

Lorella MARTINELLI

lorella.martinelli@unich.it

**GÉOPOÉTIQUES DU DISCOURS:
ESPACES ET MÉTISSAGES
LINGUISTIQUES DANS *DÉSERT*
ET LA QUARANTAINE DE JEAN-MARIE
GUSTAVE LE CLÉZIO**

Università "G. d' Annunzio",
Chieti-Pescara

Abstract: Cet article analyse la manière dont *Désert* (1980) et *La Quarantaine* (1995) de J.-M. G. Le Clézio élaborent une géopoétique fondée sur le déplacement, l'altérité et le métissage. Les espaces premiers – désert saharien et océan Indien – y fonctionnent comme des matrices symboliques qui façonnent la subjectivité des personnages et déterminent leur rapport au monde. Le voyage devient une structure initiatique où errance, seuils et passages ouvrent la voie à une transformation intérieure. La langue, envisagée comme espace de relation, de résistance et d'hybridation, joue un rôle central: polyphonie linguistique, créole, français métissé et oralités multiples subvertissent les hiérarchies coloniales et ouvrent un tiers-espace d'hospitalité. La critique du colonialisme s'y déploie dans les détails du quotidien, les micro-pouvoirs et la vulnérabilité partagée. Enfin, l'écriture leclézienne, marquée par une éthique de l'attention, de la lenteur et du fragile, fait de la littérature un espace d'hospitalité où mémoire, paysage et voix subalternes se recomposent.

Mots-clés: Géopoétique, Altérité, Métissage, Voyage initiatique, Polyphonie linguistique, Postcolonialisme, Éthique du fragile, Mémoire

1. Introduction

L'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio s'inscrit au croisement d'une poétique de l'espace, d'une anthropologie de la rencontre et d'une éthique de la relation. Chez l'auteur, souvent associé aux traditions narratives de l'exil ou de l'itinérance, l'espace n'est jamais simple décor: il constitue une instance active, une force qui précède, accompagne et parfois excède la conscience des personnages (White 1982; Tadié 1995). Dès *Le Procès-verbal* (Le Clézio 1963), l'on perçoit une tension entre espace réel et espace mental; mais ce sont surtout *Désert* (Le Clézio 1980) et *La Quarantaine* (Le Clézio 1995) qui cristallisent une véritable géopoétique au sens où l'entend Kenneth White (1982): une écriture où la terre, les forces naturelles, les lieux extrêmes (déserts, îles, mers, forêts) deviennent les médiateurs d'un rapport renouvelé au monde (Huggan 2001). Les romans *Désert* et *La Quarantaine* en offrent une illustration exemplaire. Le désert

saharien d'un côté, et l'archipel des Mascareignes de l'autre, deviennent les véritables matrices de l'expérience humaine: ils façonnent les corps, transforment les perceptions, fécondent les imaginaires (Bachelard 1957; Le Clézio 1980; Huggan & Tiffin 2010).

L'espace, dans ses deux romans, constitue ce que l'on pourrait appeler un opérateur de subjectivité. Il n'est ni un simple cadre ni une toile de fond, mais ce à partir de quoi les personnages découvrent l'altérité, expérimentent le déplacement, vivent l'épreuve du métissage – linguistique, corporel, culturel (Huggan 2001). *Désert* et *mer* jouent ainsi un rôle matriciel: ce sont des espaces sources, des espaces où s'inaugure un rapport renouvelé au réel (De Cortanze 1999). Ils fonctionnent comme des lieux de traversée, de dépossession et de renaissance. La construction narrative s'appuie alors sur une dynamique du passage, du seuil, de l'attente, que l'on peut rapprocher d'une structure initiatique (Campbell 1949; Eliade 1954). Lalla, la jeune nomade du *Désert*, et Léon, narrateur de *La Quarantaine*, traversent des espaces, mais aussi des temporalités, des régimes de discours, des horizons d'expérience. L'espace n'est pas seulement géographique: il est discursif, identitaire, mémoriel.

L'écriture leclézienne, dans cette perspective, s'apparente à un travail de dévoilement: elle cherche à laisser advenir un monde plutôt qu'à l'expliquer (Fumaroli 2004). Les descriptions, les rythmes phrastiques, les silences, les respirations du texte composent une poétique du réel qui révèle autant qu'elle dissimule. Le Clézio propose ainsi une esthétique profondément éthique, fondée sur l'attention et la disponibilité: écrire, c'est accueillir. Le narrateur se présente comme un passant, un témoin, un marcheur (Le Clézio 1980; 1995). Cette posture relève d'un ethos construit textuellement: un ethos d'humilité, d'écoute, de déprise.

Cet article se propose d'examiner comment *Désert* et *La Quarantaine* construisent une géopoétique du déplacement et du métissage. Nous mettrons en évidence quatre dimensions fondamentales:

- la fonction matricielle des espaces premiers: désert et mer (Martinielli 2016);
- la structure initiatique du voyage, pensée comme traversée et transformation (Campbell 1949; Eliade 1954);
- la question de l'altérité, articulée à une critique subtile du colonialisme et à une polyphonie linguistique (Glissant 1990; Huggan 2001);
- la poétique leclézienne du réel, indissociable d'une éthique du fragile et d'un travail de mémoire (Fumaroli 2004).

