

ANTOINE WYSS

### A LA POURSUITE DU SACRÉ EN COMPAGNIE DE J. M. G. LE CLÉZIO

Il est tentant, dans l'oeuvre de Le Clézio, de distinguer deux univers, deux champs thématiques si nettement opposés qu'ils paraissent étrangers l'un à l'autre et qu'on est amené à s'interroger sur leur relation. D'un côté, le monde moderne, monde de la violence et de l'enfermement. Le pouvoir qui s'y exerce est un pouvoir injustifié qui broie l'individu, limite l'espace, réduit la vie à sa mesure en la tuant. Ici règnent l'argent, la technique, l'efficacité. Les objets omniprésents, multipliés, variés à l'infini, n'existent cependant pas pour eux-mêmes. Ils ne comptent que par leur fonction utilitaire. Ici également se déploie le langage de la publicité conçu pour imposer des comportements stéréotypés, pour induire des automatismes. Intellectuellement, c'est la raison pure qui s'isole de ses sources concrètes et croit tout expliquer par ses opérations. Psychologiquement, c'est l'agression, la volonté de s'isoler dans une toute-puissance illusoire.

En face, au contraire, un monde de transparence et d'immédiateté. C'est le monde de la nature, mais non pas tellement des grands paysages organisés que des éléments primordiaux, ou encore des objets les plus simples qui viennent s'offrir au regard ou au toucher. On rencontre ici la matière brute chargée de vie jusque dans ses moindres parcelles, on découvre les choses en elles-mêmes, mais reliées entre elles par le réseau d'une magie souterraine. A partir de l'évidence des choses, et du rythme qui les anime, tout est chargé de sens. L'enfant se promène ici chez lui, parfaitement à l'aise, tout comme l'homme des cultures traditionnelles, celles notamment des Indiens d'Amérique ou des nomades d'Afrique du Nord, qui ont su habiter pleinement ce monde.

Cette opposition entre deux univers autonomes, pourvus chacun de sa cohérence propre, est certes fondée. Dans les textes, c'est souvent presque point par point, trait pour trait qu'ils se font face, se repoussent et s'éclairent tout à la fois. Il n'est pas jusqu'à la chronologie des oeuvres qui ne nous invite à souligner le

contraste. Dans les premières en effet, jusqu'à *La Guerre*<sup>1</sup> et *Les Géants*<sup>2</sup>, c'est l'évocation des contraintes modernes qui semble dominer, et des personnages qui s'y sentent étrangers, qui cherchent plus ou moins activement à leur échapper, figures marginalisées ou qui se marginalisent à dessein en cherchant à nouer un contact avec une autre forme de réalité, et qui échouent finalement dans leurs efforts. Dans les oeuvres plus récentes, le ton se fait souvent plus serein. Le séjour dans la transparence des choses et des éléments semble à nouveau possible, comme si l'on en retrouvait peu à peu le chemin.

Toutefois les deux mondes ne se séparent jamais tout à fait. Comme si l'un était l'envers de l'autre, on peut certes n'en contempler qu'un seul, mais en sachant qu'il porte l'autre avec soi. Les nouvelles de *Mondo et autres histoires*<sup>3</sup> nous livrent de douces et libres rêveries où des enfants presque magiques occupent le devant de la scène, tandis que le monde moderne ne forme qu'un arrière-plan qu'ils transfigurent de part en part. Mais la série suivante de nouvelles, *La ronde et autres faits divers*<sup>4</sup>, nous frappe de nouveau de plein fouet avec l'agression et l'aliénation caractéristiques de notre société. *Désert*<sup>5</sup> nous présente en contrepoint la marche vers sa fin d'un peuple ancré dans ses traditions, et la survivance, quelques générations plus tard, dans un environnement totalement étranger, d'une transcendance, d'un noyau de sens porté par ces mêmes traditions.

