire librement, cela voudra dire : illuminer le monde matériel, y insuffler la pensée, et ainsi repousser l'ombre du Géant électrique. « La raison, les mots, les poèmes, les constructions, qu'est-ce que cela ? C'est la lumière qu'on veut, rien que la lumière », écrit-il (Le Clézio 1973a,

p. 35-36). L'écriture leclézienne voudra communiquer l'expérience de l'extase véritable, puissante et éphémère. Car qui l'a connue n'est jamais plus le même : « Les yeux ne se refermeront jamais tout à fait, et l'on sera toujours du côté de ce qui est regardé, plus seulement du côté de ce qui regarde. Peut-être... » (Le Clézio 1973a, p. 54.)

Au moment où se clôt la période 1970-1974, la poétique leclézienne trouve sa ligne de fuite, qui infléchira la posture et le projet éthique de l'écrivain. Si la politique leclézienne de la littérature s'en trouve modifiée, il n'en demeure pas moins qu'une pensée complexe et cohérente, née d'une expérience profonde au cœur de l'aventure panaméenne de l'écrivain, unit irréductiblement tous les écrits de la décennie 1970. Dans la prochaine et ultime section de notre enquête, nous présentons les débouchés poétiques et politiques de l'intense recherche dans l'écriture qui caractérise, comme nous l'avons démontré, le corpus leclézien 1970-1974.

3.6 Sismographie : une écriture du prolongement

Où se joue le sens du spécifique en art, qui est en même temps le sens de l'utopique, si on ne réduit pas l'utopique à la faculté d'imaginer des utopies, ni le politique à la fiction des systèmes politiques.

Gérard Dessons (2004, p. 172).

Dans cette ultime section, nous souhaitons interroger un aspect particulier de la poétique de l'œuvre leclézienne qui, au mitan de la décennie 1970, commence de s'affirmer avec une clarté et une vigueur inédites jusque-là. Plus précisément, nous souhaitons interroger la dimension indexicale (ou indicielle) de la langue dans les œuvres du tournant des années 1970, et ce, au regard d'un court texte qu'a fait paraître l'auteur dans la *Nouvelle Revue française* en octobre 1970. Ce texte, intitulé « Le

sismographe » (Le Clézio 1970d), demeure à ce jour peu connu et a fait l'objet de très peu de commentaires⁶⁵. Le Clézio y défend une vision éthique de l'écriture littéraire fondée sur une sémiotique réaliste postulant un rapport de continuité entre le monde et le langage. Nous souhaitons interroger le sens de cette posture à la lumière des expérimentations formelles que présentent les œuvres se rapportant à la période correspondant généralement à ce que la critique appelle « le premier Le Clézio » (1963-1979). Mais nous avons montré que de nombreuses nuances devaient être apportées à cette périodisation qui scinde la production de l'écrivain en deux époques plutôt hermétiques l'une vis-à-vis de l'autre. En nous attardant particulièrement à la décennie 1970, nous avons démontré, à partir de nombreux éléments tirés de l'œuvre (entendue au sens large, c'est-à-dire comprenant les interventions périphériques), que celle-ci constituait un véritable pivot. La vigueur et la richesse de l'activité de l'écrivain au cours de cette décennie est incomparable. L'étude particulière de la période 1970-1974 nous a permis de montrer qu'un certain nombre d'expériences vécues par l'écrivain (et racontées par lui) permettaient d'enrichir notre compréhension critique de l'œuvre. L'aventure panaméenne de l'écrivain compte certainement parmi ces expériences ayant influencé profondément l'œuvre qui a suivi. Il nous apparaît donc opportun de nous intéresser brièvement à ces quelques années qui suivent la période 1970-1974 afin de mieux comprendre les retombées de la recherche dans l'écriture qui y a pris place.

« Le sismographe », paru en octobre 1970, nous apparaît programmatique à l'égard de la poétique que développe l'écrivain au cours de la décennie qui débute alors. Il nous permet en effet d'identifier, avec la distance critique qui est la nôtre, une transversalité jusqu'ici peu étudiée. L'accent mis sur l'indexicalité traduit un enjeu qui est à la fois esthétique et politique, à savoir : une recherche de forme pour l'œuvre littéraire qui

⁶⁵ Bien que plusieurs monographies indiquent « Le sismographe » en bibliographie ou en fassent mention en passant, à notre connaissance une seule d'entre elles s'appuie véritablement sur ce texte pour développer un commentaire substantiel : Salles 2006, p. 177-192. Roussel-Gillet (2011, p. 31-34) en touche quelques mots également.

sache lui conférer un pouvoir pratique, sensible et moral ; forme qui définit également les termes de l'engagement de l'écrivain. Cette recherche de forme est concurrente à une interrogation sur le pouvoir du signe et ses effets sur les plans ontologique, expérientiel et axiologique, effets par lesquels l'œuvre agit moralement (en interférence avec les mœurs humaines) et qui constituent les fondements d'une politique littéraire singulière pour la production leclézienne circonscrite à la période définie.

Rappelons d'abord que, d'après Hamel (2014, p. 30),

[l]es politiques de la littérature sont des systèmes de représentations à travers lesquels les acteurs du champ littéraire négocient, selon différentes opérations symboliques et imaginaires, les rapports de distance et de proximité qui définissent la relation de la littérature à l'espace public et au monde social.

Nous rassemblons ici des éléments permettant de décrire une politique leclézienne de la littérature en interrogeant notamment le discours de l'écrivain sur sa vision de l'engagement, ou plus exactement sur ce qu'il nomme l'« écriture-action » (Le Clézio 1971d, p. 40). Cette appellation nous autorise à interroger la conception de Le Clézio en ce qui a trait à la capacité de la littérature d'agir moralement. Nous avons déjà discuté de la notion d'engagement sur le plan théorique (*cf. supra* § 1.3-1.4) et de la position de l'écrivain par rapport aux doctrines prépondérantes en France au cours de la décennie 1960 (*cf. supra* § 2.1). Nous verrons à présent comment se définit l'engagement de l'écrivain au tournant de la décennie 1970.

On sait Le Clézio fortement préoccupé par la question de l'autonomie. Son idée de l'engagement a donc dû s'élaborer entre (et contre), d'une part, l'école formaliste montante et, de l'autre, la vieille garde sartrienne. Nous sommes d'accord avec Véronique Giorgiutti, lorsqu'elle avance que « Le Clézio n'est pas "engagé" dans un système idéologique quelconque » et qu'« il ne milite pour aucune solution idéale », mais que son engagement s'inscrit plutôt « dans l'acte d'écrire, acte politique à part entière » (Giorgiutti 2008, p. 43-44). Nourri d'influences hétéroclites (alimentées par le

métissage culturel dans lequel il baigne depuis son plus jeune âge, voir Mauguière & Thibault 2005), Le Clézio est parvenu à développer une posture personnelle singulière et « intégrale », pourrait-on dire, puisqu'elle est transversale aux plans de l'écriture et de la réception. Cette posture correspond, comme nous le démontrerons, à un engagement envers une sémiotique réaliste qui permet à l'écrivain de postuler une continuité entre le langage et le monde (de même qu'entre l'œuvre et ses lecteurs) et en raison de laquelle la littérature acquiert une fonction qui la justifie socialement.

Pour parvenir à cette compréhension particulière, notre enquête a surtout porté sur des documents périphériques à l'œuvre romanesque de Le Clézio, car, faut-il le rappeler, « [s]ans être absentes des œuvres littéraires, où elles se traduisent en stratégies formelles et thématiques, les politiques de la littérature s'expriment principalement dans la prose d'idées non fictionnelle », soit « dans les documents nombreux qu'on regroupe sous les catégories du *péritexte* et de l'*épitexte*, qui accueillent le commentaire des écrivains sur leur pratique, enregistrent leurs prises de position esthétiques et témoignent de leurs orientations idéologiques » (Hamel 2014, p. 15-16). Au cours de cette enquête documentaire, il nous est rapidement apparu que la métaphore du sismographe méritait une attention particulière de notre part, car nous décelons en elle un véritable programme auctorial, tant esthétique que moral, qui informe notre projet de description d'une politique littéraire leclézienne.

3.6.1 Un fondement réaliste

Paru en 1970 dans les pages de la *NRf*, « Le sismographe » est intéressant à plusieurs égards. D'abord parce qu'il nous renvoie directement à un autre texte, de Jacques Bersani celui-là, publié dans la revue *Critique* en 1967 : « Le Clézio sismographe » (Bersani 1967). On pourrait croire que Le Clézio a repris à son compte dans son texte

de 1970 l'idée du sismographe avancée par Bersani trois ans plus tôt pour qualifier sa propre démarche d'écriture. Il faut toutefois reconnaître qu'en dépit de toute mention explicite et dans le texte de Bersani et dans le texte de Le Clézio, dans le cas de Le Clézio tout au moins, cette métaphore du sismographe est assurément informée d'une fréquentation assidue de l'œuvre d'Henri Michaux (sur Michaux et la métaphore du sismographe, voir Butor 1999 ; Pic 2014, p. 38, 54-55). On sait bien sûr l'admiration que porte Le Clézio à Henri Michaux (*cf. supra* § 2.4, note 36). L'édition des œuvres complètes du poète belge comporte une lettre que lui a adressée Le Clézio en décembre 1969. Dans celle-ci, Le Clézio s'exprime au sujet d'un ouvrage de Michaux, *Connaissance par les gouffres* (Michaux 1988) :

J'aime votre livre, [...] j'aime que vous ouvriez de nouvelles portes sur de nouveaux corridors. J'aime bien que vous parliez des rêves comme de quelque chose de vrai, d'inquiétant, de perceptible, comme des autres rites et des autres monuments, et que vous acceptiez la division de l'homme par 10, 100, 1 000, et que vous refusiez la soumission à une seule voix : celle du prétendu éveillé (Le Clézio cité dans Michaux 2002, p. 41).

En juillet 1973 paraît dans le n° 168 de *La Quinzaine littéraire* « Un poème qui n'est pas comme les autres » (Le Clézio 1973e). Ce texte sera repris en 1978 dans *Vers les icebergs* (Le Clézio 1978b, 2014b), qui développe un long commentaire sur la poésie de Michaux, en particulier « Iniji », poème en vers d'une dizaine de pages publié à l'origine en 1962 (dans *Vent et poussières*, repris ensuite dans *Moments* ; Michaux 2014). Plusieurs excellentes études critiques s'attardent à la relation entre Michaux et Le Clézio et présentent des éléments de comparaison fort éclairants (voir Ridon 1995 ; Maulpoix 2010 ; Madou 2012). Après eux, nous souhaitons interroger les raisons de cette filiation littéraire au prisme du projet scriptural leclézien. En particulier, nous observerons quels statut et pouvoirs sont envisagés pour le signe linguistique dans *Vers les icebergs*.

L'appréciation que témoigne Le Clézio pour la poésie de Michaux repose sur un idéal poétique commun aux deux écrivains, idéal mû par la volonté de dégager la langue

de sa fonction communicationnelle ordinaire. Ce dévoiement de la langue doit permettre d'accéder à un régime signifiant proprement poétique, voire mystique ou même *extatique*, comme nous l'avons suggéré à quelques reprises déjà. La parole libérée doit ainsi permettre d'ouvrir une brèche sur un autre monde, « l'autre côté », mais de reconnaître également que *ce monde-là est bien aussi le nôtre* — il en est la face voilée, recélée, mise à distance par le spectacle de l'ordinaire. Notre usage utilitaire de la langue et le rapport déterritorialisé que nous entretenons avec elle nous en éloigne au quotidien. Ainsi Le Clézio écrit-il :

Bien sûr, on les croyait importants, ces mots du langage, ces mots courants. Dressés comme des meutes, utiles à chasser, chercher, aboyer, tuer. Mais il y a une autre langue, qu'on parlait avant sa naissance. Une langue très ancienne, qui ne servait à rien, qui n'était pas la langue du commerce des hommes avec les hommes. Pas une langue de séduction, pour suborner, ou pour asservir. C'était d'elle que venaient les mots, ces mots : fluide, vent, cruche, orpheline, rails, dormir, cœur, constellée, cygne, lasciate, buée, galbe, opale, viens... Ils existaient en même temps que la vie, pas détachés d'elle. Ils étaient une danse, une nage, un vol, ils étaient du mouvement (Le Clézio 2014b, p. 109-110).

On sait quelle place a tenu la théorie de l'arbitraire du signe linguistique de Saussure au milieu du XX^e siècle en France. Le système d'oppositions négatives saussurien a constitué pour l'essentiel l'unique point de ralliement des diverses entreprises intellectuelles se réclamant du structuralisme, dominant à partir des années 1960 (voir Dosse 2012a, 2012b). Il faut bien observer cependant que la théorie de Saussure repose sur une métaphysique idéaliste (de type kantien)⁶⁶. La sémiologie saussurienne ne s'intéresse qu'à la langue (confinée au régime symbolique), dégagée de

⁶⁶ On trouve dans le *Cours de linguistique* cette idée de manière très nette : « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle [mais les sensations appartiennent elles aussi au domaine des idées], et s'il nous arrive de l'appeler "matérielle", c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait. » (Saussure 1995, p. 98.)

tout rapport au monde tangible (le référent n'existe pas dans la théorie saussurienne). L'emphase que met Saussure sur le caractère « entièrement arbitraire » (Saussure 1995, p. 101) du signe linguistique n'en est qu'une preuve supplémentaire. La sémiologie saussurienne interdit d'imaginer quelque continuité que ce soit entre la langue et le monde, et encore moins une unité : « l'esprit ne fait toujours que jongler avec des fantômes qu'il a lui-même construits. » (Deely 2001, p. 667, nous traduisons.)

Pour Le Clézio, au contraire, matière et langage, forme et substance sont une seule et même chose : « la matière et l'esprit, le concret et l'abstrait se rejoignent, et se fondent, et se recouvrent dans la même infinie étendue du permutant. » (Le Clézio 1967b, p. 100.) Un passage de *L'extase matérielle* explicite le fondement réaliste qui rend possible une telle conception unifiée : « Les idées sont toutes objectives. C'est le réel qui donne naissance à l'idée, et non pas l'idée qui exprime ce qu'il y a de concevable dans la réalité. [...] Le langage n'est pas une "expression", ni même un choix ; c'est un être en soi. » (Le Clézio 1967b, p. 51.) Ici encore s'affirme l'influence de Michaux qui, en une formule lumineuse dans *L'infini turbulent*, synthétise sa vision de la poésie comme *poiesis* : « L'extase, c'est coopérer à la divine création du monde. » (Michaux 1994, p. 79.) L'écriture sismographique de Le Clézio est une écriture extatique — elle est matière et esprit à la fois. Médiatrice, elle véhicule le monde ; agissante, elle coopère à sa formation.

Il faut bien voir que c'est contre l'arbitraire du signe linguistique que se positionne Le Clézio, qui voit dans la langue poétique une part de naturalité et une motivation lui conférant une aura magique⁶⁷. Ainsi les mots alignés dans la citation reproduite ci-avant

⁶⁷ Zeltner (1971, p. 218) perçoit chez Le Clézio une tendance à concevoir une motivation naturelle (ou cratyléenne) des noms, qualifiant conséquemment de « scandaleusement anti-saussurienne » son écriture. Zeltner aurait été choquée par la nouvelle « Mondo » parue dans *Mondo et autres histoires* en 1978. Le Clézio y raconte l'histoire d'un petit garçon de dix ans nommé Mondo. Il est sans famille et non scolarisé. Un jour, à la demande de Mondo, un vieil homme, Marcel, accepte de lui apprendre à lire. La scène se passe sur une plage. Marcel prend des galets bien plats. Sur chacun d'eux, il trace à l'aide d'un canif le signe correspondant à une lettre de l'alphabet. « En même temps, écrit Le Clézio, il parlait à Mondo de tout ce qu'il y a dans les lettres, de tout ce qu'on peut y voir quand on les regarde et qu'on les

(*fluide, vent, cruche, orpheline, rails, dormir, cœur, constellée, cygne, lasciate, buée, galbe, opale, viens...*) figurent-ils pour leur seule qualité sonore et pour ce qu'ils évoquent à l'auteur sur un plan distinct du régime de signification commun, en dehors du système d'oppositions normatives ; leur association est positive et leur signification, viscérale. Ils sont les composants d'un système langagier qui n'est pas voué à la communication ordinaire : « Langue insensée qui avance, magnifiquement autonome comme un corps de dauphin, filant sans effort le long de mon corps, le dépassant et se jouant de lui, vite à travers la masse qui ne peut pas la freiner. » (Le Clézio 2014b, p. 110.) Ils forment une langue qui ne s'adresse pas directement à l'intellect — « Iniji parle en paroles qui ne sont pas des paroles » (Michaux 1973, p. 82) —, qui se maintient en-deçà du régime symbolique de la signification. Cette langue s'adresse d'abord aux sens, elle est sentie par le corps, s'installe en lui, le remue : « La langue qui ne veut pas *me parler* affole, elle fait tourbillonner l'aiguille, emballe le moteur, jette ses nappes d'étincelles. La fascination hypnotique vous tient par l'intérieur du corps [...] » (Le Clézio 2014b, p. 111.)

Dès lors, le travail de la langue poétique consiste précisément à éveiller les sens, à révéler les associations signifiantes au-delà du strict régime de l'arbitraire de la langue. Elle révèle la face *incarnée* des mots, leurs prolongements affectifs, leurs ramifications profondément ancrées dans les habitudes et les mœurs, dans l'*ethos*, les dispositions et les axiologies motivant les idéologies et les politiques : « [...] les mots ne sont pas seulement des mots. Ils ont de longues tenaces racines enfoncées dans la chair, enfoncées dans le sang, et les arracher fait mal. Mots appris, reconnus, habitudes, parasites, c'étaient eux qui distillaient le venin. » (Le Clézio 2014b, p. 112.) Pour Le Clézio, la poésie a une fonction qui n'est pas *communicative*, c'est-à-dire qu'elle n'a pas

écoute. » Marcel lui explique alors ce qu'il y a dans chacune des lettres : « Il parlait de A qui est comme une grande mouche avec ses ailes repliées en arrière ; de B qui est si drôle, avec ses deux ventres, de C et D qui sont comme la lune, en croissant et à moitié pleine [...] » (Le Clézio 1978c, p. 61), et ainsi de suite jusqu'à Z. Dans le chapitre précédent, nous avons montré comment l'expérience de la drogue pouvait être directement liée à l'intérêt de l'écrivain pour la dimension matérielle de la langue (*cf. supra* § 2.4.4).

pour vocation expresse de véhiculer un contenu symbolique (représentationnel) ; la poésie a une fonction d'abord indexicale (*sensu* Peirce⁶⁸) : elle agit directement dans le monde en vertu d'un rapport de continuité, voire d'interpénétration, entre les signes et les corps, par le biais de l'habitude dont les effets s'expriment le plus souvent de manière inconsciente (sur les rapports entre sens et habitude chez Peirce, voir West & Anderson 2016).

Si la poésie ébranle les sens, c'est parce qu'elle tire profit de la part incarnée, c'est-à-dire matérielle et vivante, de la langue en actes, qui échappe à l'arbitraire pur. En reconnaissant à la langue cette dimension active, Le Clézio intime un devoir à l'écriture : bousculer les habitudes, « estranger » en remontant à la racine du sens, en amont de la signification, pour faire accéder le lecteur à un ordre sémiotique au sein duquel celui-ci est forcé de reconnaître au langage sa part indexicale, c'est-à-dire son ancrage au monde matériel, qu'il désigne et qui l'informe. Pour Le Clézio, la langue n'est pas confinée à une couche symbolique dédoublant un monde physique d'autre part inaccessible, comme le suggèrent la tradition idéaliste et le canon sémiologique moderne, et comme l'a pensé dans leur sillage la critique structuraliste. Au contraire, les signes et le monde ne font qu'un et leur action dans le monde naturel peut être décrite par le concept de *sémiose*⁶⁹. Comme Iniji, « mi-corps sort » (Michaux 1973, p. 81), la langue *agit*.

À l'encontre de la doxa sémiologique, prépondérante en France au cours de la période 1950-1980, Le Clézio défend un réalisme qui appelle une sémiotique non binaire⁷⁰. Cette posture réaliste, Jacques Bersani la reconnaissait déjà dans son article

⁶⁸ « Un index [ou indice] est un signe qui réfère à l'Objet qu'il dénote en vertu de ce qu'il est réellement affecté par cet Objet. » (Peirce 1992, p. 291, nous traduisons.) Sur l'indexicalité, voir Sebeok 1991, chap. 13 ; Sebeok 2001, chap. 5.

⁶⁹ Rappelons que le concept de *sémiose* repose sur un axiome continuiste entre la matière et l'esprit, lequel se trouve au fondement de la doctrine philosophico-scientifique que Peirce appelle *synéchisme*. Voir Peirce 1998, p. 1-3.

⁷⁰ Le modèle binaire de Saussure (signifiant/signifié) ne permet pas de décrire la *sémiose*, c'est-à-dire le sens en action, ou l'action des signes.

de 1967, « Le Clézio sismographe ». Pour expliciter sa critique, Bersani s'appuie sur un passage de *La fièvre* (Le Clézio 1965) dans lequel un personnage décrit sa vision d'une écriture *sur le motif*, qu'il appelle « l'écriture à l'état brut » :

« Voici ce qu'il faut faire : il faut partir pour la campagne, comme un peintre du dimanche, avec une grande feuille de papier et un crayon à bille », regarder autour de soi et lorsqu'on a bien regardé « prendre la feuille de papier, et dessiner avec les mots ce qu'on a vu » (F., p. 174). Voir avant d'écrire. Le monde n'est pas au-delà des mots, mais en-deçà. On devine aisément le sens de cette littérature à rebours à laquelle se voue Le Clézio sous le nom d'écriture. Il s'agit bien d'un réalisme (Bersani 1967, p. 312)⁷¹.

Cependant que l'on pourrait comprendre cette critique sur un plan strictement poétique, et par là entendre que Le Clézio pratique un réalisme esthétique, Bersani précise bien, pour approfondir la perspective ouverte, que « Le Clézio [est un] réaliste problématique au sens où l'entend Lukacs, s'il est bien persuadé que la réalité existe, [il] ne croit pas pour autant qu'elle "soit-là" comme une image immobile et complaisante, offerte à qui veut bien la peindre. [...] il a foi dans l'obscur travail de l'écriture, dans les vertus proprement morales du tâtonnement et de l'obstination » (Bersani 1967, p. 313). L'obscurité relative des premiers écrits de Le Clézio, Bersani la célèbre, y voyant le développement du « thème unique de la recherche » (Bersani 1967, p. 313).

Cette recherche est celle d'une forme qui permette à la langue d'*agir* dans le monde en bouleversant les habitudes fixées et les significations instituées (qui s'observent dans les mœurs humaines). Ainsi que Le Clézio l'écrit en 1970, « Écrire est l'action suprême, l'action ultime » (Le Clézio 1970d, p. 15). Est *action* ce qui agit, ce qui a un impact dans le monde. Écrire est donc un *acte moral* (qui concerne les mœurs). La quête d'une écriture agissante est au cœur même de la prétention morale de la littérature que défend

⁷¹ Notons que Le Clézio a raconté avoir écrit *Le procès-verbal* en partie à la plage : « En écrivant sur les plages, ce que je cherchais, au fond — et que j'ai réussi à trouver par la suite —, c'était ce contact avec le monde réel, avec le monde naturel. » (Le Clézio 2006b, p. 11.)

Le Clézio. Ainsi en va-t-il de cette idée : « Quelqu'un, un jour, a inventé l'écriture. Il ne l'a pas fait pour représenter le monde, ni pour comprendre. Il l'a fait pour agir. » (Le Clézio 1970d, p. 16). L'écrivain agit par les mots, « mais son action ne correspond pas à une intention précise, elle est autre » (Le Clézio 2009a, p. 36). Le sens de cette action mérite évidemment d'être interrogé.

3.6.2 Une écriture morale

Dans un entretien réalisé par Claude Cavallero en 1993, Le Clézio avance des éléments de définition quant au rôle de l'écrivain et à la valeur de l'œuvre littéraire sur le plan politique et social, à leur pouvoir au sein de la cité et à leur influence potentielle sur le vivre-ensemble : « Le rôle de l'écrivain ne consiste pas, me semble-t-il, à proposer intentionnellement un sens moral applicable au monde qu'il décrit. Mais encore une fois, sa création elle-même, *en tant qu'acte*, se charge d'une certaine valeur morale. » (Le Clézio 2009a, p. 37.) L'œuvre de Le Clézio est morale parce qu'elle cherche à se nouer à la réalité sociale autrement que par l'effet miroitant que produit l'artifice mimétique. Le roman n'est pas pour lui un simple « observatoire des mœurs » (Carnevali 2009), mais un lieu pour l'exploration d'une forme langagière capable d'agir réellement (plutôt que réflexivement)⁷². C'est précisément ce refus de specularité confinant l'écriture au régime de la pensée que Le Clézio admire chez Michaux : « [l]a langue d'Iniji n'est pas un leurre. » (Le Clézio 2014b, p. 111.) S'émancipant de sa charge représentationnelle, refusant au régime symbolique toute autonomie ontologique, l'écriture brute revendiquée par Le Clézio cherche à s'instituer en continuité avec la nature tangible de manière à réaliser une connexion, une voie de passage entre les mots

⁷² Cette visée éthique s'accorde au pragmatisme de la sémiotique de Peirce, pour qui « la signification intellectuelle de toute pensée se trouve ultimement dans les effets qu'elle a sur nos actions » (Peirce 1994, § 7.361, nous traduisons).

et les choses qui ne soit pas médiée par l'illusion référentielle, mais par une relation matérielle réelle, dont le résultat permettrait de « faire se rejoindre le langage et le monde » (Le Clézio cité dans Lhoste 1971, p. 101 ; voir aussi Stendal Boulos 2009).