2. Espaces matriciels: désert, mer et imaginaire géopoétique

L'œuvre de Le Clézio montre que l'espace ne se contente pas d'accueillir les personnages: il les constitue intimement, au point de déterminer leur rapport au monde, leur manière d'être et de percevoir, leur relation

au langage même (White 1982; Tadié 1995; Huggan 2001). À la lumière de la géopoétique telle que définie par Kenneth White, l'espace doit être compris comme un «vecteur de monde», un champ de forces prédiscursif, antérieur à la culture et au récit, un dehors puissant qui précède le sujet et le façonne (White 1982). *Désert* saharien et océan Indien remplissent précisément cette fonction dans *Désert* et *La Quarantaine*, où ils deviennent les matrices symboliques où s'élaborent altérité, déplacement et métissage, les lieux où se défont les identités closes et où s'ouvrent les possibles d'une existence plus large (Glissant 1990; Huggan 2001).

Dans *Désert*, l'immensité saharienne n'est pas seulement une région ou un décor: elle constitue un espace ontologique, un lieu du commencement (Bachelard 1957; Le Clézio 1980). Dès l'ouverture du roman, lorsque la caravane touarègue surgit dans la blancheur solaire, l'image se donne comme une scène de révélation où la lumière, le vent, le souffle et le silence composent une épiphanie du réel. Le désert y apparaît comme un pays plat, un espace où les catégories ordinaires du monde se dissolvent, où les repères disparaissent, où le regard cesse d'être un outil de maîtrise pour devenir un mode d'exposition à ce qui advient (Bachelard 1957; Huggan & Tiffin 2010). Cette topologie du sans-forme et du sans-repère évoque l'immensité bachelardienne telle que décrite dans *La Poétique de l'espace* (Bachelard 1957), lorsqu'il s'agit de saisir la puissance imaginative des étendues qui débordent toute mesure. Plus qu'un paysage de roman, le désert apparaît en fait comme un élément structurel et un fondement qui soutient la narration. Lieu de l'aride et de l'absence, il est l'espace vide par excellence dans lequel les contraires, les antithèses disparaîtraient parce qu'il représente l'endroit magique où l'unité triomphe, contrée mystérieuse ouverte à des possibilités narratives infinies: ici, tous les 'possibles' de la narration peuvent prendre forme. L'image de la longue caravane Touareg qui ouvre le roman *Désert* semble, en effet, jaillir du désert comme par magie: «Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient» (Le Clézio 1980: 7).

La dureté de la vie de ces tribus, la souffrance physique et morale et la présence constante de la mort sont longuement décrites par Le Clézio: «Ils avaient des visages gris, émaciés, aux yeux qui brillaient de fièvre. Leurs lèvres saignaient, leurs mains et leur poitrine étaient marquées de plaies où le sang caillé s'était mêlé à l'or de la poussière. Tous, hommes, femmes, enfants aux pieds ensanglantés, ils avançaient sans faire de bruit, comme des vaincus, sans prononcer une parole» (Le Clézio 1980: 212–213). L'étendue de sable vide, muette, interrogative que les tribus traversent est la matérialisation de l'Indicible et de l'Inconnaissable et assume la vaillance d'un territoire intériorisé qui reflète l'état d'âme de l'homme devant l'infini.

Chez Le Clézio, le désert est cet espace d'avant les noms et d'avant les formes, un milieu originaire où la perception se fait pure sensation, où l'être s'éprouve en contact direct avec les forces élémentaires. Lalla y apprend à sentir plutôt qu'à voir; son rapport au monde est tactile, re-

spiratoire, sonore. La marche, le vent, le sable, les traces laissées dans la poussière ne sont pas des éléments anecdotiques: ils constituent le tissu même de sa subjectivité, la manière dont elle apprend à exister. Le désert inscrit dans le corps une mémoire du monde, il y imprime un rythme, une respiration, une ouverture qui seront mis à l'épreuve plus tard, lorsque Lalla sera confrontée à l'enfermement et à la violence de la ville européenne (Huggan 2001).

En contrepoint de ce premier espace matriciel, *La Quarantaine* plonge le lecteur dans l'univers mouvant de la mer, de l'océan Indien et de l'île Plate, un univers tout aussi originaire mais de nature différente. L'espace maritime y apparaît comme un organisme vivant, un corps en mouvement qui relie les temporalités aussi bien que les territoires (Glissant 1990; Huggan 2001). La mer est mémoire, devenir, limite et dépassement, et elle agit comme condition d'énonciation du récit. Pour Léon, le narrateur contemporain, l'océan n'est pas un simple lieu traversé: il est ce qui rend possible le récit même, ce qui lui donne sa forme polyphonique (Glissant 1990).

En cela, l'espace insulaire et maritime rejoint la théorie glissantienne de la Relation, selon laquelle les îles ne sont pas des lieux clos mais des nœuds de circulation, des espaces traversés par les flux du monde, ouverts aux rencontres et aux métissages (Glissant 1990). L'île Plate n'est donc pas le cadre extérieur d'une histoire familiale: elle est un seuil, une zone liminaire où se croisent les trajectoires humaines, où s'affrontent et se mêlent les héritages culturels, où se manifestent les rapports de pouvoir du système colonial (Le Clézio 1995; Huggan & Tiffin 2010). Comme le désert, mais sur un mode différent, l'île est un espace où le monde se donne à voir dans sa complexité, dans son opacité et dans sa puissance de suggestion.