Comment dès lors comprendre cette alternance entre deux univers contradictoires, comment rendre compte de cette opposition et des liens qui en relient les deux termes? D'un côté le monde de l'artificiel et du factice est dénoncé, il appelle à la révolte. De l'autre, le monde de la matière, des éléments et des forces naturelles est célébré, on s'y livre sans restriction. Mais c'est une même attitude, une même exigence qui sous-tendent aussi bien le rejet que l'adhésion, auxquels il faut donner valeur complémentaire. Ce mouvement commun, on peut le comprendre comme une recherche du sacré, conçu comme l'origine du sens, et dont l'approche n'est possible qu'à travers un arrachement hors de tout ce qui le nie et s'oppose à lui. Mouvement cependant jamais achevé: l'aboutissement, le contact immédiat et plein avec le sacré supposerait le terme de l'oeuvre, dont la poursuite deviendrait superflue puisque sa fonction première est de reconduire vers ce centre caché, d'en retrouver le chemin.

---

<sup>1</sup> Paris, Gallimard, 1970.

<sup>2</sup> Paris, Gallimard, 1973.

<sup>3</sup> Paris, Gallimard, 1978.

<sup>4</sup> Paris, Gallimard, 1982.

<sup>5</sup> Paris, Gallimard, 1980.

Une telle explication a l'avantage de mettre en lumière l'unité de la création de Le Clézio derrière la diversité des images et des situations proposées au lecteur. Mais cette unité, elle la fait reposer sur un point d'apaisement de l'oeuvre, point hypothétique, horizon ultime, et dans lequel se rejoindraient, se confondraient et s'annuleraient les différents courants qui en forment le dessin et lui donnent relief. N'est-il pas alors abusif de rapporter toute la démarche d'écriture à une issue supposée, c'est-à-dire à un terme qui lui reste extérieur? La notion de sacré risque de n'être qu'un chapeau étranger dont on coiffe habilement une diversité difficile à manipuler. Si l'on ne prend pas le soin de la définir précisément, elle est si vaste et si chargée d'ambiguïté qu'elle en perd toute valeur interprétative. En effet, toute oeuvre, toute littérature peut être vue comme posant le problème du sacré, tout au moins implicitement: dans la mesure où les mots sont chargés de sens – et sinon, comment pourrait-on écrire? – on peut se demander ce qui légitime ce sens, ce qui l'établit. Et si le sens ne fait pas problème, s'il semble aller de soi, cela suppose un rapport préétabli de transparence à son origine – au sacré.

En particulier, la littérature du XX<sup>e</sup> siècle pourrait se définir tout entière par l'absence de cette transparence, par la perte de l'évidence du sens. Les formes et les attitudes si diverses qui la caractérisent constituent autant de réponses ou de réactions à cette rupture et au désarroi qui s'en est suivi. Dans un climat général de défiance à l'égard des cadres trop étroits de signification, ceux que nous lègue la tradition religieuse ou philosophique aussi bien que ceux que nous imposent la technique et le mode de vie moderne, les écrivains peuvent réagir de bien des façons. On en voit qui s'occupent surtout de dénoncer les impostures, les fausses apparences, les abus de sens qui cachent des intérêts secrets, des privilèges inavouables, des prises de pouvoir illégitimes ou simplement des peurs refoulées. Certains préfèrent explorer, multiplier les significations les plus diverses sans forcément chercher à les organiser, en puisant aussi bien dans les ressources de l'inconscient que dans les trésors de symbolisme développés par d'autres cultures. D'autres s'attachent à repérer de nouveaux points d'ancrage, à rechercher de nouveaux fondements aux valeurs dans une certaine conception de l'homme ou de sa liberté irréductible. D'autres encore s'acharnent à mettre en évidence l'impossibilité de tout sens solide, réel. Dans n'importe quelle situation, et notamment dans les plus quotidiennes, il s'agit pour eux de montrer l'absurdité du monde et de l'existence. Il est aussi des écrivains qui se replient dans les effets de sens internes au langage, dans le jeu verbal, en évacuant comme illusoire ou idéologique la question du rapport au réel. Pour eux, il n'est pas de principe fondateur, de point de repère qui permette au langage de dire quelque chose sur le monde extérieur. Il n'y a qu'un jeu de miroirs, dont les reflets renvoient l'un à l'autre à l'infini, et qu'on peut multiplier selon son bon plaisir. Gardons-nous enfin d'oublier, dans ce concert de voix discordantes, ceux qui défendent avec plus