C'est à la lumière de cette volonté de connexion naturelle entre le monde et les signes que s'éclaire la métaphore du sismographe. Le fondement réaliste de la posture leclézienne implique une conscience de l'écriture comme pratique médiatrice située. Ainsi Le Clézio suggère-t-il que « l'homme qui écrit n'écrit pas seulement avec les mots. Sa main bouge sur le papier, elle trace les petits sillons. Mais sa main n'est que le sismographe qui enregistre les tremblements venus de loin, et l'écriture n'est qu'un signal » (Le Clézio 1970d, p. 18). Par cette métaphore, il apparaît clairement que, pour Le Clézio, le langage prolonge le monde plutôt qu'il ne le dédouble ; entre les mots et les choses, il y existe un rapport de continuité sur lequel repose le fonctionnement même du signe indexical. La métaphore du sismographe permet à Le Clézio d'illustrer cette idée avec une grande simplicité. En effet, le sismographe est l'instrument indexical par excellence. Sa mécanique sensible est directement commandée par les mouvements du sol, qu'elle amplifie et diagrammatise grâce à l'oscillation d'un crayon traçant nerveusement au long d'un papier déroulant. La relation de continuité unissant les soubresauts du monde vivant et le plan graphique de l'existence ne saurait être plus explicite. L'écriture prend ainsi la mesure physique du monde. La force affirmative de l'écriture leclézienne tient tout entière dans cette image qui en illustre le fonctionnement⁷³.

Dans sa lettre-introduction publiée en tête du *Procès-verbal*, Le Clézio exprimait à Georges Lambrichs son souhait de produire, sans être certain d'y être parvenu,

⁷³ « [...] un index qui force quelque chose à être un icône [comme le fait le sismographe produisant un sismogramme] produit une affirmation, et forme dès lors une proposition. Ceci suggère une vraie définition de la proposition [...] Une proposition est un signe qui [...] indique son objet. » (Peirce 1998, p. 307, nous traduisons.)

[...] un roman vraiment effectif : quelque chose [...] qui s'adresserait non pas au goût vériste du public — dans les grandes lignes de l'analyse psychologique et de l'illustration — mais à sa sentimentalité. Il me semble qu'il y a là d'énormes espaces vierges à prospector, d'immenses régions gelées s'étendant entre auteur et lecteur (Le Clézio 1963, p. 9).

S'adresser à la sentimentalité du lecteur, cela signifie : escamoter l'intellect, sortir de la pensée abstraite pour agir directement sur le plan affectif et physique. Le Clézio avait déjà une certaine conception de l'écriture-action en 1963 : « Il y a un moment entre celui qui récite et celui qui écoute, où la créance se précise et prend forme. Ce moment est peut-être celui du roman "actif" dont le facteur essentiel serait une sorte d'obligation. » (Le Clézio 1963, p. 9.) L'obligation envisagée ici est évidemment de nature morale ; Le Clézio suggère une responsabilité pour le lecteur de s'engager dans une transformation personnelle imposée au contact de l'œuvre, en raison de l'expérience critique qu'elle implique⁷⁴.

Ainsi disons-nous que la recherche de forme coïncide chez Le Clézio avec sa volonté de produire une littérature morale. Cette idée se vérifie dans sa conception de l'art, qui, selon lui, doit « donner à regarder les mêmes choses ensemble » (Le Clézio 1999, 1/1, 4:50). Remarquons que dans cette affirmation tient pour l'essentiel une définition du signe indexical : l'art (le signe) désigne, pointe, oriente les regards, l'attention du public, vers un objet défini et réel. Rien ne peut être affirmé sans qu'un signe indexical ne désigne d'abord : « l'indication (l'action de pointer, l'ostension, la deixis) est un mode de signification aussi indispensable qu'irréductible » (Wells 1967, p. 104, cité dans Sebeok 1991, p. 129, nous traduisons). Pour Le Clézio, l'art remplit

⁷⁴ Cette idée n'est pas sans rappeler le refus d'innocence sartrien : « [L'œuvre littéraire] se présente comme une tâche à remplir, elle se place d'emblée au niveau de l'impératif catégorique. Vous êtes parfaitement libres de laisser ce livre sur la table. Mais si vous l'ouvrez, vous en assumez la responsabilité. » (Sartre 1948, p. 55). L'influence de Sartre est manifeste dans les œuvres du corpus leclézien 1963-1975, ainsi que nous l'avons montré précédemment (*cf. supra* § 2.1). Il est opportun de rappeler cette autre idée exprimée par Sartre (1948, p. 290) : « Il est à souhaiter que la littérature entière devienne morale et problématique [...] Morale — non pas moralisatrice : qu'elle montre simplement que l'homme est aussi valeur et que les questions qu'il se pose sont toujours morales. »

précisément cette fonction indicative ; en elle résiderait même sa seule raison d'être : « faire asseoir les gens et leur montrer un morceau de la vie afin de les habituer à regarder le reste de la vie. » (Le Clézio 1999, 1/1, 5:07.)

La morale de son écriture serait donc celle-là : susciter la formation d'une habitude nouvelle, transformer le regard, permettre à chacun de porter une attention accrue au monde environnant par le biais de la lecture. Charles S. Peirce, discutant du synéchisme (qui pose la continuité entre la matière et l'esprit), écrit : « la conscience s'estompe là où une habitude s'établit, et s'excite à nouveau lorsqu'une habitude se brise » (Peirce 1994, § 6.613, nous traduisons). Autrement dit, c'est lorsque survient un changement d'habitude que la vie est la plus intense, car ce n'est qu'à ce moment qu'émerge la conscience (Colapietro 2016, p. 298). La dimension morale de l'écriture leclézienne se conçoit aisément dans ce cadre. En effet, si rompre l'habitude fixée est l'unique moyen de faire émerger la conscience, alors produire cet effet par l'écriture constitue un moyen pour le langage *d'être conscience* et de parvenir à la découverte de « [q]uelque chose de simple, de vrai, qui n'existe que dans le langage » (Le Clézio 2008, p. 10).

Si Le Clézio célèbre Michaux, c'est parce que ce dernier a su montrer que « le langage n'appartient à personne. Il est le règne de la liberté, de l'espace » (Le Clézio 2014b, p. 80). La parole poétique de Michaux permet de conjoindre l'être et le langage en une seule unité de conscience ; elle réalise l'intuition naturaliste leclézienne. Pour Le Clézio (1971d, p. 41), « [i]l n'y a rien dans l'univers qui ne soit pas naturel » ; « [t]out est rythme » (Le Clézio 1967b, p. 130). L'intelligence préexiste à la langue — « L'intelligence est infinie, elle est beaucoup plus longue que les volutes des mots » (Le Clézio 1971d, p. 41) — et le travail de l'écriture est de rejoindre cette antériorité. En un sens, on peut dire que la recherche de forme leclézienne trouve son aboutissement dans les *Voyages de l'autre côté*, qui constituent une tentative de parvenir, dans le langage, à un état de conscience liminaire. Se tenant à l'extrême seuil du langage, dans une sorte de stase à la limite de la signifiante, l'écriture leclézienne pointe vers les

profondeurs originelles du monde, là où naissent les séismes : « Les ordres, les vrais ordres, ils naissaient à 4 000 mètres de profondeur, et ils lançaient leurs lents tourbillons. » (Le Clézio 1975a, p. 11.) C'est à ces ordres naturels qu'obéit Le Clézio, incandescent : « L'homme qui écrit n'invente rien. Il est un passage et l'électricité qui allume un instant son filament de tungstène vient de très loin, va ailleurs. » (Le Clézio 1970d, p. 16.) Ainsi s'éclaire cette réponse de Le Clézio offerte à Xu Jun sur son rapport à l'écriture :

Pour continuer d'écrire, il faut croire à cet autre langage (celui de la forêt, par exemple, mais ce peut être aussi celui d'un équilibre dans le monde urbain) dont l'écriture boit parfois le nectar, par miracle, ou par assiduité dans l'effort. Ainsi peut-on par instants, et ce sont ces instants qui justifient tout le reste, approcher de l'adéquation du langage au monde — appelons cela, de façon un peu moralisatrice, la vérité ? (Jun 2016, p. 120.)

Reterritorialiser la langue, reconnecter le monde et le langage et se savoir médiateur dans cette affaire ; tels sont le sens et la vertu politiques de l'écriture leclézienne.

3.6.3 Une politique singulière

Nous avons montré comment Le Clézio tirait profit de sa filiation à Michaux. Le panthéon leclézien ne s'arrête cependant pas au poète belge. Rimbaud, Artaud, Lautréamont, Malcolm de Chazal, Jean Grosjean et Max Jacob y figurent en bonne position également (sur ces rapprochements, voir Cavallero 2012).

L'influence du poète mauricien Malcolm de Chazal sur Le Clézio nous apparaît particulièrement déterminante, et jusqu'ici étonnamment très peu étudiée (sur les rapports entre Le Clézio et Chazal, voir Furlong 2016). Nous avons déjà signalé à quelques reprises au cours de notre enquête des points de passages entre les œuvres leclézienne et chazalienne (*cf. supra* § 2.1 notamment). Chazal est surtout connu pour

être l'auteur de l'énigmatique et éclectique recueil *Sens-Plastique*, édité en France par Jean Paulhan en 1948 (sur Chazal, voir Furlong 2014 ; Para 2019). À travers ses écrits, Chazal revendique ce qu'il appelle « la poésie pure ». On retrouve chez lui cette même volonté cryptographique de la littérature, ce même hermétisme dans l'écriture, qui prétend offrir une expérience au-delà des mots :

Dans *Sens-Plastique*, je mets le rythme intérieurement aux mots. Ma poésie est *derrière* les mots. Le lecteur doit pénétrer ce monde fermé des lettres, ou ma poésie lui reste cachée, tel un bonbon fourré qu'on ne goûte pas en le suçant, mais en y mordant [...] je crée des *décharges spirituelles* entre les mots, dont le rayonnement s'épand ensuite en ondes dans la trame des lettres qui suivent, donnant par là même une force explosive aux idées et un effet d'ensorcellement et de magie aux images (Chazal 1949, p. 60).

Dans ma prose de l'invisible, où, de chaque coin du mot surgit un fantôme, et derrière les images les plus réelles passent des paysages d'irréel, mirages d'un autre monde [...] le côté étrange et révolutionnaire vient précisément de ceci que je prends l'idée à revers à tout instant. [...] Cette méthode, j'en use largement, car elle me permet de mettre des étages à ma pensée, échelle de symboles par quoi je monte vers les vérités. [...] Mon but est d'écrire au-delà des mots (1949, p. 212).

Chazal insiste sur l'unité de la langue et de la vie, du sensible et de l'intelligible. Il se revendique d'une philosophie qu'il nomme *naturalisme spirituel* (voir Chazal 1949, p. 195-208).

Inutile de préciser à ce point que le réalisme leclézien rejoint parfaitement cette doctrine. Pour Le Clézio (1978a, p. 166), en effet : « Chaque seconde qui passe est dense, chargée de réel, et le temps est une continuelle, indivisible accumulation de matière. » Chazal (1949, p. 195) considère « la pensée et la sensation non pas comme deux facultés distinctes, mais comme les parties intérieure et extérieure d'un même gant revêtant l'organe de préhension de l'âme. » Et comme chez Le Clézio, c'est la lumière qui opère transversalement pour attester de leur solidarité : « [...] mon analyse des choses va avant tout à la lumière » ; « dans l'œil de l'homme seul, le regard est marié à

la lumière » et « l'écriture du regard est infinie, car ses tracés transcendent la terre » (Chazal 1949, p. 197, 112, 175). L'écriture, prétend Chazal, est « le *geste-un* du corps humain », car il unit le physique et le spirituel sans commune mesure : « grâce à ce geste-un qui compénètre tout le corps, toute expression de sentiment ou d'idée peut être transcrite et concrétisée par l'écriture » (Chazal 1949, p. 175). Par ce geste, l'énonciation poétique rejoint la dimension sensible et matérielle du monde, qui la véhicule :

ma prose *est* corps-fleuve de sensations, et par conséquent n'a nullement besoin de *devenir sensation*, car elle *l'est*. Ma prose n'a nullement besoin de *contenir* la sensation, parce que la sensation *est*, dans ma prose, *contenant*, la sensation est le *vase* même qui véhicule l'idée que je transmets (Chazal 1949, p. 63).

Par d'autres voies que Chazal, certainement, Le Clézio en est venu à adopter une pensée similaire, unitaire, qui fait de la voix l'expression totale et transcendante de l'univers⁷⁵. Ses témoignages nous indiquent que c'est le chant des autochtones d'Amérique qui lui aurait inspiré cette pensée. *Haiï* développe un discours sur l'esthétique et la valeur morale du chant et de la dimension musicale de la langue, telle qu'elle a été donnée d'être ressentie par l'écrivain au Darién panaméen : « Psalmodie plutôt, répétition continuelle de la même phrase musicale, comme s'il n'y avait qu'un chant possible, une seule musique. [...] Il n'existe qu'un seul chant. Il n'existe qu'une seule voix : c'est peut-être cela, le plus mystérieux du chant indien. » (Le Clézio 1971d, p. 74-75.) Le Clézio suggère que le chant expose l'âme du chanteur : elle le rend vulnérable, car elle le singularise (Le Clézio 1971d, p. 79). Mais c'est le monde qui assigne cette singularité au chanteur, qui ne chante pas pour exister individuellement, mais pour canaliser une force qui le transcende : « Ce n'est pas l'homme qui maîtrise le chant, c'est la voix chantée qui possède l'homme. » (Le Clézio 1971d, p. 88.) « Chanter,

⁷⁵ Pour Chazal (1949, p. 63), « [l]a poésie, c'est l'art de transmettre la vie dans les mots », tandis que pour Le Clézio (1973a, p. 58), « tout ce qui vit est écrit ». La proximité intellectuelle des deux hommes est évidente.

ce n'est pas faire de la musique », écrit encore Le Clézio (1971d, p. 90), « c'est entrer en communication avec le monde invisible, par le moyen d'un langage inintelligible ». Doit-on discerner dans cette rencontre avec le chant magique la source de la quête leclézienne d'un langage à la limite de la signifiante, capable de porter le sujet-lecteur vers un état de conscience extatique, c'est-à-dire hors de la stase du symbolique qui le maintient ordinairement dans l'habitude perceptuelle et l'ignorance des formes primaires, « parce qu'on est toujours du côté trouble et de la nescience » (Le Clézio 1973c, p. 175) ? L'écrivain parle d'un « [l]angage total enfin, puisqu'il n'exprime rien, seulement un appel, un désir, la vie transformée en bruit » (Le Clézio 1971d, p. 67). Dans un entretien avec Nathalie Crom en 2007, Le Clézio réitère cette idée, comme un mantra lointainement resurgi : « La littérature, ce ne sont pas des idées, c'est du bruit. » (Crom 2007, p. 14.) Un bruit magique, une incantation connectée aux rythmes environnants, qui exprime quoi ? La singularité de la souffrance humaine, sa solitude, son angoisse ou sa paix⁷⁶. Le chant, c'est l'émotion pure. « L'indien chante, et c'est de la magie », affirme l'écrivain (Le Clézio 1971d, p. 88).

Le Clézio aura voulu rendre cette magie par l'écriture. Comment produire des « dessins anonymes, écriture sans signature, venus ainsi d'un bout du temps, et allant vers l'autre bout du temps », se demande-t-il (Le Clézio 1971d, p. 131) ? Dans *L'inconnu sur la terre*, il affirme :

Je veux écrire pour qu'il n'y ait pas autre chose : pour qu'il n'y ait pas la laideur, la vilénie, la vulgarité, pour que les mots ne soient plus les esclaves de l'argent, pour qu'ils ne salissent plus les murs et le papier, pour que tout soit comme avant, sans affront, pareil au temps où il n'y avait pas encore de mots sur terre (Le Clézio 1978a, p. 387).

⁷⁶ En 1967 déjà, dans *Les Cahiers du Chemin*, Le Clézio écrivait : « J'écris avec tout mon corps, avec ma douleur, avec mon souffle. Et je suis écrit tout le temps, par le monde, sans pouvoir dire non. » (Le Clézio 1967d, p. 85.)

Pour libérer les mots, leur rendre leur matérialité. Faire resurgir leur sonorité. Et à partir du bruit, parvenir à entendre la musique, l'harmonie que dissimule celui-ci. L'écrivain s' imagine atteindre cette utopie poétique :

La musique, je l'entendrais enfin, et ce ne serait plus une grave musique à la voix qui fait peur. Ce ne seraient plus les cris des géants des villes d'hommes, ni les soldats, ni les haut-parleurs qui commandent aux foules, ni les bruits déchirants des klaxons et des sirènes de guerre.

Ce serait seulement une petite musique de pipeau [...] Je la jouerais, sans me lasser, avec les mots de mon langage, pour personne vraiment, pour ceux qui passeraient par là et l'entendraient, pour les criquets cachés et pour les mouettes qui planent dans le ciel.

Mais ce serait une musique qui contiendrait tous les désirs, tous les espoirs, toutes les souffrances aussi, une musique qui chercherait tous les endroits secrets de la terre (Le Clézio 1978a, p. 388-389).

Traversé par cette musique de l'extase, qui ramène à sa plus grande simplicité l'expérience de la vie et ouvre sur une vérité immanente (« les secrets de la terre »), l'écrivain s' imagine libre, et cette liberté le rend infiniment *solidaire* du monde qu'il habite : « Je serais libre enfin, je serais seul. La musique viendrait en moi, sans contrainte, comme l'eau de la source emplir un creux de roche, et jaillit à la lumière. Je ne serais plus que l'instrument de sa voix, et la musique pourrait déborder sur le monde. » (Le Clézio 1978a, p. 390.) La métaphore de la musique est analogue à celle du sismographe : aux mouvements géologiques venus des profondeurs, qui remontent le corps jusqu'à l'extrémité distale pour s'exprimer dans le geste de l'écriture, se substitue un chant du monde venu de temps immémoriaux, qui traverse l'auteur et qui l'anime. Cette musique est mouvement ; elle est l'expression du rythme de l'univers, dont la matière recèle toute l'histoire : « Chaque mouvement du dehors fait naître en moi un mouvement, qui se coordonne au reste, et mon corps et mon esprit sont une mécanique dont tous les rouages s'entraînent, et j'avance, je respire, je vis. » (Le Clézio 1978a, p. 171.)

L'autre grande influence poétique de Le Clézio, c'est Lautréamont (*cf. supra* § 2.4.2, note 53). Dans sa préface aux *Chants de Maldoror* rédigée en 1967, Le Clézio laisse comprendre quelles affinités électives le rattachent à Isidore Ducasse : « Lautréamont : prophète de la poésie libérée, celui qui a montré que la littérature pouvait encore essayer d'exprimer l'homme dans sa totalité. Le symbole de la rébellion contre l'ordre établi, du cri contre le langage-prison. » (Le Clézio 1973d, p. 9.) La tutelle poétique du « prophète » Lautréamont est palpable dans l'écriture leclézienne, et ce, dès *Le procès-verbal*. Mais elle ne s'affirme sans doute nulle part aussi puissamment que dans *Les Géants* — dont nous avons parlé ci-avant —, grand roman dystopique porté par un souffle prophétique et révolutionnaire dénonçant le pouvoir coercitif des signes et la part délétère de la sémiose.

La recherche de forme de Le Clézio ne s'effectue toutefois pas au service d'une pure destruction de l'ordre établi, bien au contraire. L'écriture est une proposition d'existence qui ne trouve sa pertinence que dans sa capacité à fonder la communauté :

L'écriture est un système, un système parmi tant d'autres, où l'indépendance n'a pas de sens. Celui qui écrit doit, d'une manière ou d'une autre, par un mot, une expression, une idée, se rattacher, se soumettre et s'admettre. Sa révolte ne peut pas être autre chose qu'une nouvelle manière d'adhérer. C'est-à-dire non seulement d'adhérer au réel, de s'accepter comme homme vivant dans le monde vivant, mais aussi de se vouloir dans la société, de participer à la pensée, aux rythmes et aux rites collectifs (Le Clézio 1973d, p. 8).

Ultimement, la politique leclézienne de la littérature se résume par une double analogie formée (ou confirmée) au contact des sociétés et cultures autochtones d'Amérique qu'il a fréquentées. Pour Le Clézio, l'écrivain est comparable au sorcier et son écriture s'assimile à un chant rituel. Il détient le secret d'une langue qui oscille « entre le chant, l'incantation chamanique, le récit, la poésie » (Le Clézio 1985b, cité dans Cavallero 2009b, p. 5), « une sorte d'envoûtement rythmique, [...] d'unisson communicatif que l'on peut qualifier de magique » (Le Clézio 2009a, p. 31 ; voir aussi Thibault 2009,

chap. 2). Cette forme hybride, à la limite du lisible, réalise l'idéal politique de l'écriture-action, à savoir : produire une littérature qui est aussi *médecine*. « Un jour, on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais seulement de la médecine », écrit Le Clézio (1971d, p. 8 ; voir aussi Léger 2009). En mai 1970, Le Clézio confiait à Pierre Lhoste :

Pour moi il n'y a aucun doute, le sorcier et l'écrivain font un peu le même travail. Le sorcier fait un travail qui consiste à soigner ou à prévoir l'avenir ou à conjurer des démons ou à invoquer des démons, et ceci uniquement pour répondre aux besoins de la communauté. Eh bien, l'écrivain, et même finalement tout artiste quel qu'il soit, opère de la même manière, il dispose lui aussi de tatouages rituels, il dispose de mots rituels, il dispose d'images rituelles et il va les proposer et ce passage va se faire ou ne pas se faire. S'il ne se fait pas, c'est que le sorcier n'est pas admis par la communauté. S'il se fait, c'est que le sorcier-écrivain est admis par la communauté (Le Clézio 1999, 1/4, 5:08).

Que peut l'écrivain pour guérir sa communauté ? Écrire, c'est-à-dire danser contre le nouveau déluge, suggère Le Clézio à la dernière ligne de *La fête chantée* (Le Clézio 1997, p. 240 ; voir aussi Roussel-Gillet 2010).

Comment, en fin de compte, décrire la politique de la littérature défendue par Le Clézio ? Rappelons d'abord quelle était notre visée. Il n'était pas question dans cette ultime section d'étudier les contenus de représentation à caractère politique dans l'œuvre de l'écrivain, mais d'interroger le discours de ce dernier sur la valeur politique (morale) de la littérature. L'approche adoptée pour mener cette enquête définit les politiques de la littérature comme des « systèmes de représentation [qui] prescrivent des manières de lire et d'interpréter à travers lesquelles se produit et se reproduit la signification politique de textes » (Hamel 2014, p. 18). Dans un premier temps, nous avons montré que, chez Le Clézio, la signification politique de son écriture reposait sur des enjeux fondamentalement sémiotiques, qui déterminent dans sa dimension communicationnelle le pouvoir d'action de la littérature. Le projet d'écriture-action préconisé par Le Clézio est rendu possible en raison d'une assise réaliste qui conjoint le monde et les signes en une même unité naturelle et dynamique. Dans un deuxième

temps, nous avons montré que la métaphore du sismographe employée par l'écrivain pour théoriser sa propre pratique mettait en lumière l'importance de la dimension indexicale de son écriture. Cette indexicalité suppose la conscience d'une production médiatrice située. L'écriture sismographique tire d'abord sa matière et sa forme du monde physique par le biais du corps-écrivain, qui amplifie les mouvements du monde dont il a l'expérience ; elle vise ensuite à agir causalement dans le monde physique par le biais du corps-lecteur en inscrivant son mouvement en son sein (par l'expérience de la lecture). Ainsi proposons-nous de concevoir la politique leclézienne de la littérature comme volonté de produire du commun (une communauté de sens) par la mise en connexion des corps territorialisés dans le monde et dans l'espace social, au cœur de « l'infiniment moyen » (Le Clézio 1967b, p. 33-261) du langage, où se déploient les rites et les mythes.