La présence insistante de ces espaces premiers ne se réduit pas à une esthétique descriptive: elle relève d'une véritable scénographie énonciative. Selon Dominique Maingueneau, l'énonciation ne se situe jamais dans un vide, mais s'ancre dans une scène, un dispositif, un lieu (1999). Chez Le Clézio, le désert et la mer déterminent la posture du narrateur: ils imposent un rythme, une lenteur, une sobriété, une attention au presque rien. Les phrases s'allongent, ondulent, se laissent traverser par les silences; elles semblent écrites non par un sujet qui domine le réel, mais par un être qui s'y accorde, qui s'y expose. Le paysage devient ainsi un partenaire du discours, un co-énonciateur qui infléchit la voix narrative. Le désert inspire la répétition, la scansion, la respiration lente; la mer favorise les spirales, les retours, les mouvements d'approche et de retrait (Bachelard 1957; White 1982; Glissant 1990).

Ce lien profond entre espace et écriture se double d'une véritable éthique. Le Clézio propose une manière d'habiter le monde qui s'oppose radicalement à la logique de maîtrise caractéristique de la modernité occidentale. Habiter le désert ou la mer, ce n'est pas les conquérir, mais s'y ajuster, accepter leur opacité, leur résistance, leur étrangeté (White 1982; Glissant 1990). L'espace géopoétique invite les personnages à la déprise, au dépouillement, à la sortie des identités closes. Lalla, Léon et les autres

figures leclésiennes apprennent à écouter, à attendre, à marcher, à se laisser transformer par les milieux qu'ils traversent (Huggan 2001). Le désert comme la mer sont des espaces de désidentification et de reconfiguration: ils mettent les personnes en mouvement, les exposent à l'altérité, les obligent à abandonner les certitudes héritées (Glissant 1990). L'espace apparaît ainsi comme une instance énonciative et éthique à part entière, un partenaire essentiel de la transformation intérieure des personnages. Chez Le Clézio, on n'entre pas dans un lieu comme on franchit une porte: on s'y perd, on s'y dissout, on s'y refonde (Le Clézio 1980; 1995). C'est dans cette expérience du dehors que s'élabore la poétique du déplacement et du métissage propre à ces deux romans.

3. Le voyage comme structure initiatique: errance, seuils et passages

Le voyage leclésien n'est jamais un simple déplacement utilitaire: il n'est ni une étape fonctionnelle du récit, ni une transition géographique, ni un motif pittoresque. Il relève d'une véritable structure initiatique qui transforme les êtres en profondeur, les arrache à leurs appartenances premières, les confronte à la vulnérabilité autant qu'à l'inattendu, et les conduit vers une recomposition identitaire (Campbell 1949; Eliade 1954; Thibault 2009). L'errance de Lalla dans *Désert* en constitue le premier modèle: lorsqu'elle quitte le désert pour rejoindre Marseille, elle ne traverse pas seulement un espace; elle traverse un seuil ontologique. Le désert l'avait façonnée dans une relation harmonieuse avec le souffle, la lumière, le mouvement, mais la ville européenne l'arrache brutalement à ce monde originaire (Le Clézio 1980). Marseille apparaît comme un «désert de pierre» où toutes ses certitudes se trouvent mises à mal: son corps y est exposé au regard dominateur, à l'exploitation, à la précarité (Huggan & Tiffin 2010). L'expérience marseillaise trahit ce que la jeune fille attendait du Nord: la ville n'est pas un lieu à même de préserver son bonheur, c'est un lieu clos, l'antipode du désert, avec ses habitants solitaires, prisonniers dans les chambres obscures et froides qui ne verront plus la lumière, qui ne respireront plus le vent.

Pourtant, cette fragilisation n'est pas synonyme d'effacement. C'est précisément dans ce lieu de violence sociale et d'aliénation que Lalla affirme une résistance profonde. Elle refuse la prostitution, refuse le regard masculin qui prétend la saisir et la réduire, refuse d'entrer dans les catégories qui cherchent à l'enfermer. Elle met en œuvre ce que Michel de Certeau décrit comme une «tactique de l'errance» (1980), une manière d'habiter l'espace contre les règles qui le structurent et le normalisent, une forme de dissidence silencieuse qui détourne l'ordre urbain sans le renverser frontalement. Lalla marche, déambule, traverse les rues comme on traverse une menace, mais en conservant en elle la mémoire du désert, cette mémoire qui devient ressource, énergie, promesse. Son errance n'est pas une perte mais une pratique d'exi-

stence: elle réinvente, dans les interstices de la ville, une façon de respirer et d'être au monde qui échappe aux dispositifs de contrôle.