ou moins d'aplomb la transcendance révélée, et la poursuite de la tradition, ou plutôt le retour à cette tradition. En effet, il y a presque toujours un accent de nostalgie dans ces professions de foi, aussi fermes soient-elles. Nostalgie d'un temps où la tradition allait de soi et n'était pas contestable. Aujourd'hui, au contraire, elle doit être défendue, et l'argument principal en sa faveur est l'inconfort ou l'impasse spirituels nés de son abandon. Un argument qui ne convainc pas toujours: certains le récusent par souci d'honnêteté. Ils n'y voient qu'une facilité, une démission face à l'exigence de vérité, certes désagréable et difficile, à laquelle on préfère une sécurité trompeuse.

On voit donc comment ces démarches si variées se complètent l'une l'autre. De nombreux auteurs incarnent d'ailleurs tour à tour ou simultanément plusieurs des courants définis ci-dessus. Tous s'expriment à partir d'une situation de base qui leur est commune: le retrait d'une sacralité fondatrice du sens. Même si cette situation n'est pas toujours discutée, problématisée, elle apparaît en tout cas "en négatif", elle influe directement sur la forme ou l'attitude adoptée.

Le Clézio se situe donc parmi la multitude de ses contemporains dans ce paysage typique de l'époque. Pour que le rapport au sacré permette d'éclairer son oeuvre dans sa spécificité, et non simplement de l'assimiler à ses voisines, il faut s'interroger sur la nature de ce rapport, il faut tenter tout d'abord d'approcher de plus près la notion même de sacré.

Pour ce faire, laissons-nous guider par Mircea Eliade. Lui qui a su, dans ses nombreux ouvrages, montrer avec tant d'attention respectueuse la diversité des façons dont l'homme dans les différentes cultures construit sa relation au sacré, pourra nous aider à suivre et à comprendre le cheminement d'un individu moderne à la poursuite de ce dont il a été privé. On verra d'ailleurs comment cette perspective phénoménologique – le sacré est considéré comme une donnée fondamentale, inébranlable, de la conscience humaine, mais il s'y inscrit selon des formes toujours renouvelables et pas nécessairement équivalentes – rejoint sur bien des points l'entreprise même de Le Clézio.

Reprenons brièvement les caractéristiques du sacré, telles qu'elles sous-tendent les différents travaux de M. Eliade, s'y répétant à quelques variantes près, et telles qu'elles se trouvent notamment rassemblées et développées dans la *Traité d'histoire des religions*<sup>6</sup>. Le sacré, c'est d'abord le réel, mais surtout ce qui *rend réel*. Le réel ne doit pas être ici identifié, comme on a tendance à le faire aujourd'hui, au monde objectif. Le réel, c'est ce qui est rempli d'être, tout ce qui

---

<sup>6</sup> Paris, Payot, 1948.

existe pleinement. Et si le monde objectif a pris pour nous valeur de réel, et souvent de réalité unique, c'est qu'il est à nos yeux par excellence ce qui existe. En revanche, "pour l'ontologie archaïque le *réel* est identifié avant tout à une "force", à une "Vie", à une fécondité, à une opulence, mais aussi à ce qui est étrange, singulier, etc..., en d'autres termes, à tout ce qui existe d'une manière pleine ou manifeste un mode d'existence exceptionnel"<sup>7</sup>.

Le sacré se trouve toujours en relation d'opposition dynamique avec le profane, une opposition qui recouvre largement celle de l'authentique à l'inauthentique, ou du significatif à l'absurde. Il y a donc une tendance du sacré "à réduire inlassablement les zones profanes [...] Plus l'homme est religieux et plus il est réel, plus il s'arrache à l'irréalité d'un devenir privé de signification. D'où la tendance de l'homme à «consacrer» sa vie tout entière"<sup>8</sup>. Le sacré peut ainsi se retrouver dans tout. Eliade parle à ce propos d'un "panontisme", terme qui lui paraît préférable à celui de panthéisme, tel qu'on l'entend couramment: il ne s'agit pas tant d'une multitude de dieux cachés sous chaque objet, que d'une puissance sacrale capable d'investir d'être n'importe qu'elle parcelle de la réalité.