La recherche de forme chez Le Clézio est donc irréductiblement liée à une visée et une action politiques, car « avant toute spécification formelle, c'est l'aventure d'être vivant qu'on veut exprimer » (Le Clézio 1967b, p. 107). L'écriture leclézienne cherche à combler l'espace qui est entre les hommes, non pour y reproduire de la division, mais pour y agir comme une force cohésive fondée sur, et suscitant, la conscience du bien commun du monde. « Certes, écrit Le Clézio, la vie en communauté réclame [des] échanges [...], mais ce n'est pas suffisant. Il faut avoir, par-dessus tout, la conscience. Et dans une certaine mesure, être conscient de soi, c'est sentir. » (Le Clézio 1967, p. 101-103.) Sismographe, capteur sensible du monde au crayon nerveux, Le Clézio traduit cette conscience des sens au moyen de l'écriture.

3.6.4 Une éthique de la guérison

Nous avons voulu montrer quel infléchissement caractérisait la poétique leclézienne au mitan de la décennie 1970 et quel impact cela pouvait représenter du point de vue de sa politique littéraire. L'*agir* de l'écriture se trouve au cœur de cette question, car c'est à raison de la capacité de la littérature à s'immiscer dans les affaires de la cité et à transformer les mœurs que se mesure la moralité d'une œuvre. La justification sociale de la littérature en dépend. Certes la poétique a son autonomie également, qui ne se laisse pas aisément subordonner. Or, force est de constater que l'intransitivité de l'écriture littéraire, sa capacité à prétendre n'avoir aucune fin utilitaire, forme un trope en déclin aujourd'hui. Elle n'est quasiment plus qu'une survivance à l'ère du néolibéralisme, qui gourmande la quasi-totalité de l'activité humaine. C'est ainsi qu'en 2017, Alexandre Gefen s'attardait à une tendance importante dans la littérature française de notre jeune siècle : l'éthique du *care*, du *self-help*, de l'empathie et de l'*empowerment*, qui définissent pour la littérature un horizon d'intervention sociale utilitaire, une raison pratique et humaine : s'aider soi-même ou aider son prochain. Doit-on s'étonner que cette mouvance aux relents de psycho-pop et de scoutisme nous provienne des États-Unis ? La littérature, explique Gefen (2017, p. 270), se définit désormais par son *utilité personnelle* : « [...] recoudre, aller mieux, aider, guérir, sauver par les lettres, tels sont les mots d'ordre de la littérature du XXI^e siècle à l'heure des *reading cures* et des peines de lecture. »

En dépit du rapprochement entre l'art à la médecine qu'a effectué Le Clézio en 1971, on aurait bien du mal à rattacher son œuvre à la mouvance contemporaine. Cela parce qu'il apparaît clairement que la dimension thérapeutique de l'art envisagée par l'écrivain est avant tout *collective* : son effet doit viser la communauté entière. La littérature doit se garantir un pouvoir moral au sein de la cité appréhendée comme fait social total. La littérature leclézienne s'adresse à l'ensemble de la société. C'est tout le

corps collectif malade que l'art doit guérir. Mais cet art guérisseur se veut un art qui soit avant tout un savoir-faire, une *techné* participative : une grande fête chantée capable d'exorciser le mal qui divise la communauté. Ainsi seulement la fiction (la parole littéraire) peut-elle affirmer sa pleine puissance « révélatrice » et « transformante » (Ricoeur 1985, p. 229) : comme une force de dessillement et comme une force de continuité. Le retournement de la face visible du monde n'indique jamais que sa contiguïté avec l'autre face, recelée ; mais le sentiment d'extase communiqué par cette parole, parce qu'il met hors de soi et à côté du monde, peut faire apparaître un schéma qui aurait la forme d'une bande de Möbius : infiniment double et même. L'autre côté de la raison, c'est la magie. Et cette magie, nous dit Le Clézio, peut guérir : « Les seuls mystères, ce sont les rites et les secrets de la société humaine. » (Le Clézio 1978a, p. 77.)

En parlant de la langue de Rabelais en 1971, Le Clézio écrivait :

Les mots doivent vaincre et convaincre, ils sont incantation, répétition, force cosmique aux prises avec le réel, lutte à la fois destructrice et rassurante. Ils avilissent la cogitation, renient l'analyse, et en même temps ils assurent le triomphe d'une autre sorte de compréhension, qui est l'affirmation de la supériorité de la vie (Le Clézio 1971a, p. 4).

Par l'écriture, il s'agit d'exprimer la voix du monde, le souffle de la vie. Une œuvre littéraire qui accomplit cette tâche, suggère Le Clézio, et même « toute œuvre de langage, lorsqu'elle est ainsi faite de vérité, est pour ainsi dire éternelle, puisqu'elle nous unit d'un seul coup à l'origine de la parole » (Le Clézio 1971a, p. 4). Dans cette vision de la littérature tient une prescription qui dépasse le seul domaine de la création artistique. La littérature tient une place *nécessaire*, précisément parce qu'elle est morale. Elle fait la santé même des sociétés :

[...] il ne peut y avoir de civilisation qui ne soit aussi création, poésie ; il ne peut y avoir d'autre vérité humaine que dans cet élan, dans cette foi presque magique qui a pour origine les forces naturelles, et qui exprime pareillement la création et la procréation, la lumière et la semence. [...] Pour le poète, écrire et communiquer avec les autres hommes, c'est révéler cette lumière commune qui

est dans la mémoire et dans l'imaginaire, et que seul l'ordinaire de la vie empêchait de percevoir (Le Clézio 1979, p. 16).

Il est évident que pour Le Clézio « la pratique de la poésie est une pratique politique » (Meschonnic 1973, p. 145). Par l'écriture, affirme Le Clézio, « [i]l s'agit de rejoindre le monde » (Le Clézio cité dans Lhoste 1971, p. 101), c'est-à-dire *vivre ensemble vraiment*. L'écrivain veut faire œuvre utile, mais cela ne peut s'accomplir qu'au moyen d'une recherche dans l'écriture, pour produire « une littérature non pas d'évasion mais de recherche » (Le Clézio cité dans Cortanze 1999, p. 37). « Ne nous y trompons pas, la littérature n'est pas la forme embellie des traités de morale », écrit Le Clézio (2019, p. 191). Seul le verbe lui-même, qui devance et dépasse l'écrivain, a le pouvoir de rénover la société. Le travail de l'écrivain est de créer un point de rencontre (de soi, de l'autre) : « La littérature atteint parfois ce bouleversement, elle nous apporte une compréhension, une émotion très forte qui nous guérit souvent de nous-mêmes, qui nous porte en tous cas vers les autres et nous aide à vivre ensemble » (Le Clézio 2013, p. 145-146). À quoi sert donc la littérature, s'il faut compter avec son utilité ? « Il me semble qu'elle est d'abord et avant tout un lien entre les êtres humains », conclut l'écrivain (Le Clézio 2019, p. 104).

L'écrivain a-t-il donc un rôle moral ? A-t-il une responsabilité dans la vie sociale ? « Cette question me semble difficile et j'ai toujours de grandes difficultés à y répondre clairement, parce que si je suis profondément convaincu qu'un écrivain n'est pas un moraliste, je pense néanmoins qu'il y a dans cette question une inquiétude », confie Le Clézio (2019, p. 94). « Je crois que l'écrivain a un rôle moral, ou un devoir qui est discrédité aujourd'hui parce qu'on croit ne pas avoir besoin de la morale, [...] mais je crois qu'écrire implique une responsabilité morale. » (Van der Drift 2015, p. 135, nous traduisons.) En 2000, Le Clézio s'exprimait de manière moins équivoque au sujet du rôle moral de la littérature :

Je crois qu'il ne peut pas y avoir de littérature s'il n'y a pas l'espoir de rendre le monde meilleur, de communiquer un espoir que les grandes injustices soient expurgées de la société. Je ne le conçois que comme ça. Pour moi la littérature n'est pas du tout un divertissement et le jour où on aura atteint, si on n'atteint [*sic*] jamais un monde d'utopie où la grande fraternité est réalisée, on n'aura plus réellement besoin de la littérature parce qu'elle n'aura servi qu'à l'avènement de ce monde-là... Mais je crois qu'aujourd'hui, elle ne peut plus utiliser les moyens qui étaient les siens dans les années quarante, cinquante (Le Clézio 2000, non paginé).

Tandis que des glissements historiques animent nos sociétés, ce dont Le Clézio a bien pris acte, les grammaires politiques bougent elles aussi. Et plus la littérature perd de son autorité morale — c'est-à-dire de sa capacité d'immixtion dans les affaires de la cité — au profit d'autres médium (numériques, connectés, etc.), et moins elle est en mesure de défendre son autonomie et d'affirmer splendidement son inutilité. Les régimes de grandeur de la littérature semblent bel et bien aujourd'hui une chose du passé. Reste la possibilité de s'épancher sur sa déchéance. « La littérature est le sommeil de la raison. [...] La littérature est nostalgie d'un pouvoir déchu. [...] La littérature, c'est ce qui reste quand les autres discours ont complètement occupé le terrain. Portion congrue », écrit William Marx (2015, p. 39-40). Mais au fait, la littérature contemporaine a-t-elle bien abdiqué sur sa grandeur, ou s'est-elle plutôt ajustée aux tendances et opportunités que lui présente son époque ? Il semble que cette deuxième hypothèse corresponde davantage à la réalité, mais qu'elle permette aussi de raisonner la première. C'est parce qu'elle se serait accordée à une vocation pragmatique (la thérapeutique personnelle, quand ce n'est pas la recherche d'un divertissement décomplexé) que la littérature aurait délaissé sa prétention autonomiste, qui de fait lui conférait son autorité politique.

Pas de procès en abus d'autorité, donc, lorsque la littérature ne prétend à aucune, et pas davantage quand le principe même de l'autorité est bafoué, quand aucune n'est reconnue, toutes contestées — situation dans laquelle se

trouvent peu ou prou les sociétés les plus en pointe de l'évolution démocratique (Marx 2015, p. 63).

Si aujourd'hui un écrivain comme Philippe Forest dénonce le projet d'« assigner à la littérature une fonction thérapeutique » parce que cela « revient à lui confier la mission de justifier le monde, et d'aider les hommes à se résigner à son scandale, à se faire une raison de son iniquité » (Forest 2007, p. 165, cité dans Gefen 2017, p. 260) — ce qui, en tout état de cause, constitue une critique bien légitime —, il ne faudrait pas non plus sombrer dans le cynisme, ou pire, la nostalgie. Plus que jamais, il nous apparaît pertinent de faire valoir l'originalité et le caractère affirmatif de la poétique leclézienne de la décennie 1970 pour en comprendre la visée, la teneur, la politique même, inscrite dans le geste scriptural si singulier qui la caractérise. Tout plutôt qu'un aveu de faiblesse de la littérature face à l'iniquité du monde, la poétique leclézienne de la décennie 1970 cherche à renverser la guerre qui anime profondément, sourdement nos sociétés. Affranchie dans sa sensualité, vive dans sa violence, délirante dans le rêve qu'elle se crée d'une autonomie possible de la langue, elle veut conjurer la Malencontre ayant dépouillé les humains de leur liberté naturelle. En suturant l'intelligible au sensible, elle déroule un large chemin de vie à emprunter, qui continue.

Les derniers mots de la poétesse montréalaise Huguette Gaulin avant son suicide par immolation auraient été : « Vous avez détruit la beauté du monde ! » (voir David 2016.) Pour Le Clézio (1978a, p. 63), « [l]a beauté de la vie est un équilibre, il ne faut pas qu'il se rompe ». Mais aujourd'hui, cet équilibre paraît bel et bien rompu. La conscience du monde, de sa beauté matérielle et spirituelle, de son équilibre fragile, si elle tend à vouloir s'affirmer, demeure déniée et manque de s'instituer en valeur centrale au sein de la cité. L'utilitarisme décomplexé, l'exploitation humaine, l'asservissement éhonté des ressources de la terre et la reconduction des rapports de domination installés entre les espèces et au sein de notre propre espèce ne paraissent pas devoir s'enrayer de sitôt. Nous vivons aujourd'hui « dans un monde menacé

d'étouffement et de famine, dans lequel la vieille corne d'abondance paraît avoir épuisé sa source de jouissances, tandis que les humains s'acharnent à la possession d'une hypothétique éternité », écrit Le Clézio dans *La fête chantée* (Le Clézio 1997, p. 190). Et c'est la santé de la communauté tout entière qui en pâtit. Selon Enrique Dussel (2016, non paginé), « l'un des meilleurs moyens de définir la perte de conscience, c'est l'anxiété ». Or, jamais l'anxiété n'a semblé plus présente, plus prégnante et plus généralisée — la destruction de notre habitat, son inhabitabilité grandissante, en est la première et l'ultime source. Cette anxiété qui se généralise, qui tend de plus en plus à se normaliser, serait le symptôme obvie d'une inconscience collective caractéristique du monde occidental contemporain héritier des affres de l'automatisation moderne, où règne désormais en maître la vie électrique.

Devant cet état du monde, Le Clézio semble persuadé que c'est en suscitant le surgissement de la conscience humaine que peut apparaître avec force et évidence l'importance suprême que représente la préservation de l'équilibre fondamental entre les humains et la nature, et la reconnaissance de leur « consanguinité » (Le Clézio 1997, p. 187), qui assure la santé des sociétés et fait tout le secret de leur persévérance. Conscience du bien commun et de la nécessité de sa mise en partage équitable ; conscience des rites qui font le ciment des sociétés ; conscience d'une liberté naturelle à préserver. Conscience, en dernière analyse, de la dignité (bafouée) de la vie politique, absolument irréductible à toute forme de raison calculatrice. Sous l'influence de la pensée pragmatique de Peirce, nous avons répété à plusieurs reprises que la condition d'émergence de la conscience était la rupture de l'habitude. Peut-être devrions-nous à présent en tirer une leçon décisive. Si la barbarie constitue le dernier rempart contre la civilisation régnante, alors peut-être nous faut-il souhaiter, et produire, *une littérature barbare*. Brutale et authentique, extatique et sensuelle, elle serait belle et menaçante comme une prophétie, extraordinaire et bouleversante comme un rêve auquel on accorderait une vérité, enfin.

CONCLUSION

Notre travail de recherche visait à définir une politique de la littérature spécifique à la période 1970-1974 de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio. Pour parvenir à une telle définition, nous avons dû élargir légèrement notre focale et considérer la période 1967-1978, marquée en chacune de ses extrémités par la publication d'un essai littéraire de l'écrivain, *L'extase matérielle* et *L'inconnu sur la terre*, qui nous renseignent sur les inflexions de son projet poétique à travers le temps. Cette transformation s'observe aussi dans les textes phares s'inscrivant au cœur de la période restreinte visée, *La guerre*, *Les Géants*, *Haï* et *Mydriase*, ainsi que dans plusieurs articles parus en revue à la même époque et d'entretiens qui leur sont contemporains. Leur étude révèle une incessante recherche dans l'écriture de la part de l'écrivain ; recherche qui culmine, comme nous l'avons montré, dans l'inauguration d'un nouveau régime de signification au mitan de la décennie 1970.

La trajectoire que notre enquête s'est attachée à retracer montre un écrivain obstiné dans sa recherche de forme dans l'écriture, qui est la quête d'une éthique dans le langage. C'est-à-dire une quête de soi, d'abord, qui passe par un rapport à l'autre, sans lequel la littérature ne saurait exister socialement. Si comme André Belleau (2016, p. 72) l'a suggéré, « la littérature n'est pas de soi efficace », et si, comme Nathalie Quintane (2018, 11:27) le prétend, la littérature seule « ne peut pas grand-chose », c'est parce qu'elle ne réalise son sens qu'en circulation, qu'en vertu de la réception, qui lui assure la possibilité d'une performativité sociale par laquelle se définit sa moralité, c'est-à-dire la justification même de son existence au sein de la cité et au regard de l'histoire.

L'approche défendue dans cette thèse, l'étude des politiques de la littérature, fait de l'enquête le mode d'investigation privilégié pour l'analyse historique de l'activité d'acteurs de la vie littéraire et des textes liés à cette activité dans leur dimension

axiologique. Une politique de la littérature a pour fonction de légitimer une place et une part pour la littérature au sein de la société et d'habiliter les écrivains dans la cité en explicitant la ou les fonctions des œuvres, en vertu desquelles la fréquentation de la littérature peut être justifiée moralement. Nous avons discuté de manière approfondie des implications théoriques de cette approche dans le premier chapitre. Les paramètres intrinsèques à l'approche sélectionnée nous commandaient, sur le plan pratique et pour autoriser l'enquête, de rassembler une documentation exhaustive ne se limitant pas aux œuvres phares de la période, mais incluant également tout ce qui se trouve en marge de l'œuvre canonique, c'est-à-dire les articles, les entretiens, la correspondance, les textes de nature explicative ou essayistique et tout autre document témoignant des prises de position de l'écrivain et de la défense par celui-ci d'une conception de la fonction morale de la littérature. L'examen minutieux de cette documentation nous a permis d'identifier certains événements cruciaux survenus au cœur de la période visée, dont une expérience de drogue initiatique vécue par l'écrivain au cœur des forêts d'Amérique centrale en 1971. L'importance de cet épisode est confirmée par l'écrivain dans son discours du Nobel de 2008 (opportunément intitulé *Dans la forêt des paradoxes*) : « Je dois à la forêt une de mes plus grandes émotions littéraires de mon âge adulte. » (Le Clézio 2008, p. 8.) Analysant les contrecoups de cette expérience dans l'œuvre, nous avons montré comment, après cet événement profondément troublant, la volonté poétique de l'écrivain avait subi une transformation importante.

L'interprétant politique qui émerge au terme de notre enquête nous permet de comprendre cette transformation dans les termes d'un processus d'autonomisation du sujet-écrivain, qui se vérifie dans l'altération de la poétique leclézienne et dans les discours périphériques de l'écrivain sur la fonction politique de la littérature. Demeuré attaché à la défense d'une valeur morale pour la littérature en vertu d'un pouvoir d'influence qu'il lui reconnaît au sein de la cité, Le Clézio tend néanmoins à rejoindre le pôle autonomiste du champ littéraire : de manière croissante au cours de la décennie

1970, sa volonté politique passe par la recherche d'une écriture singulière capable de concrétiser sa vision poétique, désormais largement dégagée de toute idéologie hétéronome au domaine de l'activité littéraire. La quête d'une éthique dans le langage animant l'écrivain à cette époque détermine entièrement les termes de la politique de la littérature dont témoigne son activité.

Nous résumons ci-après les grands mouvements de l'histoire critique que notre enquête nous a permis de reconstituer. Cette synthèse est aussi l'occasion de récapituler les principales idées défendues dans les deuxième et troisième chapitres.

- (1) Le Clézio a été profondément marqué par son aventure panaméenne, qui l'a confronté à une altérité radicale et à une forme de vie politique et sociale qui lui était auparavant étrangère. Au cœur de cette aventure, un événement crucial a lieu : son initiation rituelle à l'occasion de laquelle il expérimente les effets psychotropes du datura. L'écrivain raconte que, lors de cette expérience, il a eu des visions extraordinaires et que ces visions étaient accompagnées d'un sentiment persistant eu égard à la vérité profonde que celles-ci lui ont communiquée. Il a exprimé à de nombreuses reprises et par divers moyens comment il a senti à ce moment être passé de *l'autre côté du monde*, c'est-à-dire de *l'autre côté des choses* et de *l'autre côté du temps*, et comment ce passage lui avait procuré un sentiment de lucidité extraordinaire. Conséquemment, nous disons de ces « visions de l'autre côté » qu'elles sont à l'origine d'un *dessillement* productif — le résultat du dessillement étant de voir clair au-delà des apparences, d'éveiller la conscience. Cet éveil aura des répercussions importantes sur la volonté littéraire de l'écrivain.

- (2) Le Clézio voudra rendre raison de cet apprentissage singulier de la drogue dans son œuvre. Plus particulièrement, il voudra en reproduire l'effet pour favoriser

le surgissement de la conscience chez ses lecteurs. Pour ce faire, il mobilisera des moyens sémiotiques capables de produire un effet analogue dans la réception. En usant de la figure de la stase, dont nous avons montré que l'effet est l'« estrangement », l'écrivain cherche à provoquer un bris d'habitude interprétative chez son lecteur, le forçant ainsi à poser un regard neuf sur les objets décrits dans la fiction et, partant, sur le monde qui l'entoure également. Cette volonté d'agir socialement à travers son œuvre est caractéristique de ce que Le Clézio appelle, pour décrire son projet poétique, *l'écriture-action*.

- (3) En développant une véritable *poétique du dessillement*, Le Clézio souhaite tout particulièrement éveiller la conscience de ses contemporains à l'égard des structures de pouvoir et de classes, des mécanismes de l'exploitation humaine, de la permanence du spectacle au quotidien qui favorise l'aliénation et des formes larvées de la guerre, sous-jacentes à l'organisation politique des sociétés occidentales modernes ; toutes choses qui empêchent la vie bonne (l'eudémonie, la béatitude) puisqu'elles briment la liberté de conscience individuelle. En travaillant spécialement la figure de la guerre, les textes du corpus leclézien 1970-1974 cherchent à mettre en lumière l'omniprésence de celle-ci au sein de nos sociétés et ses conséquences du point de vue des mœurs instituées. Parce qu'ils s'incarnent comme le signe d'une subversion possible, nous qualifions ces textes de *contre-fictions politiques*. Parce qu'ils visent à révéler la place centrale, bien que négative, qu'occupe la guerre au sein de la cité, nous avons analysé leur poétique dans les termes de ce que nous appelons une *stasiosémiotique*. La stasiosémiotique est une poétique spécifique, qui reconnaît dans les signes un lieu où circule le pouvoir et qui use de la stase comme figure centrale et récurrente afin de rendre saillants la réalité de ce pouvoir et son exercice.

- (4) Reconnaissant l'omniprésence de la guerre dans nos sociétés et le rôle central que joue celle-ci dans le maintien de la formation politique étatique capitaliste, Le Clézio développe une poétique fondée dans une métaphysique réaliste (moniste et continuiste) en vertu de laquelle matière et langage, forme et substance sont une seule et même chose. Cette métaphysique s'oppose radicalement au réductionnisme matérialiste et aux principes de division sur lesquels s'érige l'État occidental jugé liberticide par l'écrivain. En accord avec cette pensée, sa recherche dans l'écriture le mène à adopter une posture singulière, qu'une métaphore rend bien. Son écriture se veut *sismographique* : à l'instar du sismographe, dont le bras sensible prolonge graphiquement les tremblements de la terre, Le Clézio souhaite rendre les mouvements, oscillations et secousses du monde naturel par son écriture. L'écriture sismographique est une écriture du prolongement : elle prolonge le monde plutôt qu'elle ne le réfléchit ; sa dominante se veut indexicale plutôt que symbolique. L'écriture sismographique est une écriture *extatique*. Elle est matière et esprit à la fois, pulsion et signe. Médiatrice, elle véhicule le monde ; agissante, elle coopère à sa formation.
- (5) La politique de la littérature défendue par Le Clézio au cours de la période 1970-1974 est difficile à cerner si l'on ne prend pas en compte une durée un peu plus étendue qui permette de prolonger la trajectoire de l'écrivain dans le temps, avant et après la période visée. Notre enquête nous a permis de déterminer que la recherche de forme, chez Le Clézio, est irréductiblement liée à une visée et une action politiques puisqu'elle cherche à combler l'espace qui existe entre les hommes, et ce, non pour y reproduire de la division, mais pour y agir comme

une force cohésive fondée sur, et suscitant, la conscience du bien commun du monde.

En terminant, nous souhaitons discuter des limites de notre enquête en raison de l'approche préconisée et du découpage temporel effectué. Tel que nous l'avons défendu dans le deuxième chapitre, notre choix de nous concentrer sur la période 1970-1974 est justifié par la relative uniformité des textes qui en sont issus, mais surtout par des considérations d'ordre biographique. Est-ce à dire que nous avons cherché à expliquer l'œuvre par la vie de l'auteur ? Sans prôner un retour au biographisme comme méthode d'interprétation des textes littéraires, nous avons effectivement dû nous prêter à l'analyse des rapports d'influence entre la vie et l'œuvre de l'écrivain, dans la mesure où celui-ci se raconte dans celle-là. Mais ce faisant, nous avons observé une règle stricte : ne jamais nous appuyer que sur des énoncés émanant d'une documentation rigoureuse et, analysant ceux-ci, éviter toute surinterprétation. De nombreux entretiens et essais ou articles de la main de l'écrivain foisonnent d'énoncés axiologiques sur la valeur morale de la littérature et la performativité prétendue de l'écriture littéraire, et ceux-ci sont très souvent justifiés par, ou ancrés dans, le vécu de l'auteur. Le Clézio innerve son œuvre de son devenir ; tous deux se rejoignent en une même aventure, qui est le sens même de sa recherche dans l'écriture : incarner le verbe, rejoindre le monde par les mots, habiter ce lieu « infiniment moyen » de la médiation où surgit tout à la fois le sens et la matière. Il faut bien remarquer cependant que la « vie » à laquelle nous nous sommes intéressé est restreinte à ce que l'auteur a lui-même voulu rendre public de celle-ci ; la vie privée de Le Clézio nous demeure strictement et sciemment étrangère. Seul l'auteur dans son rôle social d'écrivain nous concerne. Ce que l'écrivain choisit de dire à son sujet lui appartient ; les stratégies d'éclusage mises en place à cet égard participent de la construction d'une image d'auteur singulière, avec laquelle il nous a fallu compter.