Le voyage de Léon dans *La Quarantaine* se situe sur un autre plan, mais relève de la même dynamique initiatique. Il ne s'agit pas pour lui de franchir un espace extérieur, mais de traverser la temporalité, de se déplacer dans une mémoire trouée où les absences comptent autant que les traces (Le Clézio 1995; Ricœur 2000). Le récit, inspiré d'un fait autobiographique (le séjour forcé du grand-père de l'auteur sur l'île Plate, à cause d'une épidémie de variole), raconte l'expérience de Léon (dans la création romanesque, frère du grand-père) dans cet endroit. Le Clézio choisit de revisiter sous forme de fiction le sort de son ancêtre, également nommé Léon, qui avait vécu la quarantaine parmi les malades, les exilés et les oubliés de l'histoire coloniale et dénonce l'indifférence des autorités de Maurice à leur égard. Pourtant, sa quête dépasse rapidement la reconstitution généalogique; elle devient une tentative pour comprendre des voix perdues, réanimer un temps discontinu, saisir ce que Paul Ricœur nomme la «construction de la mémoire» (Ricœur 2000), cette opération par laquelle le passé ne se restitue jamais tel quel, mais s'assemble, se filtre, se réinvente.

Le voyage chez Le Clézio n'est jamais un retour nostalgique: c'est un travail de réélaboration du sens. Le Léon contemporain relit le passé à la lumière du présent, tandis que le présent se trouve lui-même transformé par le passé. Les deux temporalités se mêlent, se répondent, s'enchevêtrent dans une spirale narrative où chaque voix altère et féconde l'autre. Cette dynamique peut être éclairée par l'analyse interactionnelle du discours proposée par Sophie Moirand (Moirand 2011), pour qui les récits mettent en jeu des «événements discursifs» qui reconfigurent les identités et les savoirs au fil du temps. Les rencontres, les moments d'attente, les seuils traversés agissent comme autant de cristallisations où les personnages reconsidèrent leurs représentations du monde.

Pour Le Clézio, l'errance relève prioritairement du discours avant de s'inscrire dans l'espace: elle modifie la manière de dire, de se souvenir, de s'inscrire dans le récit. Lalla comme Léon se trouvent reconduits à des expériences primordiales – la faim, la peur, l'amour, la perte – qui obligent leur discours à se transformer (Le Clézio 1980; 1995). Les mots deviennent plus simples, plus lents, plus silencieux; ils portent la trace de ce que les personnages ont traversé. Le déplacement n'a donc pas lieu seulement dans l'espace, mais dans et par le discours: c'est en se racontant que les personnages se transforment, c'est en nommant le monde qu'ils le reconfigurent.

La quarantaine, dans *La Quarantaine*, constitue un lieu paradigmatique de cette dynamique. Espace liminaire par excellence, elle n'appartient ni à la vie ni à la mort, ni à la liberté ni à la captivité: elle est un seuil, un entre-deux où les distinctions sociales et coloniales se fissurent (Turner 1969; Le Clézio 1995). Sur l'île Plate, les malades européens se trouvent confrontés à la même menace que les Indiens et les travailleurs engagés; la variole efface les privilèges, la faim égalise les corps, la tempête brise les hiérarchies

(Fanon 1963). C'est dans ce lieu suspendu que Léon rencontre Suryavati, et que naît un amour inouï, délivré des contraintes coloniales. L'attente, la lenteur, le silence donnent au temps une densité nouvelle; ils permettent de percevoir autrement la valeur des gestes simples, des paroles échangées, des regards (Le Clézio 1995). L'île devient un laboratoire d'humanité où les frontières entre Européens et Indiens, entre colons et colonisés, entre dominants et dominés cessent d'être opératoires. Les lignes de l'œuvre traduisent une profonde connaissance des différentes races et cultures, connaissance qui révèle l'engouement de l'auteur pour les populations indiennes, et qui lui permet de «connaître la richesse du patrimoine culturel des autres mondes, ainsi en s'abreuvant aux sources de plusieurs civilisations, Le Clézio explore chaque jour le secret du vivre-ensemble dans cet apprentissage permanent de l'Autre, pour comprendre sa réalité, ses superstitions, son inscription dans le réel, son imaginaire» (M'bassi Atéba 2011). La quarantaine révèle ce que la hiérarchie coloniale cherchait à dissimuler: la vulnérabilité partagée, l'interdépendance des corps, l'impossibilité de maintenir une séparation absolue entre les mondes. Ainsi, le voyage initiatique leclézien apparaît comme une traversée des frontières, non seulement géographiques, mais aussi sociales, historiques, identitaires et temporelles. L'errance transforme les sujets en les dépouillant de leurs certitudes, en les exposant à l'autre, en les forçant à reconfigurer leur relation au monde. Chez Lalla, cette transformation se manifeste dans la capacité à maintenir vivante la mémoire du désert au cœur de la ville; chez Léon, elle s'exprime dans la reconnaissance de Suryavati comme origine d'une identité nouvelle, dans la prise de conscience que l'histoire personnelle se tisse avec les histoires invisibles des autres. Le voyage devient donc un mode d'existence: non pas un mouvement pour aller ailleurs, mais un déplacement intérieur qui ouvre à une vie plus vaste, plus ouverte, plus relationnelle (Le Clézio 1995). Le Clézio fait de la traversée une forme d'apprentissage et de renaissance, inscrivant son œuvre dans une poétique du passage qui demeure l'une de ses contributions majeures à la littérature contemporaine.