Mais pour garder sa force, sa capacité de conférer l'être et le sens, le sacré doit se garder de se confondre avec le profane, de se mêler à l'inauthentique et à l'insignifiant. C'est pourquoi il y a un espace sacré, souvent étroitement délimité, occupé par les rites, les mythes, les symboles, les formes divines, les hommes consacrés, les objets et les lieux sacrés. Le sacré est donc comme un centre à partir duquel s'exerce un rayonnement. D'où sa profonde ambivalence: à l'origine du sens, il ne se laisse lui-même cerner par aucune définition. Autant il paraît désirable, autant il fait peur et écrase par sa force. Si bien qu'à la tendance à la consécration générale, au recouvrement de toute réalité par le sacré, vient s'opposer un autre mouvement, mouvement de fuite hors du sacré, vers l'inauthentique. Eliade constate "aussi bien la répugnance foncière de l'homme historique à s'abandonner totalement à l'expérience sacrée que son impuissance à renoncer définitivement à une telle expérience"<sup>9</sup>. Les valeurs religieuses, celles qui concernent le rapport au sacré, sont ainsi destinées sans cesse à se perdre et à se retrouver, redécouverte qui ne saurait jamais être définitive. Culturellement, elles tendent certes à se fixer. Mais par là-même, elles risquent de perdre leur force vive. Inversement, elles peuvent à tout moment se renouveler au contact d'autres manifestations sacrales, qu'elles tendent à accaparer pour se manifester le plus

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 392.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 394.

pleinement possible. Le syncrétisme n'est donc pas qu'un phénomène religieux tardif, qui ne toucherait que des religions évoluées et décadentes. Il réside au contraire au coeur même de toute dynamique religieuse.

Si l'on revient maintenant à l'oeuvre de Le Clézio, on sera tout naturellement porté à identifier les deux champs thématiques définis plus haut aux deux pôles du sacré et du profane. Le parallèle est pertinent, mais l'opposition doit être encore accusée. Car le monde moderne ne représente pas simplement le profane, la périphérie plus ou moins éloignée du centre sacré. Il s'agit en fait d'un univers de la profanation, du refus du sacré et de la fuite dans l'inauthenticité, un univers où l'on tente d'imposer de faux dieux contre les vrais dieux, un faux langage contre le vrai langage. C'est pourquoi, pour retrouver l'accès au sacré, il ne suffira pas d'en repérer les figures et de s'y relier, il faudra surtout apprendre à déjouer les pièges de cette séduction. Sans cesse dans les textes se répétera ce double mouvement: d'une part percer à jour l'illusion et s'en libérer, d'autre part s'approcher d'un fondement véritable et vivant.

La racine de l'illusion perverse est souvent nommée: il s'agit de l'inversion du rapport naturel entre l'homme et le monde, de l'isolement artificiel d'une conscience qui se croit extérieure à la réalité qu'elle appréhende. L'homme, au lieu d'appartenir et de se soumettre, se croit supérieur au monde, capable de le dominer, de le transformer, de l'expliquer. Avec pour conséquences la dévastation de la nature, l'enfermement dans un espace mécaniquement cloisonné, poli, uniformisé, la réduction de la diversité des choses en systèmes clos, factices, hostiles. L'intelligence humaine, et plus particulièrement la raison, le calcul, ont une bonne part de responsabilité dans cette imposture, puisque c'est par eux que se développe une puissance qui autrement ferait défaut à l'homme. Mais le langage n'est pas non plus innocent, pas même le langage littéraire. Dès qu'il croit pouvoir envelopper les choses dans des mots, dès qu'il prétend découvrir le secret du monde, il participe à cette dangereuse illusion de maîtrise. Le langage, et l'art du langage, eux aussi sont trompeurs. D'où une méfiance jamais éteinte de Le Clézio à l'égard de son propre travail, qu'il ne parvient à poursuivre qu'en se frayant de nouvelles voies, capables de le garantir contre les dangers inhérents à l'usage même de la plume.