Nous avons voulu porter un regard à la fois sociologique et sémiotique sur la période 1970-1974 de la production leclézienne afin de rendre les mouvements de la pensée de l'écrivain — ses positions — et, surtout, fournir une interprétation en ce qui a trait à l'intentionnalité poétique dont témoigne la documentation rassemblée. De la parole donnée à l'énonciation fictionnelle, nous avons été soucieux d'attribuer leur juste valeur aux dits et écrits considérés. Ainsi avons-nous relevé dans le corpus à l'étude (et dans les documents s'y rapportant) les marques d'une surdétermination du projet poétique leclézien, de même que nombre d'indices éthiques instruisant la posture de l'écrivain et la formation d'interprétants politiques pouvant diriger la réception de l'œuvre. Cependant, nous nous sommes attaché à n'examiner qu'une petite portion d'une œuvre autrement plus vaste. L'interprétant politique général spécifique à la production leclézienne de la décennie 1970 défini au terme de notre enquête gagnerait certainement à servir d'hypothèse abductive dans l'étude des textes du corpus leclézien post-1980. Ce travail permettrait non seulement d'apprécier la valeur heuristique de nos résultats, mais de relever également les éventuels déplacements et inflexions survenant dans la suite de l'œuvre eu égard à la politique identifiée pour la décennie 1970. La politique de l'extase, et la poétique du dessillement qui la concrétise, perdurent-elles dans le temps ? À plusieurs reprises au cours de notre enquête, nous nous sommes permis de faire allusion à l'œuvre plus récente de l'écrivain pour fournir un aperçu des conséquences possibles, sur le plan littéraire, des événements qui nous ont occupé. Mais ces visions proleptiques, pour être confirmées, requerraient un examen plus attentif.

À ces quelques remarques sur les limites de notre travail, ajoutons-en encore une sur son potentiel de reproductibilité. S'il est assez évident que l'enquête menée dans les deuxième et troisième chapitres n'aurait aucun mérite à être répétée, en revanche, la méthode éprouvée par cette enquête pourrait être récupérée. Dans le premier chapitre, nous avons déployé notre cadre théorique en évaluant de manière critique l'apport des

différentes composantes qui le forment. Mais ni ce cadre ni cette méthode ne sont spécifiques à l'objet auquel nous les avons appliqués par la suite. Ils ont certes été développés dans l'idée de leur application au corpus leclézien 1970-1974, mais puisqu'ils se rapportent à une approche généraliste de la littérature — l'étude des politiques de la littérature —, ils pourraient très bien servir à d'autres cas d'étude.

*

Dans la première de ses *Leçons de Francfort*, Ingeborg Bachmann demande : « comment reconnaître le nouveau, comment reconnaître l'apparition d'une poésie et d'un poète véritable » ? On les reconnaîtra, suggère-t-elle, « à une nouvelle définition englobante, à leur façon de faire la loi, à leur façon d'exposer, secrètement ou explicitement, une pensée incontournable » (Bachmann 1986, p. 26-27). Au terme de notre enquête sur la poétique du corpus leclézien 1970-1974 et sur la politique de la littérature défendue par l'écrivain à la même époque, il ne fait aucun doute à nos yeux qu'au cours de cette période, *un poète véritable est né*.

Parce qu'il a une direction, parce qu'il trace sa voie comme le seul chemin qu'il faille prendre parmi tous les chemins possibles, désespéré par la contrainte de devoir faire sien le monde entier et culpabilisé par l'audace qu'il a de définir le monde, c'est pour tout cela qu'il est réellement là (Bachmann 1986, p. 24-25).

D'après Henri Meschonnic (2012, p. 567-568), « l'écriture, chaque fois qu'elle a été l'aventure d'un sujet, a été l'exposition maximale d'un sujet dans le langage. Sa plus grande vulnérabilité ». Ce par quoi le sujet-écrivain figure l'aventure d'être sujet au monde, c'est-à-dire d'être un sujet dans le monde, qui ne s'énonce autrement que dans l'intersubjectivité historique. Alors, l'écriture est « une épopée du sujet » face à l'histoire, une aventure fabuleuse parmi les signes. La recherche dans l'écriture leclézienne de la décennie 1970 se dénoue dans l'avènement véritable d'un poète au

monde qui, par l'écriture, atteint l'autre côté du langage : son objectivité. En définitive, la conception à laquelle parvient Le Clézio au milieu des années 1970 est proche de celle énoncée par Charles S. Peirce en 1906, sinon la même. Peirce pensait en effet que notre univers dans sa totalité est invervé de signes, « voire composé exclusivement de signes » (Peirce 1998, p. 394, nous traduisons ; voir aussi Deely 2009). En identifiant rythme et pensée, langage et lumière, Le Clézio fait des signes le véhicule même de la réalité. L'œuvre leclézienne semble suggérer que la voie éthique à suivre, si l'audace nous prenait de vouloir vivre vraiment, passerait d'abord par la reconnaissance de cette condition d'existence sémiotique. Alors on pourrait rejoindre le monde : « Quelque chose de simple, de vrai, qui n'existe que dans le langage. » (Le Clézio 2008, p. 10.)

En 1923, l'acméiste Ossip Mandelstam écrivait : « Dans la poésie c'est toujours la guerre » (Mandelstam 1955, cité dans Meschonnic 1982, p. 9). Pour Le Clézio (1973d, p. 11), « [l]'histoire de la littérature devrait être celle de la vie humaine ». Or, le corpus leclézien 1970-1974 ne cherche à signifier qu'une chose : la vie humaine, l'histoire et la guerre sont inextricablement liées. Est-ce à dire que le poème doit à son tour être guerrier, et reproduire la forme de cette existence maudite ? Il semble que non. Le mouvement de fuite de l'écrivain, au tournant de la décennie 1970, lui aura été salutaire. Illuminé par l'expérience d'un dessillement productif au cœur des forêts du Darién en vertu de la grâce écodélique que lui a communiquée la plante maîtresse datura, le projet poétique révolutionnaire de Le Clézio s'infléchit peu à peu et se radicalise dans l'idée d'atteindre une écriture capable de rompre la reconduction du régime symbolique hérité de l'histoire de la civilisation occidentale. L'Académie suédoise a très bien vu ce qui se jouait dans son œuvre : au moment de lui attribuer le prix Nobel de littérature en 2008, elle décrit Le Clézio comme « l'écrivain de la rupture [*of new departures*], de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante » (Svenska Akademien 2008). La politique leclézienne de la littérature commande une refondation de notre conception usitée du

signe, et avec elle de notre cosmologie. Réinventer le langage — rien de moins —, « [c]’est drôle, mais c’est un peu fatigant » (Le Clézio 1975, p. 45). Or, c’est sans doute le seul moyen qui existe pour réinventer la valeur, c’est-à-dire renouveler le rapport institué entre l’individu et la collectivité, entre l’humain et la nature ; le seul moyen dont dispose l’écrivain pour s’inscrire dans l’histoire et transformer le monde. La valeur morale de la littérature en dépend.

Selon Marcel Gauchet (1997, p. 307), « [r]ien ne serait plus absurde maintenant que d’aller voir dans les sociétés primitives un modèle auquel nous devrions retourner ». Pourtant, Le Clézio nous enseigne que se mettre à l’écoute de la diversité des formes du langage, examiner les règles de sa circulation au sein des sociétés humaines, cela pourrait bien représenter, en fin de compte, une occasion de renouveler notre conception de la littérature au sens commun. La version des *Prophéties du Chilam Balam* que Le Clézio a donné à lire au lectorat francophone s’ouvre sur cette pensée de l’écrivain :

Les vrais livres sont magiques. Ils viennent de l’autre bout du temps, denses, pareils à des stèles. Ils sont chargés de symboles et de signes, comme écrits à l’intérieur d’un rêve, entre les passages noirs de l’oubli. Car ils sont le rêve qu’a fait un peuple avant de retourner au sommeil... (Le Clézio 1976, p. 7).

L’œuvre leclézienne de la décennie 1970 se veut un passage vers un monde de rêve, qui serait comme l’envers de la réalité ; un monde puissant et vrai, qui nous happe, auquel s’abandonner mène à soi. Elle est un trou noir : les paramètres de son espace déterminent les limites de la conscience. Quand tout s’évanouira, la pensée sera en elle.

RÉFÉRENCES

Références à l'œuvre de J.M.G. Le Clézio

- Le Clézio, J.M.G. 1963. *Le procès-verbal*. Paris : Gallimard, coll. Le Chemin.
- Le Clézio, J.M.G. 1964a. *Le thème de la solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux*, mémoire de DES. Nice : Université de Nice, UFR des lettres, arts et sciences humaines.
- Le Clézio, J.M.G. 1964b. Sur Michaux, fragments. *Cahiers du Sud* 380 : 262-269.
- Le Clézio, J.M.G. 1965. *La fièvre*. Paris : Gallimard, coll. Le Chemin.
- Le Clézio, J.M.G. 1966a. L'Iliade des enfants d'aujourd'hui (sur Jules Verne). *Arts & Loisirs* 27, 30 mars au 5 avril : 8-9.
- Le Clézio, J.M.G. 1966b. Sartre par Le Clézio. *L'Express*, 24-30 octobre : 35-36.
- Le Clézio, J.M.G. 1966c. Un homme exemplaire (sur Jean-Paul Sartre). *L'Arc* 30 : 5-9. Reproduit in : J. Lecarme (dir.). 1973. *Les Critiques de notre temps et Sartre*. Paris : Garnier, p. 174-176.
- Le Clézio, J.M.G. 1967a. Michaux vu par J.M.G. Le Clézio. *Le monde des livres*, 1^{er} février, p. V.
- Le Clézio, J.M.G. 1967b. *L'extase matérielle*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais.
- Le Clézio, J.M.G. 1967c. *Terra Amata*. Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire.
- Le Clézio, J.M.G. 1967d. Comment j'écris ? *Les Cahiers du Chemin* 1, octobre : 83-91.
- Le Clézio, J.M.G. 1969a. *Le livre des fuites*. Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire.
- Le Clézio, J.M.G. 1969b. Le magicien (sur Henri Michaux). *Nouvelles littéraires* 2691, 14 juin : 6.
- Le Clézio, J.M.G. 1970a. Jusqu'au bout (sur *Écrits* de Jacques Rigaut). *La Quinzaine littéraire* 92, 1-15 avril : 3-4.
- Le Clézio, J.M.G. 1970b. Je vais vous dire... *Nouvelle Revue française* 210, juin : 801-820.
- Le Clézio, J.M.G. 1970c. *La guerre*. Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire.
- Le Clézio, J.M.G. 1970d. Le sismographe. *Nouvelle Revue française* 214, 1^{er} octobre : 15-21.
- Le Clézio, J.M.G. 1971a. La révolution carnavalesque (sur *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* de Mikhaïl Bakhtine). *La Quinzaine littéraire* 111, 1-15 février : 3-5.
- Le Clézio, J.M.G. 1971b. Fellini l'extra-terrestre. *La Quinzaine littéraire* 116, 16-30 avril 1971 : 24-25.
- Le Clézio, J.M.G. 1971c. L'Autre est Lautréamont. *Entretiens* 30, 1^{er} trimestre : 153-158.
- Le Clézio, J.M.G. 1971d. *Haï*. Genève : Albert Skira, coll. Les sentiers de la création.

- Le Clézio, J.M.G. 1971e. Un livre de libération (sur *Joyeuse cosmologie* d'Alan Watts). *La Quinzaine littéraire* 121, 1-15 juillet : 21-22.
- Le Clézio, J.M.G. 1971f. Les poésies à venir (sur Lautréamont). *Les Cahiers du Chemin* 13, octobre : 103-121.
- Le Clézio, J.M.G. 1973a. *Mydriase*. Montpellier : Fata Morgana.
- Le Clézio, J.M.G. 1973b. Le génie Datura. *Les Cahiers du Chemin* 17, 15 janvier : 95-129.
- Le Clézio, J.M.G. 1973c. *Les Géants*. Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire.
- Le Clézio, J.M.G. 1973d [1967]. Préface. In : Lautréamont, *Œuvres complètes*, éd. H. Juin. Paris : Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, p. 7-14.
- Le Clézio, J.M.G. 1973e. Un poème (Iniji) qui n'est pas comme les autres. *La Quinzaine littéraire* 168, 16-31 juillet : 5-7.
- Le Clézio, J.M.G. 1973f. L'envoûté (sur Antonin Artaud). *Les Cahiers du Chemin* 19, octobre : 51-67.
- Le Clézio, J.M.G. 1974. Lautréamont. In : M. Arland et al. (dir.), *Tableau de la littérature française, de M^{me} de Staël à Rimbaud*. Paris : Gallimard, coll. Blanche, p. 396-401.
- Le Clézio, J.M.G. 1975a. *Voyages de l'autre côté*. Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire.
- Le Clézio, J.M.G. 1975b. Vers les icebergs. *Les Cahiers du Chemin* 25, octobre : 61-73.
- Le Clézio, J.M.G. 1976. *Les prophéties du Chilam Balam*. Paris : Gallimard, coll. Le Chemin.
- Le Clézio, J.M.G. 1978-1979. Deux mythes de Maldoror (en 3 parties). *Nouvelle Revue française* 310, novembre : 59-70 ; 311, décembre : 43-54 ; 312, janvier : 63-74.
- Le Clézio, J.M.G. 1978a. *L'inconnu sur la terre*. Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire.
- Le Clézio, J.M.G. 1978b. *Vers les icebergs*. Montpellier : Fata Morgana, coll. Explorations.
- Le Clézio, J.M.G. 1978c. *Mondo et autres histoires*. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Le Clézio, J.M.G. 1979. Mircea Eliade, l'initiateur. *La Quinzaine littéraire* 297, 1-15 mars : 1, 16.
- Le Clézio, J.M.G. 1980a. *Désert*. Paris : Gallimard, coll. Le Chemin.
- Le Clézio, J.M.G. 1980b. Le rêve de Maldoror (en 2 parties). *Nouvelle Revue française* 329, juin : 61-70 ; 330-331, juillet-août : 126-147.
- Le Clézio, J.M.G. 1984. *Relation de Michoacan*. Paris : Gallimard, coll. Tradition.
- Le Clézio, J.M.G. 1985-1986. Maldoror et les métamorphoses (en 3 parties). *Nouvelle Revue française* 394, novembre : 1-20 ; 395, décembre : 28-49 ; 396, janvier : 23-44.
- Le Clézio, J.M.G. 1985a. *Le chercheur d'or*. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Le Clézio, J.M.G. 1985b. Plus qu'un choix esthétique. *La Quinzaine littéraire* 436, 16-31 mars : 6-7.
- Le Clézio, J.M.G. 1987a. Maldoror et le mythe des réincarnations (en 2 parties). *Nouvelle Revue française* 411, avril : 57-66 ; 412, mai : 63-70.
- Le Clézio, J.M.G. 1987b. Hanné. *La Nouvelle Revue française* 419, décembre : 16-31.

- Le Clézio, J.M.G. 1988a. *Le rêve mexicain, ou La pensée interrompue*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais.
- Le Clézio, J.M.G. 1988b. Camp de Nour Shams, été 1948. *Revue d'études palestiniennes* 29, automne : 3-34.
- Le Clézio, J.M.G. 1991. *Onitsha*. Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Le Clézio, J.M.G. 1992. *Étoile errante*. Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Le Clézio, J.M.G. 1997. *La fête chantée et autres essais de thème amérindien*. Paris : Gallimard, coll. Le Promeneur.
- Le Clézio, J.M.G. 1999. J.M.G. Le Clézio, hier et aujourd'hui : entretiens avec Pierre Lhoste, Jean-Louis Ezine, Olivier Germain-Thomas. Entretiens enregistrés et diffusés sur France Culture en août 1969 et décembre 1970 (P. Lhoste), en octobre 1988 (J.-L. Ezine), et en décembre 1997 et avril 1998 (O. Germain-Thomas). INA - Radio France & France Culture, coll. Les grandes heures INA / Radio France. 2 disques compacts audio, 15 pistes, 136 min.
- Le Clézio, J.M.G. 2000. Le Clézio, un étonnant voyageur au cœur de Dublin, propos recueillis par J. Moran. *L'Humanité*, 13 avril. URL : <https://www.humanite.fr/node/225708>.
- Le Clézio, J.M.G. 2003. *Révolutions*. Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Le Clézio, J.M.G. 2004. *L'Africain*. Paris : Mercure de France, coll. Traits et portraits.
- Le Clézio, J.M.G. 2005. Préface. In : I. Asgarally, *L'interculturel ou la guerre*. Port-Louis, p. 1-5.
- Le Clézio, J.M.G. 2006a. *Ourania*. Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Le Clézio, J.M.G. 2006b [1995]. *Ailleurs. Entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ezine*. Paris : Arléa.
- Le Clézio, J.M.G. 2006c. Malcolm de Chazal : le génie éloigné. *Le Monde*, 9 novembre. URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/11/09/malcolm-de-chazal-le-genie-eloigne_832468_3260.html.
- Le Clézio, J.M.G. 2006d. *Raga. Approche du continent invisible*. Paris : Seuil, coll. Points.
- Le Clézio, J.M.G. 2008. Dans la forêt des paradoxes. Conférence Nobel, 7 décembre, pdf paginé 1-11. URL : http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.pdf.
- Le Clézio, J.M.G. 2009a [1993]. Les marges et l'origine. Entretien avec Claude Cavallero. *Europe* 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, C. Cavallero, dir.) : 29-38.
- Le Clézio, J.M.G. 2009b. Maldoror et les fées. *Europe* 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, C. Cavallero, dir.) : 39-57.
- Le Clézio, J.M.G. 2009c. Sur Malcolm de Chazal. *Riveneuve Continents* 10 : 109-121.
- Le Clézio, J.M.G. 2011a. *Histoire du pied et autres fantaisies*, nouvelles. Paris : Gallimard, coll. Blanche.

- Le Clézio, J.M.G. 2011b. Malcolm de Chazal, poète sous tension. *Le Monde*, 6 octobre.
URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/06/malcolm-de-chazal-poete-sous-tension_1582881_3260.html.
- Le Clézio, J.M.G. 2013. En dialogue avec Jean-Marie Gustave Le Clézio : sous le signe de la fantaisie, entretien réalisé par I. Roussel-Gillet le 8 novembre 2011 à Paris. *Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles* 55 : 131-146.
DOI : 10.3917/r2050.055.0131.
- Le Clézio, J.M.G. 2014a. *Tempête. Deux novellas*. Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Le Clézio, J.M.G. 2014b. *Mydriase* (1973), suivi de *Vers les icebergs* (1978). Paris : Mercure de France.
- Le Clézio, J.M.G. 2018. Un écrivain du siècle et du monde. Entretien réalisé par Mme Zhang Lu le 19 décembre 2014 à l'Université de Nanjing. *Nouvelle Revue française* 633, novembre : 83-95.
- Le Clézio, J.M.G. 2019. *Quinze causeries en Chine. Aventure poétique et échanges littéraires*, avant-propos et recueil des textes par Xu Jun. Paris : Gallimard, coll. Blanche.

Références générales

- Abensour, Miguel. 2011. Lire Pierre Clastres à la lumière de Nietzsche ? In : M. Abensour & A. Kupiec (dir.), *Pierre Clastres*. Paris : Sens & Tonka, p. 249-267.
- Adorno, Theodor W. 2011 [1970]. *Théorie esthétique*, texte établi par R. Tiedemann, trad. de l'allemand par M. Jimenez. Paris : Klincksieck, coll. d'esthétique.
- Agamben, Giorgio. 2005. Note liminaire sur le concept de démocratie. In : G. Agamben et al., *La démocratie, dans quel état ?* Montréal : Écosociété, p. 7-9.
- Agamben, Giorgio. 2008. *Signatura rerum. Sur la méthode*, trad. de l'italien par J. Gayraud. Paris : Vrin.
- Agamben, Giorgio. 2015. *La guerre civile. Pour une théorie politique de la stasis*, trad. de l'italien par J. Gayraud. Paris : Points.
- Amar, Ruth. 2004. *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Paris : Publisud, coll. Méditerranée.
- Amette, Jacques-Pierre (propos recueillis par). 2006. Le Clézio par lui-même. *Le Point* 1741, 26 janvier, p. 78.
- Amossy, Ruth. 2009. La double nature de l'image d'auteur. *Argumentation & analyse du discours* 3, non paginé. DOI : 10.4000/aad.662.
- Andrews, Edna. 2015. The importance of Lotmanian semiotics to sign theory and the cognitive neurosciences. *Sign Systems Studies* 43 (2-3) : 347-364. DOI : 10.12697/SSS.2015.43.2-3.10.

- Angenot, Marc. 1988. Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours. *Littérature* 70 : 82-98. DOI : 10.3406/litt.1988.2283.
- Angenot, Marc. 1992. Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social. In : J. Neefs & M.-C. Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*. Lille : Presses universitaires de Lille, p. 9-27.
- Angenot, Marc. 2006. Théorie du discours social. *CONTEXTES* 1, non paginé. DOI : 10.4000/contextes.51.
- Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient.
- Arcand, Bernard. 2019. *Les Cuivas. Une ethnographie où il sera question de hamacs et de gentillesse, de Namoum, Colombe et Pic, de manguiers, de capybaras et de yopo, d'eau sèche et de pêche à l'arc, de meurtres et de pétrole, de l'égalité entre les hommes et les femmes*. Montréal : Lux Éditeur.
- Aristote. 2014. *Œuvres complètes*, P. Pellegrin (éd.). Paris : Flammarion.
- Armel, Aliette. 2016. Inconnu sur la terre (L'). *Dictionnaire J.-M.G. Le Clézio*. Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio, non paginé. URL : <http://www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/oeuvres/inconnu-sur-la-terre-l/>.
- Artaud, Antonin. 1971. *Les Tarahumaras*, préface de P. Thévenin. Paris : Gallimard, coll. Folio essais.
- Bachelard, Gaston. 2005 [1960]. *Poétique de la rêverie*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Quadrige.
- Bachmann, Ingeborg. 1986 [1982]. *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine*, trad. de l'allemand (Autriche) par E. Poulain. Paris : Actes Sud.
- Bachmann, Ingeborg. 2010 [1961]. *La trentième année*, trad. de l'allemand (Autriche) par M.-S. Rollin. Paris : Seuil.
- Bailly, Jean-Christophe ; Nancy, Jean-Luc. 2007 [1991]. *La comparution : politique à venir*. Paris, Christian Bourgois, coll. Titre.
- Bakhtine, Mikhaïl (Volochnikov, V. N.). 1977 [1929]. *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, trad. du russe et présenté par M. Yaguello, préface de R. Jakobson. Paris : Minuit, coll. Le sens commun. Publication originale (sous le nom de Volochnikov) : *Marksizm i filosofija jazyka*.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1970 [1929]. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. du russe G. Verret. Lausanne : L'Âge d'Homme, coll. Slavica.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par D. Olivier, préface de M. Aucouturier. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1984 [1979]. *Esthétique de la création verbale*, trad. du russe par A. Aucouturier, préface de T. Todorov, Paris, Gallimard, coll. Tel.
- Balint, Adina. 2016. *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Leyde/Boston : Brill Rodopi, coll. Faux Titre, 408.