4. Altérité, métissage et critique du colonialisme: vers un espace linguistique partagé

La question de l'altérité occupe, dans *Désert* comme dans *La Quarantaine*, une place absolument centrale, et elle est indissociable d'une critique profonde et subtile des structures coloniales (Fanon 1963; Glissant 1990). Cependant, Le Clézio ne procède jamais par dénonciation explicite ni par discours pamphlétaire. Sa critique se déploie plutôt dans les détails du quotidien, dans les gestes les plus ordinaires, dans les usages de la langue, dans la manière même de percevoir et de nommer le monde. Autrement dit, elle s'inscrit dans l'épaisseur des pratiques symboliques et discursives, là où se reproduisent, souvent de manière invisible, les rapports de domination. Cette stratégie narrative rejoint les analyses de Michel Foucault sur les

«micro-pouvoirs», c'est-à-dire ces dispositifs diffus et locaux par lesquels une société exerce la contrainte sans en avoir l'air (Foucault 1975).

La critique se matérialise dans des scènes d'une remarquable puissance symbolique. À travers *La Quarantaine*, la critique s'incarne dans des scènes d'une puissance symbolique remarquable. Les Européens, incapables de reconnaître la compétence médicale des Indiens, boivent l'eau stagnante située en haut de l'île, tandis que les travailleurs indiens s'abreuvent à la source d'eau claire (Le Clézio 1995). Le dispositif narratif montre, de manière presque allégorique, l'aveuglement colonial: ceux qui disposent du pouvoir ne savent pas voir le réel, parce qu'ils ne savent pas reconnaître l'autre. De même, lorsque la tempête frappe l'île, elle brise littéralement les hiérarchies sociales: les Européens, fragilisés, cherchent refuge auprès de ceux qu'ils méprisaient quelques heures auparavant. La maladie, quant à elle, rend égaux tous les corps: la variole circule indifféremment parmi les colons et les colonisés, rappelant ce que Frantz Fanon nommait «l'universalité de la chair» (Fanon 1963).

Mais l'un des aspects les plus novateurs de la critique leclézienne réside dans le métissage linguistique, qui constitue l'un des enjeux majeurs du roman. *La Quarantaine* met en scène un véritable espace polyglotte où coexistent et se croisent le français – langue du narrateur, langue de la culture coloniale mais aussi langue intime –, l'anglais administratif, l'hindi de Suryavati avec sa musicalité propre, et le créole mauricien, langue du quotidien, de la tendresse et de la mémoire familiale (Glissant 1990; Bernabé 1983). Contrairement à de nombreuses œuvres qui utilisent les langues étrangères comme ornements exotiques, Le Clézio inscrit ces idiomes dans la texture même du texte. Ils ne sont pas seulement cités: ils résonnent, ils imprègnent la phrase, ils modulent les rythmes, ils façonnent les perceptions (Le Clézio 1995). L'écriture de Le Clézio défend la thèse du vivre ensemble et des racines multiples. Son œuvre permet de rassembler les mémoires des différentes composantes de la population mauricienne pour esquisser une mémoire collective, seul gage de la constitution d'une véritable identité mauricienne. Contre «l'exil des mots» (Ridon 1995), l'auteur aspire, comme Rimbaud le voyant, à «trouver une langue» (Rimbaud 2007) qui soustrait les mots à la seule fonction de vecteur du savoir afin de dépasser le réel et ouvrir ainsi les portes du rêve.

Cette démarche rejoint la conception d'Édouard Glissant pour qui une langue «n'est jamais une totalité close», mais un «lieu de passage», un espace de circulation et de transformation (Glissant 1990). Le roman de Le Clézio devient ainsi un territoire linguistique où les langues se rencontrent sans se fondre, où la traduction demeure volontairement imparfaite, où les mots transportent leurs zones d'ombre, leurs mémoires blessées, leurs nuances intraduisibles.

Suryavati en est l'exemple le plus éclatant. Son français n'est pas une approximation du «bon français» colonial, ni un simple indice de

son altérité. Il constitue une langue à part entière, mêlée de respirations indiennes, de rythmes propres, de silences et de gestes. Ses phrases sont lentes, parfois brisées, mais toujours profondément habitées par son expérience du monde (Le Clézio 1995). Ce français métissé, loin d'être une déficience, devient un espace de création. Il traduit ce que Homi Bhabha appelle le «tiers-espace» du postcolonial, un lieu où les identités se recomposent et où l'hybridité devient force d'invention (Bhabha 1994).

Pour le narrateur, entrer dans la langue de Suryavati signifie accepter que sa propre langue soit traversée, transformée, dérangée par l'autre. Le métissage linguistique n'est donc pas une dilution ou une perte: il constitue, au contraire, une expansion du sens, un élargissement de la sensibilité et de la perception (Huggan 2001).

Le créole mauricien, quant à lui, apparaît comme une langue de mémoire et de filiation. Il relie le narrateur contemporain à son enfance, à sa mère, à une communauté invisible mais persistante (Bernabé 1983). En donnant au créole une place fondamentale dans l'économie narrative, Le Clézio opère un geste politique fort: il refuse la hiérarchie coloniale qui a longtemps dévalorisé ces langues; il les situe sur un pied d'égalité avec le français, en leur reconnaissant une dignité littéraire et symbolique (Glissant 1990; Le Clézio 1995).