Face à l'illusion, le sacré. Ce fondement incontestable auquel il aspire, l'homme ira le chercher dans la réalité matérielle, dont il n'est lui-même qu'une parcelle parmi tant d'autres. C'est la matière qui nous génère, c'est d'elle que nous émergeons pour y retourner sans l'avoir jamais vraiment quittée. A son contact nous pouvons retrouver l'être, le sens, la vie, et la force de rejeter l'illusion. Si Le Clézio peut être qualifié de matérialiste, ce n'est pas dans l'acception courante du terme: oui, la matière pèse de son poids sur la conscience, qui aurait bien tort

de croire pouvoir s'en libérer. Mais ce poids n'est pas un poids aveugle et massif qui écraserait toute liberté, qui aplatirait toute créativité de la pensée. Car la matière, dans tous ses aspects, est vivante, elle est traversée de mouvements et se transforme sans cesse. Il s'agira donc d'en percevoir le rythme et de s'y accorder. La description tiendra beaucoup de place. Avec beaucoup d'attention, elle parcourt l'espace environnant l'action, tentant de le présenter non pas tant dans sa totalité ou sa cohérence propre que dans la force vive des impressions sensorielles qui s'en dégagent. C'est souvent le détail qui accroche, on s'attache à rendre les mille qualités des objets, tous les signes qui viennent frapper nos sens. La richesse du vocabulaire concret, employé avec précision, suffit la plupart du temps à faire ressortir le caractère saillant, parlant, des choses, sans qu'il soit nécessairement besoin de recourir à l'image. Lorsque celle-ci apparaît cependant, métaphore ou comparaison, elle tire généralement son comparant du même champ, des éléments, des objets les plus usuels, de l'expérience physique ou sensorielle primordiale. C'est ainsi que les falaises seront *pareilles à des murs*, ou les collines petites *comme des tas de cailloux*. Souvent même le comparant est emprunté au voisinage réel, ce qui crée comme une redondance dans un paysage dont les éléments se répètent et se correspondent. Ainsi les tours d'une grande ville blanche du désert semblent-elles fines *comme les trancs de palmiers*. Répétitions, correspondances suggèrent comment l'espace est soutenu par un rythme secret. En l'occurrence, il s'agit aussi de souligner le rapport étroit d'une culture traditionnelle avec la nature qui l'environne. Les images permettent donc d'entrelacer les objets et les perceptions, de les relier et de les libérer des limites que leur infligeraient une définition sommaire ou un regard unilatéral. Dans ce réseau mobile, l'homme s'intègre sans peine. Sans cesse ses réactions, sentiments ou pensées sont assimilés à la matière ou portés par elle. Le regard est aigu *comme une lame* tandis que l'enfant est immobile *comme une pierre*. De même, il y a une *odeur de la peur*, et le doute peut *apparaître dans le ciel*.

Derrière la multitude des formes détachées, il y a un principe souverain qui permet leur jeu: la lumière. Souvent nommée, souvent désignée comme ce qui anime ou remplit de mystère le dessin des apparences, la lumière est aussi longuement décrite dans ses manifestations apaisantes ou angoissantes, fécondes ou ravageuses. La lumière avant tout est puissante, elle est la vie même de la matière. C'est d'elle que naît toute chose, pour y retourner en s'effaçant. Le silence joue un rôle analogue par rapport au langage. Entourant tout discours de son halo, il dit plus que les mots, il est présent dans toute vraie parole: "le silence est l'aboutissement suprême du langage et de la conscience. Tout ce que l'on dit

ou écrit, tout ce que l'on sait, c'est pour cela, pour cela vraiment: *le silence*<sup>10</sup>. On voit donc que la lumière ou le silence présentent tous les caractères de la sacralité. Forces indéterminées, monumentales, ambivalentes, séduisantes aussi bien que menaçantes, ils apparaissent comme ce qui donne au monde forme et réalité. A ces figures centrales et récurrentes, on pourrait en ajouter d'autres, analogues, comme la mer ou le désert, espaces infinis, immensités à l'aspect toujours changeant sous l'action des vents, étendues à la fois dangereuses et reposantes, que le regard ou la pensée sont toujours tentés de rechercher derrière le contour net des objets particuliers.