- Bansal, Agam ; Garg, Chandan ; Pakhare, Abhijith ; Gupta, Samiksha. 2018. Selfies: A boon or bane? *Journal of Family Medicine and Primary Care* 7 (4) : 828-831. DOI : 10.4103/jfmpc.jfmpc_109_18.
- Bantigny, Ludivine. 2013. Historicités du 20^e siècle. Quelques jalons sur une notion. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 117 : 13-25. DOI : 10.3917/vin.117.0013.
- Baricco, Alessandro. 2014 [2006]. *Les barbares. Essai sur la mutation*, trad. de l'italien par F. Brun & V. Raynaud. Paris : Gallimard.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, coll. Points essais.
- Barthes, Roland. 1974. Théorie du texte. *Encycloepædia Universalis*. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- Bateson, Gregory. 1980 [1972]. *Vers une écologie de l'esprit*, tome 2, traduit de l'anglais (États-Unis) par F. Drosso, L. Lot, avec le concours d'E. Simon & C. Cler, nouv. éd. revue et corrigée. Paris : Seuil, coll. Points essais.
- Baudelaire, Charles. 1887. Notes et documents pour mon avocat. *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, précédées d'une étude biographique par E. Crépet. Paris : Quantin, p. 286-289. ARK : 12148/bpt6k6106059x.
- Beaudet, Marie-Béatrice. 2015. Comment la France est devenue le pays le plus nucléarisé du monde. *Le Monde*, 7 avril, mis à jour le 19 août 2019. URL : https://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2015/04/10/comment-la-france-est-devenue-le-pays-le-plus-nuclearise-du-monde_4613578_1655027.html.
- Beckett, Samuel. 1955. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris : Minuit.
- Belleau, André. 1970. Bakhtine et le multiple. *Études françaises* 6 (4) : 481-487. DOI : 10.7202/036470ar.
- Belleau, André. 2016. *Surprendre les voix*. Montréal : Boréal, coll. Compact.
- Ben Jelloun, Tahar. 2009. L'ami. *Europe* 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, C. Cavallero, dir.) : 9-11.
- Benjamin, Walter. 1993 [1972]. *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, trad. de l'allemand par J.-F. Poirier. Paris : Christian Bourgois, coll. Détroits.
- Benjamin, Walter. 2003 [1934]. L'auteur comme producteur. In : *Essais sur Brecht*, éd. et postface de R. Tiedermann, trad. de l'allemand par P. Ivernel. Paris : La fabrique, p. 122-144.
- Benmasnour, Houda ; Pien, Nicolas. 2014. Entretien avec J.M.G. Le Clézio. In : N. Pien & D. Lanni (dir.), *J.M.G. Le Clézio : explorateur des royaumes de l'enfance*. Msida : Passage(s), coll. Regards croisés, p. 291-294.
- Benveniste, Émile. 1966. De la subjectivité dans le langage (1958). Reproduit in : *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, p. 258-266.
- Benveniste, Émile. 1974. *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- Bernanos, Georges. 1947. *La France contre les robots*. Paris : Robert Laffont.

- Bernstein, Michèle ; Martin, Jeppesen Victor ; Strijbosch, Jan ; Vaneigem, Raoul. 1964. Le questionnaire. *Internationale situationniste* 9, août : 24-27.
- Bersani, Jacques. 1967. Le Clézio sismographe. *Critique* 238, mars : 311-321.
- Bertin, Sylvain. 2015. A Reflection on Light as a Medium: Surveillance, the Sublime, and Poetics in Montreal's Nocturnal Landscape. *Intermédialités / Intermediality* 26, non paginé. DOI : 10.7202/1037314ar.
- Bhattacharji, Sukimari. 1970. *The Indian Theogony. A Comparative Study of Indian Mythology from the Vedas to the Purāṇas*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Biet, Christian ; Triaud, Christophe. 2008. La comparution théâtrale : pour une définition esthétique et politique de la séance. *Tangence* 88 : 29-43.
- Boireau-Rouillé, Monique. 2018. Penser le politique avec Miguel Abensour. In : M. Cervera-Marzal & N. Poirier (dir.), *Désir d'utopie : Politique et émancipation avec Miguel Abensour*. Paris : L'Harmattan, p. 141-155.
- Boncenne, Pierre. 1978. Le Clézio sort du silence, entretien. *Lire* 32, avril : 51-52. Reproduit en ligne : *L'Express*, non paginé. URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/1978-le-clezio-sort-du-silence_815187.html.
- Bonnasse, Pierre. 2005. La littérature enthéogène et les pouvoirs psychédéliques de la parole. In : P. Bonnasse (dir.), *Les voix de l'extase : l'expérience des plantes sacrées en littérature*. Paris : Trouble-Fête, p. 7-39.
- Bonneuil, Christophe. 2017. Capitalocène. Réflexions sur l'échange écologique inégal et le crime climatique à l'âge de l'Anthropocène. *EcoRev'* 44 : 52-60. DOI : 10.3917/ecorev.044.0052.
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*, 2^e éd. Chicago/Londres : Chicago University Press.
- Borderie, Roger. 1967. Entretien avec J.-M.-G. Le Clézio. *Les Lettres françaises* 1180, 27 avril au 3 mai : 11-12.
- Bota, Cristian ; Bronckart, Jean-Paul. 2007. Volochinov et Bakhtine : deux approches radicalement opposées des genres de textes et de leur statut. *Linx* 56 : 73-89.
- Bourdieu, Pierre. 1987. Lecture, lecteur, lettrés, littérature (1981). Reproduit in : *Choses dites*. Paris : Minuit, coll. Le sens commun, p. 132-143.
- Bourdieu, Pierre. 1991. Le champ littéraire. *ARSS* 89 : 4-46. DOI : 10.3406/arss.1991.2986.
- Bourdieu, Pierre. 1998 [1992]. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouv. éd. revue et corrigée. Paris : Seuil, coll. Points essais.
- Bourdieu, Pierre. 2012. *Sur l'État. Cours au Collège de France, 1989-1992*, éd. établie par P. Champagne et al. Paris : Raisons d'agir/Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 2017. *Anthropologie économique. Cours au Collège de France (1992-1993)*, éd. établie par P. Champagne et al., postface de R. Boyer. Paris : Raison d'agir/Seuil.

- Bouthoul, Gaston. 1951. *Les guerres. Éléments de polémologie. Traité de sociologie ; Méthodes – Doctrines et opinions sur la guerre – Morphologie – Éléments techniques, démographiques, économiques, psychologiques ; Périodicité*. Paris : Payot, coll. Bibliothèque scientifique.
- Bouveresse, Jacques. 2006. La littérature, la connaissance et la philosophie morale. In : S. Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Éthique et philosophie morale, p. 95-145.
- Bouveresse, Jacques. 2008. *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. Paris : Agone, coll. Banc d'essais.
- Bouvet, Rachel ; Colin, Claire (dir.). 2017. *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, 10 : Habiter la terre*. Paris : Passage(s).
- Bouvet, Rachel. 2010. Le botaniste et la guérisseuse : figures de l'imaginaire végétal dans *La quarantaine* de Le Clézio. *Recherches sémiotiques* 30 (1-2-3) : 179-188. DOI : 10.7202/1025932ar.
- Bouvet, Rachel. 2012. Les paradoxes de l'altérité et le traversée des cultures dans l'œuvre de Le Clézio. In : B. Thibault & K. Moser (dir.), *J.M.G. Le Clézio dans la forêt des paradoxes*. Paris : L'Harmattan, coll. Études transnationales, francophones et comparées, p. 79-86.
- Bouvet, Rachel. 2019. Suivre la route des plantes dans l'œuvre de Le Clézio. In : S. Bedrane & S. Jollin-Bertocchi (dir.), *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, 11 : Romanesques, Romances*. Paris : Passage(s), p. 179-186.
- Breton, André. 1932. Il y aura une fois, *Le revolver à cheveux blancs*.
- Brousseau, Simon. 2015. Penser les liens entre éthique et politique de la littérature : un dialogue entre Martha Nussbaum et Jacques Rancière. *Tangence* 107 : 73-88. DOI : 10.7202/1033951ar.
- Brown, Wendy. 2005. Nous sommes tous démocrates à présent. In : G. Agamben et al., *La démocratie, dans quel état ?* Montréal : Écosociété, p. 41-52.
- Brox, Jane. 2010. *Brilliant: The Evolution of Artificial Light*. Boston : Houghton Mifflin Harcourt.
- Brun, Anne. 2012. L'expérience hallucinogène d'Henri Michaux à l'épreuve de l'inconscient : influence du surréalisme. *Topique* 119 : 109-121. DOI : 10.3917/top.119.0109.
- Bruzy, Claude ; Burzlaff, Werner ; Marty, Robert ; Réthoré, Joëlle. 1980. La sémiotique phanérosopique de Charles S. Peirce. *Langages* 58 : 29-59. DOI : 10.3406/lgge.1980.1846.
- Bucke, Richard Maurice. 1905 [1901]. *Cosmic Consciousness: A Study in the Evolution of the Human Mind*. Philadelphie : Innes & Sons.
- Bury, Emmanuel. 1995. Introduction. In : J. de La Bruyère, *Les Caractères* (1696), éd. E. Bury. Paris : Librairie Générale Française, coll. Le livre de poche, p. 9-42.
- Butor, Michel. 1999. *Le sismographe aventureux : improvisations sur Henri Michaux*. Paris : Éd. de la Différence, coll. Les essais.

- Butor, Michel. 2009. Entretien avec Michel Butor, réalisé par Claude Cavallero à Lucinges, le 24 avril 2009. In : C. Cavallero & B. Thibault (dir.), *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, 2 : Contes, nouvelles & romances*. Paris : Éd. Complicités, p. 203-216.
- Caamaño Piñeiro, María Ángeles. 2001. Les fêtes amérindiennes dans l'écriture de Le Clézio. In : E. Real, D. Jiménez, D. Pujante & A. y Cortijo (dir.), *Écrire, traduire et représenter la fête. VIII Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*. Valence : Servei de Publicacions de la Universitat de València, p. 519-526.
- Caccamo, Emmanuelle ; Levesque, Simon. 2015. Introduction à la sémiotique des mystères. *Cygne noir* 3, pdf paginé 1-10. URL : <http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/introduction-semiotique-mysteres>.
- Caccamo, Emmanuelle. 2017. La sémiosphère de la mémoire individuelle : un modèle sémiotique et intermédial. *Cygne noir* 5, pdf paginé 1-21. URL : <http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/caccamo-semiosphere-memoire-individuelle>.
- Callicott, Christina. 2017 [2013]. Communication interspécifique en Amazonie occidentale : la musique comme forme de conversation entre les plantes et les humains, trad. de l'anglais par E. Caccamo & S. Levesque. *Cygne noir* 5, pdf paginé 1-16. URL : <http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/callicott-communication-interspecifique-en-amazonie>.
- Callicott, John Baird. 1982. Hume's Is/Ought Dichotomy and the Relationship of Ecology to Leopold's Land Ethic. *Environmental Ethics* 4 (2) : 163-173.
- Campagne, Armel. *Le capitalocène. Aux racines historiques du dérèglement climatique*, préface de C. Bonneuil. Paris : Divergences, coll. Pensées radicales.
- Campagno, Marcelo. 2012. Pierre Clastres et le problème de l'émergence de l'État. *Revue du MAUSS permanente*, non paginé. URL : <http://www.journaldumauss.net/./?Pierre-Clastres-et-le-probleme-de>.
- Carnevali, Barbara. 2009. L'observatoire des mœurs. Les coutumes et les caractères entre littérature et morale. In : J.-C. Darmon & P. Desan (dir.), *Pensée morale et genres littéraires : de Montaigne à Genet*. Paris : Presses universitaires de France, p. 159-178.
- Carnevali, Barbara. 2010. Mimesis littéraire et connaissance morale. La tradition de l'« éthopée », trad. de l'anglais par P. Audegean. *Annales. Histories, Sciences sociales* 65 (2) : 291-322.
- Casaubon, Isaac. 1592. Prolégomènes à l'édition des *Caractères* de Théophraste.
- Castoriadis, Cornelius [Pierre Chaulieu]. 1957. Sur le contenu du socialisme. *Socialisme ou barbarie* 22, juillet-septembre : 1-74.
- Castoriadis, Cornelius. 1975. *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil, coll. Points essais.

- Castoriadis, Cornelius. 1998. Stopper la montée de l'insignifiance (Contre le conformisme généralisé). *Le Monde diplomatique*, août : 22-23.
- Castoriadis, Cornelius. 2008 [1986]. Les mouvements des années soixante. In : E. Morin, C. Lefort & C. Castoriadis, *Mai 68 : la brèche*, suivi de *Vingt ans après*. Paris : Fayard, p. 249-268.
- Castoriadis, Cornelius. 2012. *La question du mouvement ouvrier, tome 1. Écrits politiques : 1945-1977, 1-2*, éd. préparée par E. Escobar, M. Gondicas & P. Vernay. Paris : Éd. du Sandre.
- Cavallero, Claude ; Para, Jean-Baptiste (dir.). 2012. *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio, 5 : La tentation poétique*. Paris : Complicités.
- Cavallero, Claude. 2005. J.-M.G. Le Clézio ou L'Écriture transitive. *Nouvelles études francophones* 20 (2) : 17-29.
- Cavallero, Claude. 2009a. *Le Clézio : témoin du monde*. Paris : Calliopées.
- Cavallero, Claude. 2009b. L'étoile J.-M.G. Le Clézio. *Europe* 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, C. Cavallero, dir.) : 3-7.
- Cavallero, Claude. 2009c. L'intellectuel et les médias. *Europe* 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, C. Cavallero, dir.) : 176-184.
- Cavallero, Claude. 2012. La tentation poétique de J.-M. G. Le Clézio. In : C. Cavallero & J.-B. Para (dir.), *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, 5 : La tentation poétique*. Paris : Éd. Complicités, p. 9-21.
- Cazenave, Jean (réal.). 1988. Les livres du mois (Levi-Strauss ; Le Clézio ; Tom Wolfe). *Apostrophe*, 9 septembre. Présentation par B. Pivot. Document audiovisuel. France : Antenne 2. Français, couleur, 78 min.
- Cerisier, Alban. 2009. *Une histoire de La NRF*. Paris : Gallimard.
- Charle, Christophe. 1990. *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*. Paris : Minuit, coll. Le sens commun.
- Chazal, Malcolm de. 1948. *Sens-Plastique*, préface de J. Paulhan. Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire.
- Chazal, Malcolm de. 1949. *La Vie Filtrée*. Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire.
- Chazal, Malcolm de. 1990. *La vie derrière les choses : œuvres inédites en France*, 2^e éd., préface et présentation par O. Poivre-d'Arvor. Paris : Éd. de la Différence, coll. Philosophia Perennis.
- Chirassi Colombo, Ileana. *Teras ou les modalités du prodige dans le discours divinatoire grec : une perspective comparatiste*. In : S. Georgoudi, R. Koch Piettre & G. Schmidt (dir.), *La raison des signes. Présages, rites, destin dans les sociétés de la méditerranée ancienne*. Leyde/Boston : Brill, coll. Religions in the Graeco-Roman World, 174, p. 221-251.
- Chklovski, Victor. 2001 [1917]. L'art comme procédé. In : *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, éd. revue et corrigée, textes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, préface de R. Jakobson. Paris : Seuil, coll. Points essais, p. 75-97.

- Chung, Ook. 2001. *Le Clézio : une écriture prophétique*. Paris : Imago
- Citton, Yves. 2007. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris : Éd. Amsterdam.
- Clastres, Pierre. 1968. Entre silence et dialogue. *L'Arc* 26 : 75-77.
- Clastres, Pierre. 1974. Entretien avec P. Clastres. *L'Anti-mythes* 9, décembre : 1-26.
- Clastres, Pierre. 1980. *Recherches d'anthropologie politique*. Paris : Seuil.
- Clastres, Pierre. 1997 [1972]. *Chronique des Indiens Guayaki. Ce que savent les Aché, chasseurs nomades du Paraguay*. Paris : Pocket, coll. Terre humaine/Poche.
- Clastres, Pierre. 2002 [1976]. Liberté, Malencontre, Innommable. In : La Boétie, *Le discours de la servitude volontaire*, texte établi par P. Léonard, éd. de M. Abensour. Paris : Payot, coll. Petite bibliothèque Payot, p. 247-267.
- Clastres, Pierre. 2011 [1974]. *La Société contre l'État. Recherches d'anthropologie politique*. Paris : Minuit, coll. Reprises.
- Clastres, Pierre. 2013 [1977]. *Archéologie de la violence : la guerre dans les sociétés primitives*. La Tour-d'Aigues : l'Aube.
- Claude, Catherine. 1997. *L'enfance de l'humanité. Des communautés pacifiques aux premières sociétés guerrières*. Paris : L'Harmattan.
- Clausewitz, Carl von. 2014 [1832]. *De la guerre*, trad. de l'allemand par L. Murawiec, éd. abrégée et présentée par G. Chaliand. Paris : Perrin, coll. Tempus.
- Cnockaert, Véronique ; Privat, Jean-Marie ; Scarpa, Marie (dir.). 2011. *L'ethnocritique de la littérature*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, coll. Approches de l'imaginaire.
- Colapietro, Vincent Michael. 1988. *Peirce's Approach to the Self: A Semiotic Perspective on Human Subjectivity*. Albany, NY : State University of New York Press, coll. SUNY Series in Philosophy.
- Colapietro, Vincent. 2016. Habit, Awareness, and Autonomy. In : D. E. West & M. Anderson (dir.), *Consensus on Peirce's Concept of Habit. Before and Beyond Consciousness*. Suisse : Springer, coll. Studies in applied philosophy, epistemology and rational ethics, 31, p. 296-313.
- Colin, Claire. 2013. Écrire, un jeu joyeux et nécessaire. *Roman 20-50* 55 : 77-90. DOI :10.3917/r2050.055.0077.
- Colombo, Eduardo. 2013. De l'autonomie. *Réfractions* 30 : 155-170.
- Compagnon, Antoine. 1998. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, coll. Points essais.
- Conceição Carrilho, Maria da. 2011. Étoile Errante, de J.M.G. Le Clézio : L'Histoire dé-historisée. *Carnets*, première série, 2 (n° spécial 10-11) : 147-158. DOI : 10.4000/carnets.5653.
- Constant, Isabelle. 2009. Les références utopiques dans *Ourania*. *Inter-Lignes*, n° spécial Horizons lecléziens : 103-113.
- Copfermann, Émile. 1976. *Vers un théâtre différent*. Paris : Maspero, coll. Petite collection Maspero.

- Cortanze, Gérard de. 1999. *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*. Paris : Éd. du Chêne, coll. Vérités et légendes.
- Cortanze, Gérard de. 2002. *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Coudray, Sophie. 2016. L'artiste comme producteur. Période, 16 mai, non paginé.
URL : <http://revueperiode.net/lartiste-comme-producteur>.
- Couturier, Maurice. 1995. *La figure de l'auteur*. Paris : Seuil, coll. Poétique.
- Couturier, Maurice. 1997. Postface à *La figure de l'auteur*. *Cycnos* 14 (2), non paginé.
URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1414>.
- Crépu, Michel ; Le Clézio, J.M.G. 2006. Une lettre de J.M.G. Le Clézio. *Revue des deux mondes*, juillet-août : 75-77.
- Criqui, Jean-Pierre. 2004. L'affiche en feu. Pour une esthétique psychédélique. In : C. Archer (dir.), *Off the Wall. Affiches psychédéliques de San Francisco, 1966-1969. Collections du Musée de la publicité*. Paris : Thames & Hudson / Les Arts décoratifs, p. 20-32.
- Crom, Nathalie. 2007. J.M.G. Le Clézio – « La littérature, c'est du bruit, ce ne sont pas des idées ». *Télérama* 2993, 26 mai : 14.
- Daix, Pierre (propos recueillis par). 1964. Pierre Daix avec... J.-M. Le Clézio, entretiens sur l'art actuel. *Les Lettres françaises* 1040, 30 juillet au 5 août : 1, 7.
- Darras, Bernard. 2006. L'enquête sémiotique appliquée à l'étude des images. Présentation des théories de C.S. Peirce sur la signification, la croyance et l'habitude. In : A. Beyaert-Geslin (dir.), *L'image entre sens et signification*. Paris : Publications de la Sorbonne, coll. Esthétique/série images analyses, p. 15-32.
- Darros, Philippe ; Roussin, Philippe ; Veg, Sebastian. 2011. Autonomie de la littérature et ethos démocratique. *Fabula*, 1^{er} décembre, non paginé. URL : https://www.fabula.org/actualites/autonomie-de-la-litterature-et-ethos-democratique_48135.php.
- David, Carole. 2016. Huguette Gaulin, sœur de feu. *Le Devoir*, 13 février. URL : <https://www.ledevoir.com/lire/462782/point-final-huguette-gaulin-soeur-de-feu>.
- De Tienne, André. 2012. Le signe en personne chez Peirce, avec échos wittgensteiniens. *Recherches sémiotique / Semiotic Inquiry* 32 (1-2-3) : 203-223.
DOI : 10.7202/1027779ar.
- Debord, Guy ; Kotányi, Attila ; Nash, Jørgen ; Sturm, Helmut. 1961. Critique de l'urbanisme. *Internationale situationniste* 6, août : 5-11.
- Debord, Guy ; Kotányi, Attila ; Lausen, Uwe ; Vaneigem, Raoul. 1962. Du rôle de l'I.S. *Internationale situationniste* 7, avril : 17-20.
- Debord, Guy ; Moles, Abraham A. 1964. Correspondance avec un cybernéticien. *Internationale situationniste* 9, août : 44-47.
- Debord, Guy. 1958a. La lutte pour le contrôle des nouvelles techniques de conditionnement. *Internationale situationniste* 1, juin : 6-8.
- Debord, Guy. 1958b. Définitions. *Internationale situationniste* 1, juin : 13-14.

- Debord, Guy. 1961. Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne. *Internationale situationniste* 6, août : 20-27.
- Debord, Guy (réal.). 1973. *La Société du Spectacle*. Essai filmique. France : Simar Films. Français/anglais/allemand, noir & blanc, 88 min.
- Debord, Guy (réal.). 1978. *In girum imus nocte et consumimur igni*. Essai filmique. France : Simar Films. Français, noir & blanc, 100 min.
- Debord, Guy. 1992 [1967]. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Debord, Guy. 1996 [1992]. *Commentaires sur la société du spectacle (1988) suivi de Préface à la quatrième édition italienne de « La Société du Spectacle » (1979)*. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Deely, John. 2001. *Four Ages of Understanding. The First Postmodern Survey of Philosophy From Ancient Times to the Turn of the Twenty-First Century*. Toronto : University of Toronto Press.
- Deely, John. 2009. *Purely Objective Reality*. Berlin/New York : Mouton De Gruyter.
- Dejean de la Batie, Bernadette. 1996. *French Cultural Studies* 7 : 163-178. DOI : 10.1177/095715589600702006.
- Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, coll. Critique.
- Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris : Minuit, coll. Critique.
- Deleuze, Gilles. 1990. *Pourparlers 1972-1990*. Paris : Minuit.
- Deleuze, Gilles. 2014 [1962]. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Quadrige.
- Deluermoz, Quentin. 2013. Les formes incertaines du temps. Une histoire des historicités est-elle possible ? *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 117 : 3-11. DOI : 10.3917/vin.117.0003.
- Denis, Benoît. 2005. Engagement littéraire et morale de littérature. In : E. Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, nouv. éd. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 31-42.
- Denis, Benoît. 2006. Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature. In : J. Kaempfer et al. (dir.), *Formes de l'engagement littéraire, XV^e-XXI^e siècles*. Lausanne : Antipodes, p. 103-117.
- Depretto, Catherine. 1997a. M. Bakhtine dans la culture russe du XX^e siècle. In : C. Depretto (dir.), *L'héritage de Bakhtine*. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, p. 107-122.
- Depretto, Catherine. 1997b. M. M. Bakhtine (1895-1975). Chronologie. In : C. Depretto (dir.), *L'héritage de Bakhtine*. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, p. 159-165.
- Descombes, Vincent. 1983. *Grammaire d'objets en tous genres*. Paris : Minuit.
- Descombes, Vincent. 2008. *Philosophie du jugement politique*. Paris : Seuil, coll. Points essais.