Cet espace linguistique horizontal correspond à ce qu'Édouard Glissant appelait une «langue composite», ouverte, multiple, mouvante (Glissant 1990: 197). Le roman devient une sorte d'archipel linguistique où chaque idiome conserve sa singularité tout en entrant en relation avec les autres. Cette polyphonie subvertit les catégories coloniales: elle rend impossible la domination d'une seule langue, d'un seul monde, d'un seul point de vue. Elle fait vaciller les certitudes, ouvre un champ de possibles, rend visible la pluralité constitutive de toute société.

Enfin, ce métissage linguistique trouve son prolongement naturel dans la structure narrative elle-même. Le roman est bâti comme un palimpseste où s'entrelacent journaux intimes, voix narratives multiples, fragments de mémoire, chants, récits oraux et moments d'indicible (Le Clézio 1995). Cette structure polyphonique peut être éclairée par les travaux d'Alain Rabatel sur la «coénonciation» (Rabatel 2021): selon lui, le discours n'est jamais la parole solitaire d'un narrateur omniscient, mais un espace partagé où s'articulent des positions énonciatives diverses, souvent conflictuelles. Le Clézio met précisément en scène ce partage de la parole: le narrateur ne parle pas sur les personnages subalternes, il parle avec eux; il ouvre dans le texte des zones où leur voix peut se déployer.

Suryavati, les malades de la quarantaine, les exclus, les oubliés de l'histoire ont accès à un espace énonciatif réel, qui déstabilise les hiérarchies coloniales et redistribue l'autorité narrative. Ce partage de la parole constitue un geste éminemment politique: il inscrit l'altérité au cœur même du dispositif narratif, il montre que la littérature peut être un lieu de rééquilibrage symbolique. Pour

Le Clézio, l'altérité n'est pas un thème: elle est une forme, une respiration, une éthique. Elle devient la condition même de l'écriture, cette écriture ouverte qui ne cesse d'inventer un espace linguistique partagé (Thibault, Roussel-Gillet 2011; Glissant 1990).

5. Présence du réel: écriture, mémoire et renaissance

L'écriture de *Le Clézio* constitue avant tout un travail de présence, une tentative obstinée d'entrer au plus près du réel pour en saisir non l'essence abstraite, mais la vibration immédiate (Merleau-Ponty 1945). Dans *Désert* (Le Clézio 1980), le roman s'ouvre sur la caravane touarègue et la blancheur aveuglante du Sahara, où «le vent, le sable et la lumière semblaient former un seul corps» (Le Clézio 1980: 12), montrant que le désert n'est pas simple décor, mais instance active du récit. Le texte ne cherche pas à expliquer le monde, mais à le laisser apparaître, dans un mouvement phénoménologique qui rappelle l'émergence du visible décrite par Merleau-Ponty, où la perception est incarnée et sensorielle. Les phrases longues et ondulantes, les répétitions et les blancs typographiques instaurent un rythme de marche et de respiration, une oralité diffuse qui renvoie aux traditions poétiques du Sahara et à la puissance évocatrice des espaces premiers (Bachelard 1957). Lalla marche dans le texte comme dans le désert; le lecteur lit, mais aussi écoute, respire, ressent, dans une immersion sensorielle qui transforme la lecture en expérience de monde.

Dans *La Quarantaine* (1995), l'écriture adopte la forme d'un palimpseste, où voix multiples, temporalités et mémoires se superposent. Le narrateur contemporain explique: «Je cherche à reconstituer ce qui a été effacé, à retrouver les traces invisibles de ceux que l'histoire a oubliés» (Le Clézio 1995: 45). Cette fragmentation reflète la conception de Paul Ricœur (2000) de la mémoire comme processus discontinu, en tension constante entre fidélité et reconstruction. L'écriture devient un acte de réparation et de restitution: rendre parole aux malades de la quarantaine, aux travailleurs indiens, aux femmes et enfants disparus, reconnaître une origine plurielle marquée par l'altérité et le métissage, comme le souligne Édouard Glissant dans sa *Poétique du Divers* (1996).

Ce geste scriptural s'inscrit dans une éthique de l'attention et de la lenteur. À la modernité occidentale, fondée sur la vitesse et la maîtrise, Le Clézio oppose une poétique du fragile et du silencieux. L'œuvre de Le Clézio fait profondément sentir le sentiment d'un paradis perdu qui caractérise le réel ainsi que l'urgence d'un salut. Sa conception du monde est donc marquée par une profonde nostalgie des origines, d'une vie innocente et par l'horreur d'une civilisation destructrice des valeurs qui fondent l'Homme. Il s'agit, par conséquent, d'une représentation dichotomique qui naît d'une vision manichéenne du réel: d'un côté, la chaîne des éléments

caractérisant le bien, de l'autre, l'ensemble de ceux qui sont associés au mal. Le récit évolue ainsi selon toute une série d'oppositions: le bien et le mal, la nature et la civilisation, la vérité et le mensonge, les Indiens et les Européens, la luminosité et l'obscurité.