Il y a donc plus d'une figure sacrale dans l'oeuvre de Le Clézio, plus d'un centre à l'univers. C'est ainsi que, dans *L'inconnu sur la terre*<sup>11</sup>, l'arbre, et en particulier l'arbre de Tepoztlan, est présenté comme un "vieux dieu réel, le seul que je puisse rencontrer, sans doute". "Il n'y a pas d'autre image du divin. Il n'y a pas d'autres héros pour les hommes. [...] Le couvent à demi ruiné, l'église, ont remplacé un jour le temple. Mais c'est l'arbre que le dieu habite réellement, c'est lui que les hommes, sans oser le dire, révèrent"<sup>12</sup>. Plus loin, cependant, dans le même livre, on nous dit que "les enfants ont la beauté des dieux. Ils sont peut-être les seuls dieux réels, ceux par qui le monde humain a été créé. Leur pouvoir est magique, surnaturel"<sup>13</sup>. Si l'arbre règne par sa force, à l'ombre de laquelle naissent et meurent les communautés humaines, les cultes et les cultures, l'enfant, le dieu enfant règne par sa beauté, sa faiblesse, son rire. Les images sacrales ne sont donc pas nécessairement équivalentes, le secret de leur pouvoir est divers, même si, chez Le Clézio, elles sont toujours matérielles, si le sensible entoure et fonde l'esprit, la pensée, la culture.

Un problème se pose donc: plusieurs images sacrales semblent coexister et pourtant, dans la mesure même où elles sont sacrales, chacune d'entre elles prétend être le centre, la source de tout le réel. Cette contradiction, l'oeuvre ne tente pas de la résoudre, et c'est pourquoi on peut la considérer proche de la perspective phénoménologique. Tout comme la phénoménologie étudie les différentes formes sous lesquelles le sacré apparaît à la conscience humaine, individuelle ou culturelle, mais sans trancher sur la valeur propre de chacune d'entre elles, l'écriture de Le Clézio nous invite à partager l'expérience d'une conscience dans son approche du sacré, qu'elle parvient souvent à rencontrer, mais sans jamais s'y installer définitivement. Il ne s'agit donc pas ici d'un trajet dont seul le but

---

<sup>10</sup> Le Clézio. *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1971, coll. Idées, p. 268. (édition originale: Paris, Gallimard, 1967, coll. Le chemin).

<sup>11</sup> Paris, Gallimard, 1978.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 226.

compterait. Au contraire, c'est le processus même que nous suivons, hésitant, répétitif, et dont on ne peut savoir s'il est destiné à aboutir. Point de dieu ou de puissance divine auxquels il s'agirait de rendre un culte. L'oeuvre de Le Clézio n'est pas une liturgie, bien qu'elle soit parfois célébration.

Cette expérience, dont l'écriture sera elle-même un instrument, se développe autour de plusieurs acteurs et de plusieurs moments, même si l'on ne peut dire qu'aucun de ces moments soit jamais vraiment révolu, aucun rôle jamais joué jusqu'au bout: rien n'est jamais acquis.

Au départ, on se trouve placé dans un monde hostile, où tout semble nous menacer. L'agressivité pourtant ne provient pas des choses elles-mêmes, mais bien des rapports artificiels dans lesquels nous enferme la civilisation moderne. Si les choses finissent elles aussi par nous repousser, c'est seulement que nous sommes devenus incapables d'en percevoir le rythme propre. Nous nous sentons alors exilés dans notre habitat le plus intime. Mais cet exil est aussi ce qui permet un nouveau départ. D'où la valeur positive de ceux qui semblent refuser la communication, se buter, se fermer. C'est en réalité la convention qu'ils refusent. Le mouvement de retrait établit la distance au-delà de laquelle le système s'effondre, laissant à nouveau paraître le réel. Puisque notre culture est à la fois factice et morcelée, on ne peut la prendre pour appui, il faut au contraire s'en détacher, et le sacré ne peut être recherché et approché que par une conscience individuelle qui rencontre la matière, hors de tout schéma préétabli de valeur ou de sens.