- Dessons, Gérard. 2004. *L'art et la manière. Art, littérature, langage*. Paris : Honoré Champion, coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée.
- Diamond, Jared. 2001 [1997]. *De l'inégalité parmi les sociétés. Essai sur l'homme et l'environnement dans l'histoire*, trad. de l'anglais (États-Unis) par P.-E. Dauzat. Paris : Gallimard, coll. Folio essais.
- Diaz, José-Luis. 2007. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Honoré Champion, coll. Romantisme et Modernités.
- Dosse, François. 1995. *L'Empire du sens. L'humanisation des sciences humaines*. Paris : La Découverte.
- Dosse, François. 2012a [1991]. *Histoire du structuralisme, tome 1 : le champ du signe, 1945-1966*, 2^e éd. avec avant-propos inédit de l'auteur. Paris : La Découverte, coll. La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales.
- Dosse, François. 2012b [1992]. *Histoire du structuralisme, tome 2 : le chant du cygne, 1967 à nos jours*, 2^e éd. avec postface inédite de l'auteur. Paris : La Découverte, coll. La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales.
- Doyle, Richard M. 2011. *Darwin's Pharmacy. Sex, Plants, and the Evolution of the Noosphere*. Seattle : University of Washington Press, coll. In Vivo.
- Dreve, Roxana-Ema. 2011. Les récits d'enfance lecléziens – entre autobiographie et fiction. *Carnets*, 1^{ère} série, 10-11 : 133-144. DOI : 10.4000/carnets.5621.
- Dubois, Jacques. 1978. *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*. Bruxelles : Labor.
- Duchet, Claude ; Maurus, Patrick. 2011. *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*. Paris : Honoré Champion, coll. Poétiques et esthétiques du XX^e-XXI^e siècle.
- Duchet, Claude. 1973. Une écriture de la socialité. *Poétique* 16 : 446-454.
- Duchet, Claude. 1979. Introductions. Positions et perspectives. In : C. Duchet, B. Merigot & A. van Teslaar (dir.), *Sociocritique*. Paris : Nathan, p. 3-8.
- Dumayet, Pierre. 1963. Jean Marie Gustave Le Clezio à propos de son premier roman *Le procès-verbal*. *Lectures pour tous*, ORTF, 16 octobre. Document vidéo, noir et blanc, 9 min. 21 sec. Archives INA. URL : <http://www.ina.fr/video/I00018142>.
- Durkheim, Émile. 2013 [1893]. *De la division du travail social*, 8^e éd., intro. de S. Paugam. Paris : Presses universitaires de France, coll. Quadrige.
- Dussel, Enrique. 2016. Le concept de fétichisme dans la pensée de Marx (Éléments pour une théorie marxiste générale de la religion), trad. de l'anglais par N. Losada. *Période*, 24 mars, non paginé. URL : <http://revueperiode.net/le-concept-de-fetichisme-dans-la-pensee-de-marx-elements-pour-une-theorie-marxiste-generale-de-la-religion/>
- Dutton, Jacqueline. 2003. *Le chercheur d'or et d'ailleurs. L'utopie de J.M.G. Le Clézio*. Paris : L'Harmattan.
- Dutton, Jacqueline. 2005. Voyager avec Le Clézio : des tentatives de fuite aux itinéraires utopiques. In : O. Hambursin (dir.), *Récits du dernier siècle des voyages*.

- De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Imago mundi, p. 197-211.
- Eco, Umberto. 1985 [1979]. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par M. Bouzaher. Paris : Grasset, coll. Le livre de poche.
- Eichenbaum, Boris. 2001 [1925]. La théorie de la « méthode formelle ». In : *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, éd. revue et corrigée, textes réunis, présentés et traduits du russe par T. Todorov, préface de R. Jakobson. Paris : Seuil, coll. Points essais, p. 29-74.
- Ekirch, A. Roger. 2001. Sleep We Have Lost: Pre-industrial Slumber in the British Isles. *American Historical Review* 106 (2) : 343-386. DOI : 10.1086/ahr/106.2.343.
- Eliade, Mircea. 1968. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 2^e éd. revue et augmentée. Paris : Payot, coll. Bibliothèque scientifique.
- Elias, Norbert. 1997 [1939]. *Du temps*, trad. de l'allemand par M. Hulin. Paris : Fayard, coll. Sciences humaines.
- Ellul, Jacques. 2012 [1977]. *Le système technicien*, préface de J.-L. Porquet. Paris : Cherche midi, coll. Documents.
- Engélibert, Jean-Paul. 2013. Le regard de l'automate : quelques usages de l'étrangement à l'âge de la machine. *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, hors série : L'étrangement. Retour sur un thème de Carlo Ginzburg (S. Landi, dir.) : 85-96.
- Even-Zohar, Itamar. 1979. Polysystem Theory. *Poetics Today* 1 (1-2) : 287-310.
- Fabbro, David. 1978. Peaceful Societies: An Introduction. *Journal of Peace Research* 15 (1) : 67-83.
- Farge, Arlette. 1997. L'instance de l'événement. In : D. Franche et al. (dir.), *Au risque de Foucault*. Paris : Éd. du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, p. 19-30.
- Feinman, Gary M. ; Marcus, Joyce. 2000. *Archaic States*. Sante Fe, NM : School of American Research advanced seminar series.
- Feyereisen, Justine. 2016. Maurice en héritage : les descriptions de l'île dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. *Revue belge de philologie et d'histoire* 94 (3) : 755-769. DOI : 10.3406/rbph.2016.8897.
- Fizaine, Jean-Claude. Les romantismes et la révolution de juillet. *Romantisme* 28-29 : 29-46.
- Flannery, Kent V. ; Marcus, Joyce. 2014. *The Creation of Inequality: How our Prehistoric Ancestors Set the Stage for Monarchy, Slavery, and Empire*. Cambridge (MA) : Harvard University Press.
- Forest, Philippe. 1995. *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*. Paris : Seuil, coll. Fiction & Cie.
- Forest, Philippe. 2007. *Tous les enfants sauf un : essai*. Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les Choses*. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, coll. Tel.

- Foucault, Michel. 1971. *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- Foucault, Michel. 1994 [1969]. Qu'est-ce qu'un auteur ? In : *Dits et écrits 1954-1988, 1 : 1954-1969*, texte établi sous la dir. de D. Defert & F. Ewald avec la collab. de J. Lagrange. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, p. 789-820.
- Foucault, Michel. 1997. « *Il faut défendre la société* » : cours au Collège de France (1975-1976), éd. établie sous la dir. de F. Ewald & A. Fontana, par M. Bertani & A. Fontana. Paris : Gallimard & Seuil, coll. Hautes études.
- Foucault, Michel. 2001. Nietzsche, la généalogie, l'histoire (1971). Reproduit in : *Dits et écrits, tome 1 : 1954-1975*, éd. établie sous la dir. de F. Ewald, avec la collab. de J. Lagrange. Paris : Gallimard, coll. Quarto, p. 1004-1024.
- Foucault, Michel. 2004. *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, éd. établie sous la dir. de F. Ewald & A. Fontana, par M. Senellart. Paris : Gallimard & Seuil, coll. Hautes études.
- Fouchart, Alain. 1997. *Aristocratie et démocratie. Idéologies et sociétés en Grèce ancienne*. Besançon : Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté.
- Fougère, Éric. 2016. De *L'Extase matérielle* à *L'Inconnu sur la terre* : qu'y a-t-il de changé chez Le Clézio ? In : T. Léger & F. Westerlund (dir.), *Cahiers J.-M. G. Le Clézio, 9 : La violence dans les premières œuvres*. Paris : Passage(s), p. 125-136.
- Fourquet, François. 1982. *L'accumulation du pouvoir, ou le désir d'État. Synthèse des recherches du Cerfi de 1970 à 1981*. Paris : Revue Recherches, coll. Recherches, 46.
- Fox, Warwick. 1986. *Approaching Deep Ecology: A Response to Richard Sylvan's Critique of Deep Ecology*. Hobart : Board of Environmental Studies, University of Tasmania, coll. Environmental Studies occasional paper, 20.
- Friedberg, Erhard. 1997. *Le pouvoir et la règle. Dynamiques de l'action organisée*, 2^e éd. revue et complétée. Paris : Seuil, coll. Points essais.
- Friedman, Maurice. 2001. Martin Buber and Mikhail Bakhtin: The Dialogue of Voices and the Word That is Spoken. *Religion and Literature* 33 (3) : 25-36.
- Furetière, Antoine. 1690. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 tomes. La Haye : A. & R. Leers. ARK : 12148/bpt6k50614b.
- Furlong, Robert. 2014. Introduction à l'œuvre de Malcolm de Chazal à partir du manuscrit de *L'île du Dodo en l'an 2000*. *Continents Manuscrits* 2, pdf paginé 1-15. DOI : 10.4000/coma.339.
- Furlong, Robert. 2016. Chazal (de) Malcolm. *Dictionnaire J.-M.G. Le Clézio*. Association des lecteurs de J.-M.G Le Clézio, non paginé. URL :

- <http://www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/personnages/chercheur-dor-le-2-2-2/>.
- Gambert, Justyna. 2015 [1999]. Entretien avec J.M.G. Le Clézio. In : O. Salazar-Ferrer & B. Martin (dir), *Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, 8 : *Le Clézio et la philosophie*. Paris : Passage(s), p. 65-74.
- Garcin, Jérôme. 2008 [2003]. Les révolutions de Le Clézio. *Le Nouvel Observateur*, 9 octobre. URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081009.BIB2166/les-revolutions-de-le-clezio.html>.
- Garnar, Andrew. 2006. Power, Action, Signs: Between Peirce and Foucault. *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 42 (3) : 347-366.
- Gauchet, Marcel. 1997 [1972]. La pensée de Clastres. In : P. Clastres, *Chronique des Indiens Guayaki*. Paris : Pocket, coll. Terre humaine/Poche, p. 301-307.
- Gautier, Théophile. 1880 [1934]. *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Charpentier.
- Geertz, Clifford. 1998. La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture (1973), trad. de l'anglais (États-Unis) par A. Mary. *Enquête* 6 : 1-24. DOI : 10.4000/enquete.1443.
- Gefen, Alexandre. 2017. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : José Corti, coll. Les essais.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. Poétique.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil, coll. Poétique.
- Genosko, Gary. 2008. Banco sur Félix. Signes partiels a-signifiants et technologie de l'information, trad. de l'anglais (Canada) par C. Degoutin & A. Querrien. *Multitudes* 34 : 63-73. DOI : 10.3917/mult.034.0063.
- Genty, Thomas. 1998. *La critique situationniste, ou la praxis du dépassement de l'art*. Autoédition sur Infokiosque.net, pdf paginé 1-95. URL : <https://infokiosques.net/spip.php?article120>.
- Gervais, Bertrand ; Bouvet, Rachel (dir.). 2007. *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Gherlone, Laura. 2013. Lotman's epistemology: Analogy, culture, world. *Sign System Studies* 41 (2-3) : 312-338. DOI : 10.12697/SSS.2013.41.2-3.09.
- Gibson, James G. 2014 [1979]. *Approche écologique de la perception visuelle*, trad. de l'anglais (États-Unis) par O. Putois. Paris : Dehors.
- Ginzburg, Carlo. 1980. Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice, trad. de l'italien par J.-P. Cottureau. *Le Débat* 6 : 3-44. DOI : 10.3917/deba.006.0003.
- Ginzburg, Carlo. 2001 [1998]. L'Estrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire. In : *À Distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. de l'italien par P.-A. Fabre. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, p. 15-36.
- Giocanti, Sylvia. 2013. L'art sceptique de l'estrangement dans les *Essais* de Montaigne. *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, hors série : L'estrangement. Retour sur un thème de Carlo Ginzburg (S. Landi, dir.) : 19-35.

- Giorgiutti, Véronique. 2008. Migrations de J.M.G. Le Clézio. *Écologie & Politique* 36 : 41-51. DOI : 10.3917/ecopo.036.0041.
- Giorgiutti, Véronique. 2008. Migrations de J.M.G. Le Clézio. *Écologie & Politique* 36 : 41-51. DOI : 10.3917/ecopo.036.0041.
- Giraud, Lucien. 2009. À l'écart. *Europe* 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, C. Cavallero, dir.) : 93-103.
- Gleizes, Delphine ; Reynaud, Denis. 2017. *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, coll. Littérature ? idéologies.
- Godard, Jean-Luc (réal.). 1965. *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*. Document cinématographique. France & Italie : André Michelin Productions, Filmstudio, Chaumiane. Français/anglais, noir & blanc, 99 min.
- Godard, Jean-Luc (réal.). 1966. *Masculin-Féminin*. Document cinématographique. France : Anouchka Films, Argos Films, Sandrews, Svensk Filmindustri. Français, noir & blanc, 110 min.
- Goré, Orphée. 2014. L'infantile reviviscence leclézienne. In : N. Pien & D. Lanni (dir.), *J.M.G. Le Clézio : explorateur des royaumes de l'enfance*. Msida : Passage(s), coll. Regards croisés, p. 249-261.
- Gould, Stephen J. ; Vrba, Elizabeth. 1982. Exaptation – A missing term in the science of form. *Paleobiology* 8: 4-15.
- Gouvernement du Canada. 2014. Les Forces armées canadiennes en Afghanistan – Chronologie de la mission. *Défense nationale et les Forces armées canadiennes*, 9 avril (dernière mise à jour). URL : <https://www.canada.ca/fr/ministere-defense-nationale/services/operations/operations-militaires/achevees-recemment/heritage-des-forces-armees-canadiennes-afghanistan/chronologie.html>.
- Gramsci, Antonio. 2012. *Guerre de mouvement et guerre de position*, textes choisis et présentés par R. Keucheyan. Paris : La fabrique.
- Grangé, Ninon. 2015. *Oublier la guerre civile ? Stasis, chronique d'une disparition*. Paris : Vrin & EHESS, coll. Contextes.
- Grice, H. Paul. 1979. Logique et conversation, trad. de l'anglais (États-Unis) par F. Berthet & M. Bozon. *Communications* 30 : 57-72.
- Griffiths, Roland R.; Johnson, Matthew W. ; Richards, William A. ; Richards, Brian D. ; Jesse, Robert ; MacLean, Katherine A. ; Barrett, Frederick S. ; Cosimano, Mary P. ; Klinedinst, Maggie A. 2018. Psilocybin-occasioned mystical-type experience in combination with meditation and other spiritual practices produces enduring positive changes in psychological functioning and in trait measures of prosocial attitudes and behaviors. *Journal of Psychopharmacology* 32 (1) : 49-69. DOI : 10.1177/0269881117731279.
- Grillo, Sheila Vieira de Camargo. 2007. Épistémologie et genres du discours dans le cercle de Bakhtine. *Linx* 56 : 19-36. DOI : 10.4000/linx.355.

- Guattari, Félix. 2011. *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, manuscrit réputé de 1979-1980, préface de L. Mozère. La Tour-d'Aigues : l'Aube.
- Guattari, Félix. 2012 [1977]. *La révolution moléculaire*. Paris : Les prairies ordinaires.
- Guest, Bertrand. 2017. Habiter les langes de terre. La justice environnementale dans quelques essais. In : R. Bouvet & C. Colin (dir.), *Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, 10 : *Habiter la terre*. Paris : Passage(s), p. 123-135.
- Guichoux, Arthur. 2017. L'indétermination démocratique de Claude Lefort : aperçu d'une réception contrastée. *Revue du MAUSS permanente*, 15 juin 2017. URL : <http://www.journaldumauss.net/?L-indetermination-democratique-de>.
- Gurevitch, Zali. 2000. Plurality in Dialogue: A Comment on Bakhtin. *Sociology* 34 (2) : 243-263.
- Guy, Emmanuel ; Le Bras, Laurence (dir.). 2013. *Guy Debord. Un art de la guerre*. Paris : Bibliothèque nationale de France & Gallimard.
- Guyotat, Pierre. 1967a. Tam-Tam. *Les Cahiers du Chemin* 1, octobre : 7-19.
- Guyotat, Pierre. 1967b. *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Paris : Gallimard, coll. Le Chemin.
- Haber, Stéphane. 2007. *L'aliénation. Vie sociale et expérience de la dépossession*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Actuel Marx confrontation.
- Haber, Stéphane. 2009. *L'Homme dépossédé. Une tradition critique, de Marx à Honneth*. Paris : CNRS Éditions.
- Habermas, Jürgen. 1997 [1962]. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. de l'allemand par M. Buhot de Launey. Paris : Payot, coll. Critique de la politique.
- Haenel, Yannick. 2019. Un supplément énigmatique à l'œuvre de Pierre Klossowski. *En attendant Nadeau* 71, 16 au 29 janvier : 12-14.
- Hamel, Jean-François. 2014. Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement. In : L. Côté-Fournier, É. Guay & J.-F. Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, coll. Figura, p. 9-30.
- Hanquier, Eddy. 1991. Parole et silence chez Le Clézio. *Communication & langages* 89 : 18-29. DOI : 10.3406/colan.1991.2311.
- Hanna, Christophe. 2017. Comment se mobilisent les publics. (L'écriture comme écosystème). In : F. Coste, *Explore : investigations littéraires*. Paris : Questions théoriques, coll. Forbidden beach, p. vii-xxii.
- Hardt, Michael ; Negri, Antonio. 2004 [2000]. *Empire*, trad. de l'anglais (États-Unis) par D.-A. Canal. Paris : 10/18.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, coll. La librairie du XXI^e siècle.
- Hasegawa, Eisuke ; Ishii, Yasunori ; Tada, Koichiro ; Kobayashi, Kazuya ; Yoshimura, Jin. 2016. Lazy workers are necessary for long-term sustainability in insect societies. *Scientific Reports* 6 (20846), non paginé. DOI : 10.1038/srep20846.

- Hobbes, Thomas. 2000 [1651]. *Léviathan, ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, trad. et appareil critique par G. Mairet. Paris : Gallimard, coll. Folio essais.
- Hoffmeyer, Jesper. 1998. Surfaces Inside Surfaces: On the Origin of Agency and Life. *Cybernetics and Human Knowing* 5 (1) : 33-42.
- Hofmann, Albert. 1997 [1979]. *LSD, mon enfant terrible*, trad. de l'allemand par D. Aviat. Paris : Éd. du Léopard.
- Holzberg, Ruth. 1986. *L'œil du serpent. Dialectique du silence dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio*. Sherbrooke : Naaman, coll. Études.
- Houser, Nathan. 2016. Social Minds and the Fixation of Beliefs. In : D. E. West & M. Anderson (dir.), *Consensus on Peirce's Concept of Habit. Before and Beyond Consciousness*. Suisse : Springer, coll. Studies in applied philosophy, epistemology and rational ethics, 31, p. 379-400.
- Humboldt, Wilhelm von. 1974 [1836]. *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, trad. de l'allemand par P. Caussat. Paris : Seuil, coll. L'ordre philosophique.
- Huxley, Aldous. 1954. *Les portes de la perception*, trad. de l'anglais par J. Castier. Monaco : Éd. du Rocher.
- Huxley, Aldous. 1998 [1977]. *Moksha. Expériences visionnaires et psychédéliques 1931-63*, textes réunis par M. Horowitz & C. Palmer, trad. de l'anglais par C. Gilbert, intro par A. Hofmann & A. Shulgin. Paris : Éd. du Léopard.
- Huxley, Aldous. 2017 [1932]. *Le meilleur des mondes*, nouv. éd., trad. de l'anglais par J. Castier. Paris : Pocket.
- Ingarden, Roman. 1931. *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle : Max Niemeyer.
- Ingold, Tim. 2010. Retour sur « L'outil, l'esprit et la machine ». *Techniques & Cultures* 54-55 : 288-290.
- INSEE. 2019a. Produit intérieur brut (PIB) et ses composantes. Base 2014 – Résultats annuels. *Institut national de la statistique et des études économiques*, Séries chronologiques, 29 mai. URL : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/series/110309498>.
- INSEE. 2019b. Évolution du revenu disponible brut et du pouvoir d'achat jusqu'au premier trimestre 2019. Données trimestrielles de 1949 à 2019. *Institut national de la statistique et des études économiques*, Chiffres-clés, 29 mai. URL : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2830166>.
- Iser, Wolfgang. 1972. The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History* 3 (2) : 279-299.
- Iser, Wolfgang. 1985 [1976]. *L'acte de lecture : la théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par E. Sznycer, Bruxelles : Pierre Mardaga.
- Iser, Wolfgang. 2012 [1970]. *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. de l'allemand par V. Platini. Paris : Allia.

- Izoard, Celia. 2006. Préface. In : K. Sale, *La révolution luddite. Briseurs de machines à l'ère de l'industrialisation*, trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Izoard. Paris : L'échappée, p. 5-12.
- James, William. 1906 [1902]. *L'expérience religieuse : essai de psychologie descriptive*, trad. de l'anglais (États-Unis) par F. Abauzit, préface d'É. Boutroux. Paris : Félix Alcan ; Genève : Henry Kundig. ARK : 12148/bpt6k94310x.
- Jappe, Anselm. 2001. *Guy Debord*, éd. revue et corrigée par l'auteur. Paris : Denoël.
- Jarrige, François. 2014. *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*. Paris : La Découverte.
- Jauregi, Xabier ; Clavo, Z. M. ; Jovel, Eduardo M. ; Pardo de Santayane, Manuel. 2011. "Plantas con madre": Plants that teach and guide in the shamanic initiation process in the East-Central Peruvian Amazon. *Journal of Ethnopharmacology* 134 (3) : 739-752.
- Jauss, Hans Robert. 1975. Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur (Rezeptionsästhetik, Zwischenbilanz). *Poetica* 7 : 325-344.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, préface de J. Starobinski. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- Jenny, Laurent. 1998. Récit d'expérience et figuration. Henri Michaux et les hallucinogènes. *Revue française de psychanalyse* 3 : 937-946.
- Jenny, Laurent. 2012. De qui Bakhtine est-il le nom ? *Critique* 778, p. 196-207.
- Jones, Grant D. ; Kautz, Robert R. (dir.). 1981. *The Transition to Statehood in the New World*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Jouve, Vincent. 1997. Auteur et littérarité. *Cycnos* 14 (2), non paginé. URL : revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1412.
- Jun, Xu. 2016. L'aventure poétique : un dialogue avec J.M.G. Le Clézio sur la création littéraire. *Études littéraires* 47 (3) : 117-132. DOI : 10.7202/1054015ar.
- Jun, Xu. 2019. Le Clézio tel que je le connais et le découvre. In : Le Clézio, J.M.G. 2019. *Quinze causeries en Chine. Aventure poétique et échanges littéraires*, avant-propos et recueil des textes par Xu Jun. Paris : Gallimard, coll. Blanche, p. 9-30.
- Kalinowski, Isabelle. 1997. Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception. De « L'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature » (1967) à « Expérience esthétique et herméneutique littéraire » (1982). *Revue Germanique internationale* 8 : 151-172.
- Kaplan, Leslie. 2003. *Les Outils*. Paris : P.O.L.
- Kaufmann, Vincent. 2017. *Dernières nouvelles du spectacle (Ce que les médias font à la littérature)*. Paris : Seuil.
- Keegan, John. 2014 [1993]. *Histoire de la guerre. Du néolithique à la guerre du Golfe*, trad. de l'anglais par R. Langer et révisé par A. Bourguilleau. Paris : Perrin.
- Kelly, Raymond C. 2000. *Warless societies and the Origin of War*. Ann Arbor : The University of Michigan Press.

- Khayati, Mustapha ; Martin, Jeppesen Victor ; Nicholson-Smith, Donald ; Vaneigem, Raoul. 1967. Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg. *Internationale situationniste* 11, octobre : 23-31.
- Kindt, Tom. 2007. L'« auteur implicite ». Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation, trad. de l'allemand par T. Grass & S. Le Moël, cit. anglaises trad. par N. Valtat-Comet. In : J. Pier (dir.), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*. Lille : Presses universitaires du Septentrion, coll. Narratologie. Reproduit sur *Vox-poetica.org*, non daté, non paginé. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/kindt.html>.
- Korthals Altes, Liesbeth. 2014. *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln (NE)/Londres : University of Nebraska Press.
- Koschel, Christine. 2003. Les brûlures de la mémoire. *Europe* 892-893 : 9-17.
- Koselleck, Reinhart. 2016 [1979]. *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, nouv. éd. revue et complétée, trad. de l'allemand par J. Hoock & M.-C. Hoock, préface de S. Loriga. Paris : Éd. EHESS, coll. En temps & lieux, 61.
- Kosík, Karel. 1967. *Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp.
- Kristeva, Julia. 1969. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, coll. Tel Quel.
- Kristeva, Julia. 1977. Politique de la littérature (1973). Reproduit in : *Polylogue*. Paris : Seuil, coll. Tel Quel, p. 13-20.
- Krivý, Maroš. 2018. Towards a critique of cybernetic urbanism: The smart city and the society of control. *Planning Theory* 17 (1) : 8-30.
- Krysinski, Wladimir. 1984. Bakhtine et la question de l'idéologie. *Études françaises* 20 (1) : 21-36.
- Kull, Kalevi. 1998. Semiotic ecology: different natures in the semiosphere. *Sign Systems Studies* 26 : 344-371.
- Kull, Kalevi. 1999a. Towards biosemiotics with Yuri Lotman. *Semiotica* 127 (1) : 115-131. DOI : 10.1515/semi.1999.127.1-4.115.
- Kundera, Milan. 1985. Le rire de Dieu. Discours de réception du prix Jérusalem. *Le Nouvel Observateur* 1070, 10 au 16 mai : 64-66.
- La Boétie, Étienne de. 2002 [1574]. *Le discours de la servitude volontaire*, texte établi par P. Léonard, transcription par C. Teste, éd. de M. Abensour. Paris : Payot, coll. Petite bibliothèque Payot.
- Labbé, Michelle. 1999. *Le Clézio, l'écart romanesque*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires.
- Laborit, Henri. 1971. *L'homme et la ville*. Paris : Flammarion.
- Lacan, Jacques. 1966. *Écrits*. Paris : Seuil, coll. Le champ freudien.
- Landi, Sandro. 2013. Avant-propos. *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, hors série : L'étrangement. Retour sur un thème de Carlo Ginzburg (S. Landi, dir.) : 9-17.