Dès les premières pages, l'auteur suggère que la chaîne du bien triomphera sur celle du mal; en effet, la tempête, qui incarne la Nature sauvage, détruit les classifications de la civilisation: «Les passagers de première se mêlaient aux immigrants, et dans le trouble de la tempête on ne distinguait plus les races ni les privilèges» (Le Clézio 1995: 63).

Le narrateur se présente comme un passant, un témoin sensible, engagé dans une relation vivante avec les lieux et les êtres, conformément aux réflexions de Michel de Certeau sur les pratiques ordinaires et la tactique de l'errance (de Certeau 1980). Dans *Désert*, Lalla apprend à percevoir le monde par le toucher, le souffle et la lumière: «Je sentais le sable glisser entre mes doigts, et je savais que marcher était comprendre le désert » (Le Clézio 1980: 58). La marche devient ainsi un acte d'attention et de relation au monde.

Le motif de la renaissance traverse les deux romans. Lalla renaît lorsqu'elle revient au désert avec son enfant, retrouvant la matrice originelle de son existence (*Le Clézio* 1980: 223). Léon, dans *La Quarantaine*, renaît par la reconnaissance de Suryavati comme source d'une identité nouvelle, non plus définie par la filiation coloniale mais par la relation et le métissage (Le Clézio 1995: 192). Sita, enfin, incarne une renaissance minimaliste mais puissante en tendant la main à Anna, geste qui illustre l'ouverture à l'autre et la reconstruction par le lien. Ces renaissances, toujours discrètes, rappellent la notion de «vulnérabilité active» développée par Judith Butler (2005), qui affirme que la subjectivité se construit à partir de la fragilité plutôt qu'en dépit d'elle. De ce point de vue, l'écriture leclézienne relève d'une éthique de l'énonciation: conformément à la perspective de Maingueneau, l'œuvre construit un *ethos* fondé sur l'attention, la sobriété, la disponibilité au monde. Le narrateur n'est jamais maître du récit; il se présente comme un passant, un témoin sensible, engagé dans une relation vivante avec les lieux et les êtres. Cet *ethos* d'humilité participe directement de la poétique du fragile évoquée plus haut et renouvelle le rapport entre littérature, subjectivité et monde vécu. Ainsi, *Désert* et *La Quarantaine* apparaissent comme les deux volets d'une même poétique du monde: une poétique de la relation, de l'ouverture, du métissage. À travers elles, Le Clézio nous invite à repenser notre manière d'exister, de parler, de marcher, de rencontrer l'autre. Dans un contexte contemporain marqué par les crises migratoires, écologiques et identitaires, ces œuvres demeurent d'une actualité brûlante: elles proposent une vision du monde où la diversité n'est pas un obstacle mais une richesse, où la langue devient un espace de partage, où le voyage constitue un chemin vers l'humain.

6. Conclusions

L'analyse des romans *Désert* (1980) et *La Quarantaine* (1995) montre que Le Clézio construit une véritable poétique du monde où le voyage, la mémoire et l'écriture sont indissociables. Ces deux œuvres constituent deux volets complémentaires d'une même entreprise littéraire: réinscrire l'humain dans l'épaisseur sensible du réel et dans la complexité des relations sociales et historiques (Merleau-Ponty 1945; Ricœur 2000). Le Clézio ne cherche pas à produire un récit linéaire ou fermé, ni à imposer une vision didactique du monde; il propose plutôt une écriture traversée par la mémoire, les voix anonymes et les paysages silencieux, une écriture qui se fait éthique en restituant la dignité des existences fragiles.

Dans *Désert*, cette poétique se manifeste par la marche de Lalla à travers le Sahara et par la déambulation à Marseille, où l'errance devient apprentissage, confrontation à la vulnérabilité et exploration du seuil ontologique de l'identité. La ville européenne, loin d'être un simple décor, est un «désert de pierre» qui ébranle les certitudes, oblige à la résistance et à la recomposition de soi, en écho à la «tactique de l'errance» décrite par Michel de Certeau (1980).

Dans *La Quarantaine*, le roman adopte la forme d'un palimpseste où s'entrecroisent temporalités et voix multiples. La reconstruction de la mémoire coloniale, l'attention portée aux corps vulnérables, la reconnaissance de Suryavati comme source d'une identité nouvelle et la restitution de la dignité des malades, des travailleurs indiens et des exclus, illustrent la capacité de l'écriture à créer un espace d'équité symbolique et d'hybridité culturelle (Glissant 1990; Bhabha 1994). La polyphonie linguistique – le français, le créole mauricien, l'hindi et l'anglais administratif – devient un moyen de subvertir les hiérarchies coloniales et d'inventer un «tiers-espace» où les identités se recomposent (Le Clézio 1995: 102; Bhabha 1994).