A mesure qu'on progresse sur ce chemin, on devient capable d'entrer dans les choses. La distance s'abolit, on retrouve la pulsation de la matière sous ses formes concrètes. Nombreuses dans les textes sont les scènes d'"extase matérielle", où l'individu semble quitter son corps pour rejoindre tel élément du paysage qui l'entoure. Inversement, les choses s'animent, se personnalisent, jusqu'à devenir "amies" au plein sens du terme.

L'expérience pourtant n'est pas facile. A défaut du sillage net de traditions ininterrompues et d'institutions solides, on a besoin de guides et d'exemples. D'où l'importance de ces multiples figures d'initiateurs: enfants, animaux parfois, sages d'apparences diverses, mais aussi certaines cultures traditionnelles, modèles d'une relation collective harmonieuse avec le milieu ambiant, où le sacré trouve tout naturellement place.

On ne peut pourtant simplement s'approprier un cadre traditionnel préexistant, aussi admirable soit-il. Car le sacré, il s'agira finalement d'aller le chercher jusqu'au coeur de ce qui le nie. Ainsi seulement l'expérience trouve son plein déploiement. Le monde moderne, étouffant sous les productions de la technique, sous les objets qui n'existent que par le seul usage pour lequel ils ont été créés,

on peut le regarder d'un oeil vierge hors des limites et des liens dont il s'est affligé. Ainsi est célébrée à plus d'une reprise l'ampoule électrique, bulbe parfait, vaisseau miraculeux de lumière. Sous ce regard décapant, la beauté réapparaît là où on l'attendait le moins, le réel vivant se répand à nouveau là où régnait l'insignifiance ou l'absurde.

Mais le véhicule dernier de tout ce parcours, c'est bien sûr l'écriture, une écriture qui se veut initiatrice et qui, malgré de fermes accents d'exhortation ou de dénonciation, se refuse, dans son style même, à toute démonstration, toute systématisation, même en faveur du sacré, afin de rester proche du silence qui la fonde. Elle épouse seulement un certain regard qui la précède, et qu'elle cherche à susciter à nouveau au-delà d'elle-même.

Écriture de la répétition: rien ne peut être dit pleinement jusqu'au bout, et donc rien n'est jamais vraiment dit. L'honnêteté ou l'humilité obligent à s'y reprendre plusieurs fois pour évoquer quelque parcelle du réel sans la trahir grossièrement. Plusieurs attributs seront nécessaires pour décrire un même objet, et l'on voit se répéter des têtes de phrases, des formules, mais aussi des images, des mots clés, des thèmes. Nombreux sont les effets d'énumération, de rythme, d'incantation. La répétition imprègne tous les aspects de l'oeuvre, des plus localisés aux plus généraux, de la simple proposition à la succession même des volumes.

Il en va de même de la contradiction, qu'on retrouve à tous les niveaux, dans l'oxymoron qui accole intimement deux sèmes en principe incompatibles, mais aussi dans ces jugements ou affirmations posés péremptoirement et s'excluant mutuellement, parfois en succession immédiate, parfois au contraire disséminés à des dizaines ou des centaines de pages, comme dans l'exemple mentionné plus haut des différents dieux donnés chacun comme seul réel. On ne cherche pas à réduire les antinomies, à raboter les angles saillants. L'écriture ne tente pas d'unifier le monde en un système coordonné, elle veut seulement s'approcher du réel par le jaillissement profus de la sensation et de la perception.

On a noté la richesse du vocabulaire descriptif et de l'imagerie concrète. Mais ce déploiement sémantique prend place dans une phrase souvent chargée d'expressions banales, de termes ou de locutions impressionnistes empruntés au langage courant. "Il aimait bien faire ceci"; "elle regarde de toutes ses forces"; "ça doit être bien de voler"; "il sentait de drôles de vibrations"; "les paysages sont vraiment beaux": de telles formules se répètent sans cesse. Plutôt que d'analyser la sensation ou l'émotion, on préfère en montrer l'intensité vécue, telle qu'elle est ressentie sur le moment par celui qui l'éprouve. C'est l'exclamation qui compte, pas la définition.