- Lane, Brigitte. 2013. Le Clézio et le sacré. Des essais amérindiens au quotidien. In : A. Boloumié (dir.), *Libres variations sur le sacré dans la littérature du XX^e siècle*. Angers : Presses universitaires de Rennes, coll. Nouvelles recherches sur l'imaginaire, 35, p. 63-84.
- Latour, Bruno. 1991a. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte.
- Latour, Bruno. 1991b. Technology is society made durable. In : J. Law (dir.), *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*. Londres : Routledge, p. 103-132.
- Latour, Bruno. 2005 [1987]. *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, trad. de l'anglais par M. Biezunski. Paris : La Découverte, coll. La Découverte poche/Sciences humaines et sociales.
- Latour, Bruno. 2007 [1999]. *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, trad. de l'anglais par D. Gille. Paris : La Découverte, coll. La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales.
- Latour, Bruno. 2012. *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. Paris : La Découverte.
- Laugier, Sandra (dir.). 2006b. *Éthique, littérature, vie humaine*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Éthique et philosophie morale.
- Laugier, Sandra. 2006a. Littérature, philosophie, morale. *Fabula-LhT* 1, non paginé. URL : <http://www.fabula.org/lht/1/laugier.html>.
- Lazzarato, Maurizio. 2019. *Le capital déteste tout le monde. Fascisme ou révolution*. Paris : Éd. Amsterdam.
- Leary, Timothy ; Metzner, Ralph ; Alpert, Richard. 1964. *The Psychedelic Experience. A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*. New York : University Books, coll. Psychedelic monograph, 1.
- Leary, Timothy. 1973 [1968]. *Politique de l'extase*, trad. de l'anglais (États-Unis) par P. Sisley. Paris : Fayard, coll. L'expérience psychique.
- Leary, Timothy. 2019 [1968]. *La politique de l'extase*. La Plaine Saint-Denis : Édilivre.
- Lefebvre, Henri. 1967. *Position : contre les technocrates*. Paris : Gonthier.
- Lefort-Favreau, Julien. 2018. *Pierre Guyotat politique : mesurer la vie à l'aune de l'histoire*. Montréal : Lux, coll. Humanités.
- Lefort, Claude. 1985. Les droits de l'homme et l'État-providence. *Esprit* 108 : 65-79.
- Lefort, Claude. 1992. Dialogue avec Pierre Clastres (1987). Reproduit in : *Écrire à l'épreuve du politique*. Paris : Calman-Lévy, coll. Agora, p. 303-335.
- Lefort, Claude. 2001. *Essais sur le politique : XIX^e-XX^e siècles*. Paris : Seuil, coll. Points essais.
- Léger, Thierry ; Roussel-Gillet, Isabelle ; Salles, Marina (dir.). 2010. *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences.

- Léger, Thierry ; Westerlund, Fredrik. 2016. La violence dans les œuvres premières. In : T. Léger & F. Westerlund (dir.), *Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, 9 : *La violence dans les premières œuvres*. Paris : Passage(s), p. 13-22.
- Léger, Thierry. 2004. *La Nausée* en procès ou l'intertextualité sartrienne chez Le Clézio. In : S. Jollin-Bertocchi & B. Thibault (dir.), *J.-M.G. Le Clézio, lectures d'une œuvre*. Saint-Quentin-en-Yvelines : Éd. de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines ; Nantes : Éd. du temps, p. 95-103.
- Léger, Thierry. 2009. L'écriture médecine. *Europe* 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, C. Cavallero, dir.) : 104-115.
- Leiris, Michel. 1973 [1946]. *L'âge d'homme* (1939), précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie* (1945). Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Levesque, Simon. 2016a. Des joies et des difficultés inhérentes à la défense de la liberté académique d'un point de vue sémiotique. *Cygne noir* 4, pdf paginé 1-14. URL : www.revuecygnenoir.org/numero/article/liberte-academique-semiotique.
- Levesque, Simon. 2016b [paru en 2018]. L'écriture sismographique de J.M.G. Le Clézio (1963-1975) : vers une politique leclézienne de la littérature. *Études littéraires* 47 (3) : 133-148. DOI : 10.7202/1054016ar.
- Levesque, Simon. 2017. Stockage des déchets nucléaires : la communication à travers les millénaires. L'hypothèse cléricale de Sebeok réinterprétée avec Latour et Lotman. *Cygne noir* 5, pdf paginé 1-58. URL : <http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/levesque-dechets-nucleaires>.
- Levesque, Simon. 2018. Feral, emancipated: J.G. Ballard's time-suffused nature. A comparative study of 'The Volcano Dances' and 'Myths of the Near Future'. *Green Letters* 22 (4) : 381-397. DOI : 10.1080/14688417.2018.1531722.
- Levesque, Simon. 2019a. Viser l'ennemi intérieur. *Spirale* 268, printemps : 73-75.
- Levesque, Simon. 2019b. Don de soi et servitude volontaire. Réflexion sur les implications éthiques et politiques de la ville intelligente et de la gouvernementalité algorithmique à partir des *Géants* de J.M.G. Le Clézio. In : E. Caccamo *et al.* (dir.), *De la ville intelligente à la ville intelligible*. Québec : Presses de l'Université du Québec, coll. Cahiers du GERSE, p. 55-72.
- Levesque, Simon. 2020. *Stasis* et antitotalitarisme. Lecture croisée de Pierre Clastres et J.M.G. Le Clézio. In : C. Poutot & P.-A. Delorme (dir.), *Clastres : une politique de l'anthropologie*. Lormont : Le bord de l'eau, coll. Anamnèse, p. 93-116.
- Lévi-Strauss, Claude. 1943. Guerre et commerce chez les Indiens de l'Amérique du Sud. *Renaissance* 1 : 122-139.
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Levis, Carolina, *et al.* 2017. Persistent effect of pre-Columbian plant domestication on Amazonian forest composition. *Science* 355 (6328) : 925-931. DOI : 10.1126/science.aalo157.

- Levit, Georgy S. 2000. The Biosphere and the Noosphere Theories of V. I. Vernadsky and P. Teilhard de Chardin: A Methodological Essay. *International Archives on the History of Science / Archives internationales d'histoire des sciences* 144 : 160-176.
- Lewin, Louis. 1967 [1924]. *Phantastica : drogues psychédéliques*, nouv. éd., trad. de l'allemand par F. Gidon, préface de J. Briance, illustrations de G. Larguier. Arcueil : Diméo.
- Lewin, Louis. 1970 [1924]. *Phantastica : drogues psychédéliques, stupéfiants, narcotiques, excitants, hallucinogènes*, trad. de l'allemand par F. Gidon, préface de J. Thuillier. Paris : Payot, coll. Petite bibliothèque Payot/Science de l'Homme.
- Lhoste, Pierre. 1971. *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*. Paris : Mercure de France.
- Lilly, John C. 1975. *Simulations of God: The Science of Belief*. New York : Simon & Schuster.
- Lippi, Silvia. 2010. Héraclite, Lacan : du logos au signifiant. *Recherches en psychanalyse* 9 : 55-62. DOI : 10.3917/rep.009.0055.
- Lochtefeld, James G. 2002. *The Illustrated Encyclopedia of Hinduism*, 2 vols. New York : The Rosen Publishing Group.
- Locke, John. 2008 [1660, 1667, 1690]. *Essai sur la Tolérance ; Lettre sur la tolérance ; Traité du gouvernement civil*, trad. de l'anglais par J. Le Clerc & D. Mazel, appareil critique par J.-F. Spitz & S. Goyard-Fabre. Paris : Flammarion, coll. Le monde de la philosophie.
- Long, Joseph. 1999. Samuel Beckett : le sujet en exil. In : A. Goulet (dir.), *Voix, Traces, Avènement : l'écriture et son sujet*. Caen : Presses universitaires de Caen, p. 157-165. DOI : 10.4000/books.puc.9932.
- Loraux Nicole. 1987. Notes sur l'un, le deux, le multiple. In : M. Abensour (dir.), *L'esprit des lois sauvage : Pierre Clastres ou une nouvelle anthropologie*. Paris : Seuil, p. 155-171.
- Loraux Nicole. 1991. Reflections on the Greek City on Unity and Division. In : A. Molho, K. A. Raaflaub & J. Emlen (dir.), *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy: Athens and Rome, Florence and Venice*. Stuttgart : Steiner, p. 33-51.
- Loraux Nicole. 2005 [1997]. *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*. Paris : Payot & Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot.
- Lotman, Yuri M. 2000 [1990]. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trad. du russe par A. Shukman, intro. par U. Eco. Bloomington : Indiana University Press.
- Lotman, Juri. 2005 [1984]. On the semiosphere, trad. du russe par W. Clark. *Sign Systems Studies* 33 (1) : 205-229.
- Lotman, Mihhail. 2014. The paradoxes of the semiosphere. In : V. Lang & K. Kull (dir.), *Estonian Approaches to Culture Theory*. Tartu : University of Tartu Press, p. 22-33.
- Luminet, Jean-Pierre. Non daté [consulté le 22 août 2019]. Trous noirs. *Encyclopædia Universalis*. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/trous-noirs/>.

- Mabanckou, Alain. 2010. Le Clézio, chantre de « la parole silencieuse ». In : T. Léger *et al.* (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, p. 15-18.
- Macary-Garipuy, Pascale ; Rossi-Neves, Patricia. 2014. Ambigus psychotropes. *Figures de la psychanalyse* 28 : 99-108. DOI : 10.3917/fp.028.0099.
- Madou, Jean-Pol. 2012. Le voyage au bout de l'imaginaire : Le Clézio lecteur de Michaux. In : C. Cavallero & J.-B. Para (dir.), *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, 5 : La tentation poétique*. Paris : Éd. Complicités, p. 39-53.
- Maffesoli, Michel. 2007. *Le réenchantement du monde : une éthique pour notre temps*. Paris : La table ronde.
- Maingueneau, Dominique. 1999. Ethos, scénographie, incorporation. In : R. Amossy & J.-M. Adam (dir.), *Images de soi dans le discours*. Lausanne : Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, p. 75-100.
- Maingueneau, Dominique. 2002. Problèmes d'ethos. *Pratiques* 113-114 : 55-67.
- Maingueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, coll. U. Lettres.
- Maingueneau, Dominique. 2006. *Contre Saint Proust, ou La fin de la Littérature*. Paris : Belin.
- Malm, Andreas. 2018 [2017]. En défense de la sauvagerie, trad. de l'anglais par V. Samson. *Période*, 15 octobre, non paginé. URL : <http://revueperiode.net/nature-maronne-et-nature-partisane-pour-une-liberation-du-monde>.
- Mandelstam, Ossip. 1955. *Sobranie sočinenij (Collected Works)*, 3 vols, éd. G. Struve & B. Filipow-Filistinsky. New York : Inter-Language Literary Associates.
- Mann, Charles C. 2007 [2005]. 1491. *Nouvelles révélations sur les Amériques avant Christophe Colomb*, trad. de l'anglais (États-Unis) par M. Boraso. Paris : Albin Michel.
- Martin, Serge. 2009. Le Clézio dans *Les Cahiers du Chemin* (1967-1977) de Georges Lambrichs : chemins vers une anthropologie poétique avec des poèmes-relations. In : C. Cavallero & B. Thibault (dir.), *Les Cahiers Le Clézio, 2 : Contes, nouvelles et romances*. Paris : Complicités, p. 171-184.
- Martin, Serge. 2010. « Les carnets du chemin » : un album du commencement continu de la voix et de la vie. In : T. Léger, I. Roussel-Gillet & M. Salles (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. Interférence. Éd. en ligne non paginée. DOI : 10.4000/books.pur.40301.
- Martin, Serge. 2012. *Les Cahiers du Chemin* (1967-1977) de Georges Lambrichs. Des singularités critiques tout contre les avant-gardes. *Revue des sciences humaines* 306, avril-juin : 247-264.
- Martin, Serge. 2013a. *Les Cahiers du Chemin* (1967-1977) de Georges Lambrichs. *Poétique d'une revue littéraire*. Paris : Honoré Champion, coll. Poétiques et esthétiques XX^e-XXI^e siècles, 17.

- Martin, Serge. 2013b. Une relation critique : la voix du poème (*Vers les icebergs* de J.-M. G. Le Clézio). *Roman 20-50* 55 : 103-112. DOI : 10.3917/r2050.055.0103.
- Marx, Karl. 1972 [1859]. *Introduction à la critique de l'économie politique*, trad. de l'allemand par M. Husson & G. Badia. Paris : Éd. Sociales, reprise par Marxists.org, pdf paginé 1-23. URL : marxists.org/francais/marx/works/1857/08/intro.pdf.
- Marx, William. 2015. *La haine de la littérature*. Paris : Minuit, coll. Paradoxe.
- Mauguière, Benedicte ; Thibault, Bruno. 2005. Le Clézio : La Francophonie et la question postcoloniale. *Nouvelles études francophones* 20 (2) : 9-15.
- Maulpoix, Jean-Michel. 2010. Le Clézio lecteur de Michaux. In : T. Léger, I. Roussel-Gillet & M. Salles (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. Interférence. Éd. en ligne non paginée. DOI : 10.4000/books.pur.40299.
- Mauss, Marcel. 1925. Essai sur le don. *L'année sociologique* 1 : 30-186.
- Mauss, Marcel. 1938. Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne et celle de « moi ». *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 68 : 263-281. DOI : 10.2307/2844128.
- Mauss, Marcel. 1950. Les techniques du corps (1936). Reproduit in : *Sociologie et anthropologie*, intro. par C. Lévi-Strauss. Paris : PUF, coll. Quadrige, p. 363-386.
- McKenna, Terence. 1999 [1992]. *La nourriture des dieux, en quête de l'arbre de la connaissance originelle. Une histoire révolutionnaire des plantes, des drogues et de l'évolution humaine*, trad. de l'anglais (États-Unis) par O. Valenti & J. Falquet. Genève : Georg, coll. Terra magna.
- Meier-Oeser, Stephan. 2011. Medieval Semiotics. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL : <https://plato.stanford.edu/entries/semiotics-medieval>.
- Meizoz, Jérôme. 2004. *L'œil sociologique et la littérature*. Genève : Slatkine.
- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine.
- Meizoz, Jérôme. 2009. Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur. *Argumentation & analyse du discours* 3, non paginé. DOI : 10.4000/aad.667.
- Meizoz, Jérôme. 2010. Modern Posterities of Posture. In : G. J. Dorleijn, R. Grüttemeier & E. J. Korthals Altes (dir.), *Authorship Revisited: Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Louvain/Paris/Walpole (MA) : Peeters, p. 81-93.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Meschonnic, Henri. 1973. *Pour la poétique, II : épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*. Paris : Gallimard, coll. Le Chemin.
- Meschonnic, Henri. 1975. Le langage est une maladie. *Les Cahiers du Chemin* 23 : 74-134.
- Meschonnic, Henri. 1982. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, coll. poche.

- Meschonnic, Henri. 2005. Oui, qu'appelle-t-on penser ? In : G. Dessons, S. Martin & P. Michon (dir.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème. Cerisy-la-Salle, 12-19 juillet 2003*. Paris : In Press, p. 251-266.
- Meschonnic, Henri. 2006 [2001]. *Célébration de la poésie*. Lagrasse : Verdier, coll. poche.
- Meschonnic, Henri. 2012. *Langage, histoire : une même théorie*, préface de G. Dessons. Lagrasse : Verdier, coll. Critiques littéraires.
- Meyer, Jean. 2009. Souvenirs mexicains. *Europe 957-958* (dossier J.M.G. Le Clézio, C. Cavallero, dir.) : 16-20.
- Michaux, Henri. 1972 [1956]. *Misérable miracle. La mescaline*, nouv. éd. revue et augmentée comportant quarante-huit dessins et documents manuscrits originaux de l'auteur. Paris : Gallimard, coll. Poésie/Gallimard.
- Michaux, Henri. 1988 [1961]. *Connaissance par les gouffres*. Paris : Gallimard, coll. Poésie/Gallimard.
- Michaux, Henri. 1994 [1957, 1964]. *L'infini turbulent*, éd. illustrée par l'auteur, revue et augmentée. Paris : Gallimard, coll. Poésie/Gallimard.
- Michaux, Henri. 2002. *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. R. Bellour, avec la collab. de Y. Tran. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Michaux, Henri. 2014 [1973]. *Moments. Traversées du temps*. Paris : Gallimard, coll. Poésie/Gallimard.
- Michel, Jacqueline. 1986. *Une mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*. Paris : J. Corti.
- Millot, Vincent ; Minard, Philippe. 2019. Entretien avec Gérard Noirel. *En attendant Nadeau* 83, 3-16 juillet : 41-47.
- Milner, Max. 2000. *L'imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*. Paris : Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient.
- Moore, Jason W. (dir.). 2016. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland (CA) : PM Press, coll. Kairos.
- More, Thomas. 2012. *L'Utopie*, trad. du latin par J. Le Blond, révisé par B. Aneau, éd. modernisée par G. Navaud. Paris : Gallimard, coll. Folio classique.
- Morel, Jean-Pierre. 2002. Roman et démocratie : trois points de vue. In : J. Bessière (dir.), *Savoirs et littérature*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 201-213.
- Mortelette, Yann. 2005. *Histoire du Parnasse*. Paris : Fayard.
- Moser, Keith. 2011a. (Re)-Attaching Truth to the Physical Realities of the Universe: Antonin Artaud and J.M.G. Le Clézio's Philosophical Quest. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 34 (1-2) : 83-104.
- Moser, Keith. 2011b. J.M.G. Le Clézio's Urban Phantoms and the Paradox of Invisibility. *The Modern Language Review* 106 (3) : 724-733.
- Moser, Keith. 2013. *J.M.G. Le Clézio. A Concerned Citizen of the Global Village*. Lanham : Lexington Books.

- Moser, Keith. 2018. Decentring and rewriting the universal story of humanity: The cosmic historiography of J.M.G. Le Clézio and Michel Serres. *Green Letters* 22 (2) : 129-147. DOI : 10.1080/14688417.2018.1472028.
- Mouffe, Chantal. 1994. *La politique et ses enjeux*. Paris : La Découverte.
- Mouffe, Chantal. 2014. *Agonistique. Penser politiquement le monde*, trad. de l'anglais par D. Beaulieu. Paris : Beaux-arts de Paris éditions.
- Moyn, Samuel. 2004. Of Savagery and Civil Society: Pierre Clastres and the Transformation of French Political Thought. *Modern Intellectual History* 1 (1) : 55-80.
- Mueller, Juergen E. 2015. Intermediality in the Age of Global Network – Including Eleven Theses on Its Provocative Power for the Concepts of “Convergence,” “Transmedia Storytelling” and “Actor Network Theory”. *SubStance* 44 (3) : 19-52. DOI : 10.3368/ss.44.3.19.
- Mumford, Lewis. 1967-1971. *The Myth of the Machine*. Londres : Secker & Warburg.
- Muñoz, Diego. 1965 [1585]. *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán cuando formaba una con Xalisco*. Guadalajara : Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, coll. Serie de historia.
- Münster, Arno. 1997. *Le principe dialogique. De la réflexion monologique vers la pro-flexion intersubjective (Essais sur M. Buber, E. Lévinas, F. Rosenzweig, G. Scholem et E. Bloch)*. Paris : Kimé.
- Nader, Laura. *Harmony Ideology: Justice and Control in a Zapotec Mountain Village*. Stanford : Stanford University Press.
- Næss, Arne. 2013 [1989]. *Écologie, communauté et style de vie*, trad. de l'anglais (États-Unis) et intro. par C. Ruelle, trad. de la 2^e éd. française intégralement révisée et postface par H.-S. Afeissa. Paris : Dehors.
- Nardocchio, Elaine F. (dir.) 1992. *Reader Response to Literature. The Emprical Dimension*. Berlin/New York : Mouton de Gruyter, coll. Approaches to Semiotics, 108.
- Negt, Oskar. 2007. *L'espace public oppositionnel*, trad. de l'allemand et préface par A. Neumann. Paris : Payot, coll. Critique de la politique.
- Nicot, Jean. 1606. *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*. Paris : David Douceur. ARK : 12148/bpt6k50808z.
- Nietzsche, Friedrich. 1990 [1874]. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie, in *Considérations inactuelles I et II*, éd. G. Colli & M. Montinari, trad. de l'allemand par P. Rusch. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, p. 91-169.
- Nietzsche, Friedrich. 2002 [1887]. *Généalogie de la morale*, éd. revue, trad. de l'allemand par É. Blondel *et al.*, intro. et notes par P. Choulet, avec la collab. d'É. Blondel. Paris : Flammarion, coll. GF Flammarion.
- Nöth, Winfried. 2018. From Plato to Peirce, an interview with Winfried Nöth. Entretien réalisé par A. Quaresma & C. Campbell. *Philosophasters*, 13 août, non

- paginé. URL : <https://philosophasters.org/blog/2018/8/13/from-plato-to-peirce-an-interview-with-winfried-nth>
- Nunn, Nathan ; Qian, Nancy. 2011. The Potato's Contribution to Population and Urbanization: Evidence from a Historical Experiment. *The Quarterly Journal of Economics* 126 (2) : 593-650. DOI :10.1093/qje/qjro09.
- Nussbaum, Martha. 2010 [1992]. *La connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, trad. de l'anglais (États-Unis) par S. Chavel. Paris : Cerf.
- Onimus, Jean. 1983. Angoisse et extase chez J.M.G. Le Clézio. *Études* 358 : 511-524.
- Ouellet, Maxime ; Ménard, Marc ; Bonenfant, Maude ; Mondoux ; André. 2015. Big Data et quantification de soi : la gouvernementalité algorithmique dans le monde numériquement administré. *Canadian Journal of Communication* 40 : 597-613.
- Para, Jean-Baptiste (dir.). 2019. *Europe* 1081, mai : dossier Malcolm de Chazal ; Léon-Gontran Damas.
- Parenty, Hélène. 2009. *Isaac Casaubon helléniste. Des studia humanitatis à la philologie*. Genève : Droz, coll. Travaux d'Humanisme et Renaissance, 454.
- Parsons, Terence. 1979. Referring to Nonexistent Objects. *Theory and Decision* 11 : 95-110.
- Parsons, Terence. 1980. *Nonexistent Objects*. New Haven : Yale University Press.
- Passeron, Jean-Claude ; Revel, Jacques (dir.). 2005. *Penser par cas*. Paris : EHESS, coll. Enquête.
- Pavel, Thomas. 1988a [1986]. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, coll. Poétique.
- Pavel, Thomas. 1988b. *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*. Paris : Minuit.
- Pavel, Thomas. 2008. Lettre à Vincent Descombes (1994). In : V. Descombes, *Philosophie du jugement politique*. Paris : Seuil, coll. Points essais, p. 49-57.
- Paz, Octavio. 1972. *Le labyrinthe de la solitude* (1950), suivi de *Critique de la pyramide* (1970), éd. refondue et augmentée, trad. de l'espagnol (Mexique) par J.-C. Lambert. Paris : Gallimard, coll. nrf essais.
- Pedullà, Gabriele. 2015 [2006]. Nicole Loraux, historienne marxiste de l'antiquité, trad. de l'italien par A. Aubert-Noël. *Période*, 29 octobre, non paginé. URL : revueperiode.net/nicole-loraux-historienne-marxiste-de-lantiquite/.
- Peirce, Charles S. 1978. *Écrits sur le signe*, textes rassemblés, commentés et traduits de l'anglais (États-Unis) par G. Deledalle. Paris : Seuil, coll. L'ordre philosophique.
- Peirce, Charles S. 1994. *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, éd. électronique reproduisant : vols 1-6, éd. C. Hartshorne & P. Weiss (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1931-1935), vols 7-8, éd. A. W. Burks (même éditeur, 1958).
- Peirce, Charles S. 1998. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1993-1913)*, éd. établie par le Peirce Edition Project, intro. par N. Houser. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press.
- Perea, François. 2012. Ivresse, défonce et énonciation. *Psychotropes* 18 : 9-22. DOI : 10.3917/psyt.182.0009.