Ainsi, ces romans proposent une anthropologie poétique où l'humain se construit dans la relation et la mémoire plutôt que par la conquête ou la domination. Le voyage, l'écriture et le langage ne sont pas de simples instruments narratifs: ils deviennent des modes d'existence, des pratiques éthiques qui permettent de repenser notre manière d'habiter le monde (Maingueneau 1999; Butler 2004). La renaissance des personnages – qu'il s'agisse de Lalla, de Léon ou de Sita – est toujours discrète, non spectaculaire, et prend la forme de gestes simples mais porteurs de sens: boire à une source, marcher, ouvrir les yeux, tendre la main à l'autre (Le Clézio 1980: 223; 1995: 192). Ces gestes incarnent ce que Judith Butler nomme la «vulnérabilité active»: se reconstruire à partir de la fragilité plutôt qu'en dépit d'elle (Butler 2004: 31)

Enfin, l'œuvre de Le Clézio insiste sur l'importance du partage, de la relation et de l'attention au monde. La littérature devient un espace d'hospitalité, où les voix et les mémoires des oubliés se déploient, où les frontières entre cultures et langues s'ouvrent, où le voyage n'est pas simple déplacement mais transformation intérieure. À l'heure actuelle, marquée

par les migrations, les tensions identitaires et les crises écologiques, cette poétique du monde demeure d'une pertinence exceptionnelle, rappelant que la diversité, loin d'être un obstacle, constitue une richesse et une chance pour repenser le «vivre ensemble» (Glissant 1990; Ricœur 2000).

En définitive, *Désert* et *La Quarantaine* ne se contentent pas de raconter des histoires: ils construisent un espace de relation et d'attention, un lieu où le récit devient chemin, la mémoire source et le monde, dans sa diversité, une occasion d'ouverture et de renaissance. Le Clézio nous invite ainsi à percevoir la littérature non comme un instrument de domination ou de contrôle, mais comme un moyen de réapprendre à habiter la Terre et à écouter l'autre (Bachelard 1957; Le Clézio 1980; 1995).

Références bibliographiques

- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bernabé, Jean. *Écrits creoles*. Paris: L'Harmattan, 1983.
- Butler, Judith. *Vie précaire: les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Traduit par Jérôme Rosanvallon & Jérôme Vidal. Paris: Éditions Amsterdam, 2005.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1949.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1980.
- De Cortanze, Gérard. J. M. G. *Le Clézio: le nomade immobile*. Paris: Éditions Du Chêne, 1999.
- Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Payot, 1954.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1963.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.
- Fumaroli, Marc. *L'éloquence de la lecture*. Paris: Fayard, 2004.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge, 2001.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *Le Procès-verbal*. Paris: Gallimard, 1963.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *Désert*. Paris: Gallimard, 1980.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *La Quarantaine*. Paris: Gallimard, 1995.
- M'bassi Atéba, Raymond. «Articuler le local au global: Le Clézio et la coexistence des savoirs culturels». *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, 3–4, 2011. 137–152.
- Maingueneau, Dominique. *Analyse du discours et théorie de l'énonciation*. Paris: Armand Colin, 1999.
- Martinelli Lorella. «Topographie et mimétisme linguistique dans *Désert* et *La Quarantaine* de Jean-Marie Gustave Le Clézio». In: Emanuela, Ettore, Lorella, Martinelli (éds). *Corpi, soglie e frontiere*. Lanciano: Carabba, 2016. 77–93.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- Moirand, Sophie. *Analyse interactionnelle du discours*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Rabatel Alain. *La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours. Énonciation et interprétation*. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2021.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- Ridon Jean-Xavier. *Henri Michaud, J. M. G. Le Clézio. L'exil des mots*. Paris: Kimé, 1995.
- Roussel-Gillet, Isabelle. *J. M. G. Le Clézio, l'œuvre féconde: certitudes, pays et musées imaginaires*. Caen: Passages, 2011.
- Tadié, Jean-Yves. *Le Clézio ou l'écriture du monde*. Paris: Gallimard, 1995.
- Thibault, Bruno, J.-M. G. *Le Clézio et la métaphore exotique*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Thibault, Philippe et Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine, 1969.
- White, Kenneth. *Poetics of the Earth*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1982.

Лорела Мартинели

*Геојоеџика дискурса: љросџори и линџвисџџичка хибридностџ
у Пустџињи и Каранџину Жан-Мариџа Гисџава Ле Клеџиоа*

Резиме

Овај чланак анализира начин на који *Пусџиња* (*Désert*, 1980) и *Каранџин* (*La Quarantaine*, 1995) Ж.-М. Г. Ле Клеџиоа обликују *геојоеџику* засновану на кретању, алтераритету и мешовитости. Првобитни простори – сахарска пустиња и Индијски океан – функционишу као симболичке матрице које обликују субјективност ликова и одређују њихов однос према свету. Путовање постаје иницијацијска структура у којој лутање, прагови и прелази отварају пут унутрашњој трансформацији.

Језик, схваћен као простор односа, отпора и хибридизације, има средишњу улогу: језичка полифонија, креолски, „мешани“ француски и разноврсне усмености субвертирају колонијалне хијерархије и отварају трећи простор гостопримства. Критика колонијализма развија се у детаљима свакодневице, у микро-моћима и дељеној рањивости.

Најзад, писање Ле Клеџиоа, обележено етиком пажње, спорости и крхкости, чини књижевност простором гостопримства у којем се сећање, пејзаж и субалтерни гласови изнова обликују.

Кључне речи: алтеритет, мешовитост / метисање, иницијацијско путовање, језичка полифонија, постколонијализам, етика крхког, сећање

Примљено: 6. 11. 2025.

Прихваћено: 16. 4. 2026.