Analogue est la fonction remplie par le démonstratif *cela*, dont la récurrence est frappante. Pris au hasard dans une page de "Peuple du ciel", à quelques lignes de distance: "C'est cela, le premier bruit, la première parole"; "c'est comme cela qu'il faut faire"; "c'est toujours comme cela, au début, avec la lumière qui tourne autour d'elle"<sup>14</sup>. Reprenant parfois un élément descriptif du texte, le pronom *cela*, que les grammaires ou les manuels de style jugent souvent lourd, a l'avantage de mettre en évidence la matérialité, la présence concrète. Mais plus encore, il permet de montrer ce qu'on ne peut expliquer ou décrire. Là où le langage est impuissant ou mensonger, on ne peut que désigner du geste, montrer du doigt, faisant appel à l'intuition convergente de l'interlocuteur: voyez *cela*, c'est comme *cela*...

C'est une même prudence dans l'usage de la langue qui motive le jeu qu'entretient constamment Le Clézio avec les formes de la fiction. Mélange des temps verbaux et des systèmes d'énonciation: on peut trouver côte à côte des présents, des passés simples et des passés composés. Le glissement s'opère le plus souvent en douceur. On ne cherche pas à rompre systématiquement le fil du récit, mais son statut est rendu légèrement flottant et incertain. Selon le moment, le narrateur, et avec lui le lecteur, s'y implique fortement pour s'en retirer bientôt, le laissant exister de façon autonome. Souvent l'histoire semble se fixer en tableau où l'action est envisagée d'un point de vue descriptif, à l'imparfait par exemple, rejoignant par là l'essai, lui aussi plus souvent descriptif qu'argumentatif. Interpénétration des genres et questionnement des formes, il s'agit avant tout de garder à l'esprit que l'oeuvre n'est pas réalité dernière, mais reconduit toujours vers cette réalité plus vaste qui l'entoure.

Écriture à la poursuite d'un réel fondateur immédiatement donné mais qui se dérobe toujours, écriture éminemment moderne parce que née d'un problème du sens, l'écriture de Le Clézio trouve son originalité en ce qu'elle ose nous mener particulièrement loin sur la voie positive du sacré, une voie dont elle ne peut pourtant désigner le terme car elle s'occupe elle-même de la frayer.

---

<sup>14</sup> *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1982, coll. Folio, p. 225.

W POSZUKIWANIU *SACRUM* W TOWARZYSTWIE J. M. G. LE CLÉZIO

## S t r e s z c z e n i e

W dziele literackim J. M. G. Le Clézio wyróżnia się dwa przeciwstawne pola tematyczne. Świat współczesny ograniczający i nacechowany przemocą stawia czoła światu natury, żywiołów oraz światu przedmiotów samych w sobie; światu transparenacji i bezpośredniości. Te dwa światy pozostają jednak zawsze we wzajemnych związkach, jako dwie strony tego samego procesu poszukiwania *sacrum*. Proces ten nie może być ukończony, dopóki trwa dzieło. Opierając się na definicjach *sacrum* podawanych przez M. Eliadego, możemy wykazać, w jaki sposób Le Clézio poszukuje podstawy bytu i sensu w materii ożywionej, ruchomej, z którą świadomość pozostaje zawsze związana. Istnieje wiele obrazów *sacrum*. Pisarstwo poszukuje punktów wyjścia, ale nigdy na tym nie poprzestaje, ponieważ jego zadaniem nie jest oznaczanie i definiowanie, lecz tylko towarzyszenie i utrwalanie rytmu obecnego w samych rzeczach. Poprzez swój styl pozostaje nieufne wobec własnej mocy określania. Pisarstwo powtarza, stawia pytania lub zaprzecza nieustannie temu, co wywołuje. Oryginalność dzieła J. M. G. Le Clézio, rozwijającego się w kontekście pewnej epoki i literatury, naznaczonych w całości zerwaniem z oczywistością znaczenia, polega na utrzymywaniu się – i utrzymywaniu nas samych – w poszukiwaniu sakralności bezpośrednio obecnej i postrzegalnej zmysłowo. Proces ten należy wciąż rozpoczynać.