- Perlina, Nina. 1984. Bakhtin and Buber: Problems of Dialogic Imagination. *Studies in 20th Century Literature* 9 (1) : 13-28.
- Perreau, Laurent. 2010. En quel sens peut-on parler d'intentionnalité collective ? *Bulletin d'analyse phénoménologique* 6 (8) : 213-229.
- Perry, Edith. 2016. Au temps de la guerre d'Algérie. In : T. Léger & F. Westerlund (dir.), *Cahiers Le Clézio*, 9 : *La violence dans les premières œuvres*. Paris : Passage(s), p. 27-38.
- Pic, Muriel. 2014. Morale de la Mescaline : le récit d'auto-observation et son expérience. In : E. Boissonnas, H. Michaux & J. Paulhan, *Mescaline* 55, éd. établie, annotée et préfacée par M. Pic, avec la participation de S. Miaz. Paris : Éd. Claire Paulhan, coll. Tiré à part, p. 9-75.
- Pic, Muriel. 2016. Par la voie des nerfs. Henri Michaux et les psychotropes. *Mouvements* 86 : 142-150. DOI : 10.3917/mouv.086.0142.
- Picard, Michel. 1986. *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Paris : Minuit, coll. Critique.
- Pien, Nicolas. 2004. *Le Clézio, la quête de l'accord originel*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires.
- Pien, Nicolas. 2014a. L'enfance dans le fragment : présences de l'enfance dans les premiers textes de Le Clézio. In : N. Pien & D. Lanni (dir.), *J.M.G. Le Clézio : explorateur des royaumes de l'enfance*. Msida : Passage(s), coll. Regards croisés, p. 235-247.
- Pien, Nicolas. 2014b. Postface. *Sur les rives de la Tuira...* In : N. Pien & D. Lanni (dir.), *J.M.G. Le Clézio : explorateur des royaumes de l'enfance*. Msida : Passage(s), coll. Regards croisés, p. 295-298.
- Piguet, Frédéric Paul (dir.) 2003. *Approches spirituelles de l'écologie*. Paris : Éd. Charles Léopold Mayer.
- Pillet, Fabien. 2011. Que reste-t-il de l'École de Constance ? *Études germaniques* 263 : 763-781. DOI : 10.3917/eger.263.0763.
- Polanyi, Michael. 2009 [1966]. *The Tacit Dimension*, préface de A. Sen. Chicago : The University of Chicago Press.
- Pons, Anne (propos recueillis par). 1989. Le Clézio renverse le temps, entretien. *L'Express* 1974, 5 mai : 66.
- Popovic, Pierre. 2011. La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir. *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique* 151-152 : 7-38. DOI : 10.4000/pratiques.1762.
- Premat, Christophe. 2009. À la recherche de l'autonomie : le groupe 'Socialisme ou Barbarie' et Mai 1968. *Sens public*, dossier « Les héritages de Mai 68 ? », 16 février, pdf paginé 1-15. URL : http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=630&lang=fr.
- Privat, Jean-Marie. 1995. *Bovary, Charivari. Essai d'ethno-critique*. Paris : CNRS Éditions, coll. CNRS Littérature.

- Proust, Marcel. 1999 [1913-1927]. *À la recherche du temps perdu*, texte établi sous la dir. De J.-Y. Tadié. Paris : Gallimard, coll. Quarto.
- Prstojevic, Alexandre. Non daté. Roman, contrat et idéologie. Entretien avec Nelly Wolf, auteur du Roman de la démocratie (PUV, 2003). *Vox-Poetica*, non paginé. URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intWolf.html>.
- Querrien, Anne. 2005. Le CERFI, l'expérimentation sociale et l'État : témoignage d'une petite main. In : P. Bezes et al. (dir.), *L'État à l'épreuve des sciences sociales. Les fonctions de la recherche dans les administrations sous la V^e République*. Paris : La Découverte, coll. Recherches, p. 72-87.
- Quintane, Nathalie. 2018. Trahissons la littérature pour qu'enfin elle vive, entretien avec Marie Richeux. *Par les temps qui courent*. France Culture, 29 mars. Document radiophonique, 59 min. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/nathalie-quintane>.
- Rabatel, Alain. 2006. La dialogisation au cœur du couple dialogisme/polyphonie chez Bakhtine. *Revue Romane* 49 (1) : 55-80.
- Rabinow, Paul. 1986. Representations Are Social Facts. In : J. Clifford & G. E. Marcus (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley : University of California Press, p. 234-261.
- Racevskis, Roland. 1999. J.M.G. Le Clézio's *Terra Amata*: A micro-fictional affection for the real. *Romanic Review* 90 (3) : 409-415.
- Rambures, Jean-Louis de (propos recueillis par). 1970. "J'écris pour ne pas rêver, pour ne pas souffrir...", entretien avec J.M.G. Le Clézio. *Le Monde*, 5 septembre, non paginé. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/09/05/j-ecris-pour-ne-pas-rever-pour-ne-pas-souffrir_2673967_1819218.html.
- Rancière, Jacques. 1995. *La méfiance. Politique et philosophie*. Paris : Galilée, coll. La philosophie en effet.
- Rancière, Jacques. 1998. *La chair des mots. Politiques de l'écriture*. Paris : Galilée, coll. Incises.
- Rancière, Jacques. 2005. *La haine de la démocratie*. Paris : La fabrique.
- Rancière, Jacques. 2007. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, coll. La philosophie en effet.
- Raunig, Gerald. 2007. *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, trad. de l'allemand (Autriche) par A. Derieg. Los Angeles : Semiotext(e).
- Rétif, Françoise. 2015. « Ton ombre est également une lumière. » In : I. Bachmann, *Toute personne qui tombe a des ailes (Poèmes 1942-1967)*, édition, intro. et trad. de l'allemand (Autriche) par F. Rétif, éd. bilingue. Paris : Gallimard, coll. Poésie, p. 7-41.
- Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et récit, 3 : le temps raconté*. Paris : Seuil, coll. L'ordre philosophique.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, coll. L'ordre philosophique.

- Ridon, Jean-Xavier. 1995. *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : L'exil des mots*. Paris : Kimé.
- Roenneberg, T. ; Kantermann, T. ; Juda, M. ; Vetter, C. ; Allebrandt, K. V. 2013. Light and the human circadian clock. *Handbook of Experimental Pharmacology* 217 : 311-331. DOI : 10.1007/978-3-642-25950-0_13.
- Rollet, Thomas ; Boittout, Joachim ; Meysen, Félix (propos recueillis par). 2014. Entretien avec Jean-Marie Gustave Le Clézio. *La France en Chine. Consulat général de France à Shanghai*, non paginé. URL : <https://cn.ambafrance.org/Entretien-avec-Jean-Marie-Gustave-Le-Clezio>.
- Rosat, Jean-Jacques. 2006. Éducation politique et art du roman. Réflexions sur 1984. In : S. Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Éthique et philosophie morale, p. 309-330.
- Rossi, Pierre-Pascal. 1991. Jean-Marie Le Clézio. *Hôtel*, 20 juin. Les archives de la RTS. Document vidéo, couleur, 21 min. URL : <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/hotel/3461972-jean-marie-le-clezio.html>.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1793 [1762]. *Du Contrat social*, nouv. éd. Paris : Louis. ARK : 12148/bpt6k96023569.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2008 [1755]. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, appareil critique par B. Bachofen & B. Bernardi. Paris : Flammarion, coll. GF.
- Roussel-Gillet, Isabelle. 2010. Le Clézio, danser l'écriture. In : T. Léger et al. (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, p. 203-216.
- Roussel-Gillet, Isabelle. 2011. *J.M.G. Le Clézio : écrivain de l'incertitude*. Paris : Ellipses.
- Roussel-Gillet, Isabelle. 2015. J.M.G. Le Clézio, une écriture *radicante* au sens plastique. *Contemporary French and Francophone Studies* 19 (2) : 175-184. DOI : 10.1080/17409292.2015.998083.
- Rouvroy, Antoinette ; Berns, Thomas. 2013. Gouvernamentalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation ? *Réseaux* 177 : 163-196.
- Ruck, A. P. ; Bigwood, Jeremy ; Staples, Danny ; Ott, Jonathan ; Wasson, Gordon W. 1979. Entheogens. *Journal of Psychedelic Drugs* 11 (1-2) : 145-146. DOI : 10.1080/02791072.1979.10472098.
- Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington, IN : Indiana University Press.
- Sahlins, Marshall. 1976 [1972]. *Âge de pierre, âge d'abondance. L'économie des sociétés primitives*, trad. de l'anglais (États-Unis) par T. Jolas, préface de P. Clastres. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines.

- Sahlins, Marshall. 1980 [1976]. *Au cœur des sociétés. Raison utilitaire et raison culturelle*, trad. de l'anglais (États-Unis) par S. Fainzang. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines.
- Salazar-Ferrer, Olivier ; Martin, Brownen. 2015. Le Clézio et la philosophie. In : O. Salazar-Ferrer & B. Martin (dir), *Cahiers J.-M. G. Le Clézio, 8 : Le Clézio et la philosophie*. Paris : Passage(s), p. 11-34.
- Salles, Marina. 2006. *Le Clézio. Notre contemporain*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences.
- Salles, Marina. 2007. *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires.
- Salles, Marina. 2011. *Ourania* de J.M.G. Le Clézio : une utopie historicisée, un roman politique. *Itinerários* 32 : 127-142.
- Sapiro, Gisèle. 1999. *La guerre des écrivains, 1940-1953*. Paris : Fayard.
- Sapiro, Gisèle. 2007. Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie. *CONTEXTES* 2, pdf paginé 1-14. DOI : 10.4000/contextes.165.
- Sapiro, Gisèle. 2011. *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*. Paris : Seuil.
- Sapiro, Gisèle. 2014. *La sociologie de la littérature*. Paris : La Découverte, coll. Repères.
- Sapiro, Gisèle. 2018. *Les écrivains et la politique en France. De l'Affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*. Paris : Seuil.
- Sartre, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.
- Satprem. 2016. *Sri Aurobindo, ou L'aventure de la conscience*, 3^e éd. revue et corrigée. Paris : Buchet/Chastel.
- Saussure, Ferdinand de. 1995 [1967] *Cours de linguistique générale*, première publication (1916) par C. Bailly, A. Séchehaye & A. Riedlinger, éd. critique par T. de Mauro. Paris : Payot & Rivages.
- Scarpa, Marie. 2013. L'ethnocritique de la littérature : présentation et situation. *Multilinguales* 1 : 7-18. DOI : 10.4000/multilinguales.2808.
- Schober, Rita. 1983. Esthétique de la réception et lecture réaliste. In : J. Heisten (dir.), *La réception de l'œuvre littéraire : recueil d'études du colloque organisé par l'Université de Wrocław*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, coll. Romanica wratislaviensia, 20, p. 5-15.
- Scott, James C. 2009. *The Art of Not Being Governed. An Anarchist History of Upland Southeast Asia*. New Haven : Yale University Press, coll. Yale Agrarian Studies Series.
- Scott, James C. 2017. *Against the Grain. A Deep History of the Earliest States*. New Haven : Yale University Press.
- Sebeok, Thomas A. 1991. *A Sign is Just a Sign*. Bloomington : Indianapolis University Press, coll. Advances in Semiotics.
- Sebeok, Thomas A. 2001. *Signs. An Introduction to Semiotics*, 2e éd. Toronto : Toronto University Press, coll. Toronto Studies in Semiotics and Communication.

- Sériot, Patrick. 2012 [1999]. *Structure et totalité. Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe centrale et orientale*, 2^e éd. Limoges : Lambert-Lucas.
- Sevice, Elman R. 1975. *Origins of the State and Civilization: The Process of Cultural Evolution*. New York : Norton.
- Shultes, Richard Evans ; Hofmann, Albert. 2000 [1979]. *Les plantes des dieux : les plantes hallucinogènes, botanique et ethnologie*, trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Creux, éd. révisée par C. Rätsch. Paris : Éd. du Léopard.
- Simay, Philippe. 2008. Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes. *Métropoles* 4, non paginé. URL : <http://journals.openedition.org/metropoles/2902>.
- Simonin, Patrick. 2017. J.M.G. Le Clézio : « L'Homme court à sa perte », entretien réalisé à la Foire du livre de Francfort 2017. *L'invité*. TV5 MONDE. 8 min. 17 sec. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CBUqyXcEV2Y>.
- Simpore, Karim. 2015. J.M.G. Le Clézio : L'indigène révolutionnaire. *French Cultural Studies* 26 (1) : 77-86. DOI : 10.1177/0957155814555957.
- Sinno, Neige. 2012. Rêves mexicains : J.M.G. Le Clézio et Antonin Artaud. In : C. Cavallero & J.-B. Para (dir.), *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio, 5 : La tentation poétique*. Paris : Complicités, p. 55-69.
- Smigielski, Lukasz ; Scheidegger, Milan ; Kometer, Michael ; Vollenweider, Franz X. 2019. Psilocybin-assisted mindfulness training modulates self-consciousness and brain default mode network connectivity with lasting effects. *NeuroImage* 196: 207-215. DOI : 10.1016/j.neuroimage.2019.04.009.
- Sobchack, Vivian. 1999. Cities on the Edge of Time: The Urban Science-Fiction Film. In : A. Kuhn (dir.), *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema*. Londres : Verso, p. 123-143.
- Spector, Céline. 2013. Comment peut-on être Européen ? L'orientalisme spéculaire des *Lettres persanes*. *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, hors série : L'étrangement. Retour sur un thème de Carlo Ginzburg (S. Landi, dir.) : 71-83.
- Starobinski, Jean. 1970. *La relation critique. L'œil vivant, II*. Paris : Gallimard, coll. Le Chemin.
- Starobinski, Jean. 1978. Préface. In : H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard. Paris : Gallimard, coll. Tel, p. 7-21.
- Stendal Boulos, Miriam. 1999. *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio*. Copenhague : Kobenhavn Museum Tusculanum Press, coll. Études romanes, 41.
- Stendal Boulos, Miriam. 2009. Le roman comme poème ? *Europe* 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, C. Cavallero, dir.) : 82-91.
- Stewart, Iain S. ; Piccardi, Luigi. 2017. Seismic faults and sacred sanctuaries in Aegean antiquity. *Proceedings of the Geologists' Association* 128 (5-6) : 711-721. DOI : 10.1016/j.pgeola.2017.07.009.

- Stjernfelt, Frederik. 2014. *Natural Propositions. The Actuality of Peirce's Doctrine of Dicisigns*. Boston : Docent Press.
- Suzuki, Masao. 2009. De la claustromanie au nomadisme. L'origine du goût de l'ailleurs chez Le Clézio. *Europe* 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, C. Cavallero, dir.) : 69-81.
- Svenska Akademien. 2008. Prix Nobel de littérature pour l'année 2008 : Jean-Marie Gustave Le Clézio. Communiqué de presse, 9 octobre. URL : https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/press_fr-2.pdf.
- Taillat, Stéphane ; Henrotin, Josphe ; Schmitt, Olivier (dir.). 2015. *Guerre et stratégie. Approches, concepts*. Paris : Presses universitaires de France.
- Tannery, Paul. 1887. Héraclite d'Éphèse. In : *Pour l'histoire de la science hellène*. Paris : Félix Alcan, coll. Historique des grands philosophes, p. 168-200.
- Tassin, Étienne. 1992. Espace commun ou espace public ? L'antagonisme de la communauté et de la publicité. *Hermès* 10 : 23-37.
- Tassin, Étienne. 2012. *Le maléfice de la vie plusieurs : la politique est-elle vouée à l'échec ?* Paris : Bayard.
- Taylor, Charles. 2019 [2016]. *L'animal langage. La compétence linguistique humaine*, trad. de l'anglais (Canada) par N. Calvé. Montréal : Boréal.
- Teramoto, Naruhiko. 2004. Lautréamont-Ducasse et Le Clézio. La métamorphose en tant qu'« extase matérielle ». *Cahiers Lautréamont* 71-72 : 191-201.
- Terrel, Jean. 2012. La guerre chez Hobbes : Rousseau lecteur de Hobbes. In : N. Grangé (dir.), *Penser la guerre au XVII^e siècle*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. Culture et Société, p. 95-115.
- Thellefsen, Torkild ; Sørensen, Bent ; Andersen, Christian. 2008. Emotion and community in a semeiotic perspective. *Semiotica* 172 : 171-183. DOI : 10.1515/SEMI.2008.093.
- Thérien, Gilles. 1990. Pour une sémiotique de la lecture. *Protée* 18 (2) : 67-80.
- Thérien, Gilles. 1992. Lire, comprendre, interpréter. *Tangence* 36 : 96-104. DOI : 10.7202/025715ar.
- Thibaud, Pierre. 1993. La notion peircéenne d'interprétant. *Dialectica* 37 (1) : 3-33. DOI : 10.1111/j.1746-8361.1983.tb00821.x.
- Thibault, Bruno. 1999. Le chant de l'abîme et la voix chamanique dans *Le procès-verbal* et dans *Voyages de l'autre côté* de J.M.G. Le Clézio. *Symposium* 53 (1) : 37-50. DOI : 10.1080/00397709909598283.
- Thibault, Bruno. 2005. La revendication de la marginalité et la représentation de l'immigration clandestine dans l'œuvre récente de J.-M.G. Le Clézio. *Nouvelles études francophones* 20 (2) : 43-55.
- Thibault, Bruno. 2009. *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*. Amsterdam/New York : Rodopi, coll. Monographie Rodopi en littérature française contemporaine, 49.

- Thibault, Bruno. 2009. L'écriture de la guerre dans « Hanné » et « Camp de Nour Shams » de J.M.G. Le Clézio. *Nouvelles études francophones* 24 (2) : 98-107.
- Tiercelin, Claudine. 2018. Entretien avec Claudine Tiercelin, professeure au Collège de France. Entretien réalisé par S. Levesque. *Cygne noir* 6, pdf paginé 1-8.
URL : <http://www.revuecygnoir.org/numero/article/tiercelin-entretien>.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil, coll. Poétique.
- Todorov, Tzvetan. 1984. Préface. In : M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, trad. du russe par A. Aucouturier. Paris : Gallimard, coll. Tel., p. 9-29.
- Tompkins, Jane P. (dir.) 1980. *The Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore/Londres : The John Hopkins University Press.
- Trabant, Jürgen. 2005. Le Humboldt d'Henri Meschonnic. In : G. Dessons, S. Martin & P. Michon (dir.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème. Cerisy-la-Salle, 12-19 juillet 2003*. Paris : In Press, p. 175-186.
- Tupper, Kenneth W. 2002. Entheogens and Existential Intelligence: The Use of Plant Teachers as Cognitive Tools. *Canadian Journal of Education* 27 (4) : 499-516.
- Uexküll, Jakob von. 2010 [1934]. *Milieu animal et milieu humain*, trad. de l'allemand et annoté par C. Martin-Freville. Paris : Payot & Rivages.
- Vachon, Les apories sur l'existence du temps et du maintenant (Aristote, Physique, Δ, 10). *Laval théologique et philosophique* 71 (1) : 133-149. DOI : 10.7202/1033690ar.
- Van Acker, Isa. 2005. Errance et marginalité chez Le Clézio : *Le procès-verbal* et *La Quarantaine*. *Nouvelles études francophones* 20 (2) : 69-78.
- Van der Drift, Martha. 2015. "Why Interculturality?" — Interview with Jean-Marie Gustave Le Clézio. *Contemporary French and Francophone Studies* 19 (2) : 128-139. DOI : 10.1080/17409292.2015.998078.
- Vauthier, Bénédicte. 2007. Préface. In : B. Vauthier (dir.), *Mikhaïl Bakhtine, Valentin Volochinov et Pavel Medvedev dans les contextes européen et russe*. Toulouse : Slavica Occitania 25, p. 9-46.
- Veg, Sebastian. 2009. La démocratie, un objet d'étude pour la recherche littéraire ? *Revue de littérature comparée* 329 : 101-121.
- Vernant, Jean-Pierre (dir.). 1968. *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. La Haye : Mouton & Co.
- Vertov, Dziga (réal.). 1929. *L'homme à la caméra*. Film documentaire. Noir & blanc, muet, 68 min. Union soviétique : Studio Dovjenko.
- Vigreux, Jean. 2014. *Croissance et contestation, 1958-1981. Histoire de la France contemporaine*, 9. Paris : Seuil, coll. L'univers historique.
- Vioulac, Jean. 2009. *La logique totalitaire. Essai sur la crise de l'Occident*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Épiméthée.
- Vitiello, Audric. 2011. La démocratie agonistique : entre ordre symbolique et désordre politique. *Revue du MAUSS* 38 : 213-234. DOI : 10.3917/rdm.038.0213.

- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *The Untimely, Again*, trad. du portugais par A. Lebner. In : P. Clastres, *Archeology of Violence*, trad. du français par J. Herman. Los Angeles : Semiotext(e), p. 9-51.
- Voizard, Alain. 2001. Une interprétation de « la signification est l'usage ». *Philosophiques* 28 (2) : 395-410.
- Volochinov, Valentin. 2010 [1929]. *Marxisme et philosophie du langage. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*, nouv. éd. bilingue trad. du russe par P. Sériot & I. Tytkowski, préface de P. Sériot. Limoges : Lambert-Lucas.
- Volodine, Antoine. 2006. On recommence depuis le début... Entretien réalisé par Jean-Didier Wagneur. In : A. Roche (dir.) en collab. avec D. Viart, *Antoine Volodine : fictions du politique*. Caen : Lettres modernes Minard, coll. Écritures contemporaines, 8, p. 227-277.
- Watts, Alan. 1971 [1962]. *Joyeuse cosmologie : aventures dans la chimie de la conscience*, trad. de l'anglais (États-Unis) et intro. par J. Brosse. Paris : Fayard, coll. L'expérience psychique.
- Weber, Max. 2003 [1917-1919]. *Le Savant et le politique. Une nouvelle traduction*, trad. de l'allemand et appareil critique par C. Colliot-Thélène. Paris : La Découverte, coll. La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales.
- Weber, Max. 2015 [1922, 2005]. *La domination*, trad. de l'allemand par I. Kalinowski, éd. critique française établie par Y. Sintomer. Paris : La Découverte, coll. La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales.
- Wells, Rulon. 1967. Distinctively Human Semiotic. *Social Science Information* 6 (6) : 103-124. DOI : 10.1177/053901846700600609.
- West, Donna E. ; Anderson, Myrdene (dir.). 2016. *Consensus on Peirce's Concept of Habit. Before and Beyond Consciousness*. Suisse : Springer, coll. Studies in applied philosophy, epistemology and rational ethics, 31.
- Whorf, Benjamin Lee. 1971 [1956]. *Linguistique et anthropologie*, trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Carme. Paris : Denoël & Gonthier, coll. Bibliothèque Médiations.
- Williams, Jeremy. 2008. *Restless Flights. The Literature of J.M.G. Le Clézio*. Londres : October Films & Nobel Media. Film documentaire, couleur, 29 min. 13 sec.
- Winkelman, Michael James ; Hoffman, Mark. 2015. Hallucinogens and Entheogens. In : R. A. Segal & K. v. Stuckrad (dir.), *Vocabulary for the Study of Religion, Volume 2: F-O*. Leyde/Boston : Brill, p. 126-132.
- Winkelman, Michael James. 2013. Shamanism and psychedelics: A biogenetic structuralist paradigm of ecopsychology. *European Journal of Ecopsychology* 4 : 90-115.
- Wittgenstein, Ludwig. 1993 [1922]. *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de l'allemand (Autriche), préambule et notes par G.-G. Granger, intro. par B. Russell. Paris : Gallimard, coll. Tel.

- Wittgenstein, Ludwig. 1994 [1948]. *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, vol. II, éd. bilingue, trad. de l'allemand par G. Granel. Mauvezin : Trans-Europ-Repress.
- Wittgenstein, Ludwig. 2004 [1953]. *Recherches philosophiques*, trad. de l'allemand par F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud & É. Rigal, préface et appareil critique par É. Rigal. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la philosophie.
- Witzel, E. J. Michael. 2012. *The Origins of the World's Mythologies*. Oxford/New York : Oxford University Press.
- Wolf, Nelly. 2003. *Le roman de la démocratie*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. Culture et société.
- Wolf, Nelly. 2005. Le roman comme démocratie. *Revue d'histoire littéraire de France* 105 : 343-352. DOI : 10.3917/rhlf.052.0343.
- Woolf, Virginia. 1986. *Instants de vie*. Paris : Stock, coll. Nouveau cabinet cosmopolite.
- Wright, Robin M. 2009. The Fruit of Knowledge and the Bodies of the Gods : Religious Meanings of Plants among the Baniwa. *Journal for the Study of Religion, Nature and Culture* 3 (1) : 126-153.
- Xanthos, Nicolas. 1999. La lecture littéraire comme parcours dans l'aire du dire : prolégomènes à une sémiotique de la réception. *Protée* 27 (2) : 35-44. DOI : 10.7202/030557ar.
- Yanoshevsky, Galia. 2014. L'entretien littéraire – un objet privilégié pour l'analyse du discours ? *Argumentation & analyse du discours* 12, non paginé. DOI : 10.4000/aad.1726.
- Yoffee, Norman. 2009. *Myths of the Archaic State: Evolution of the Earliest Cities, States, and Civilizations*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Zavialoff, Nicolas. 1997. L'énonciation chez Bakhtine : une explication restrictive. In : C. Depretto (dir.), *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, coll. Sémaphores, p. 57-66.
- Zeltner, Gerda. 1971. Jean-Marie Gustave Le Clézio : le roman antiformaliste. In : M. Mansuy (dir.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, actes du colloque organisé par le Centre de philologie et de littératures romanes de Strasbourg, avril 1970. Paris : Klincksieck, p. 215-224.
- Zima, Pierre. 2000. *Manuel de sociocritique*. Paris : L'Harmattan, coll. Logiques sociales.
- Zima, Pierre. 2011. *Texte et société. Perspectives sociocritiques*. Paris : L'Harmattan, coll. Logiques sociales.