

Recherches en Langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 7, N° 12

Jean-Marie Gustave Le Clézio :
pour une poétique du corps au sud

Az-Eddine Nozhi

Université Sultan Moulay Slimane, Maroc

Groupe de Recherches appliquées sur l'Imaginaire et le Patrimoine

Résumé

La pensée leclézienne du corps obéit au cheminement intellectuel de l'auteur de *L'Extase matérielle*. En héritier de l'Existentialisme, Le Clézio a mis en exergue, bien évidemment tout au début de sa carrière romanesque, la question de l'individu « jeté » dans la société occidentale, pour reprendre une formule de Heidegger à propos de l'être jeté dans le temps et dans l'espace. Une telle vision a eu pour premier sujet le corps de la femme qui a, selon lecrivain, subi les pires mutations morphologiques de la société. Agressions et violences par l'individu comme par le groupe, le corps féminin est victime d'une vision technologique qui l'asservit. Les différentes attaques pourraient être matérielles (agressions physiques, violences) et/ou symboliques comme l'avidité du regard d'un photographe. Il a fallu attendre *Désert* pour voir se libérer le corps féminin, notamment lorsqu'il renoue les liens avec son espace de prédilection : le désert. Une propriété du style leclézien consiste à situer le corps féminin dans des tableaux célèbres sans les nommer. Ainsi, les portraits de certaines femmes sont conçus selon des Nus de Modigliani ou de Cézanne sans pour autant trouver le moindre indice d'une telle présence. Le sud est par excellence le lieu de l'émancipation du corps.

Mots-clés : corps, foule, séduction, répulsion, nord, sud, photographie, intertextualité.

تاریخ وصول: ۹۲/۴/۱۳، تایید نهایی: ۹۲/۱۱/۱۸

E-mail : benahmed1967@gmail.com

Introduction

L'œuvre de J.-M. Gustave Le Clézio, Prix Nobel de littérature en 2008, revêt des aspects variés et pourrait être interprétée comme une étude philosophique de la société occidentale de la deuxième moitié du XXI^e siècle. Au début de sa carrière, l'auteur du *Procès-verbal* s'est intéressé au système complexe de la société technicienne, qualifiée entre autres d'esclavagiste. L'œuvre mène une existence carcérale. C'est en effet le corps qui subit les conséquences d'une telle situation, tant donné que c'est le corps qui reçoit le plus les marques sociales. Le corps, chez Le Clézio, est, en vérité, une présence inouïe, un centre de tensions diverses qui constitue un repère fondamental pour suivre de près les mutations sociales d'une société donnée. Une telle remarque nous a inspiré un travail en deux temps. La première période de l'œuvre leclézienne qui va du *Procès-verbal* (1963) jusqu'aux derniers récits de la fin des années 70 est caractérisée par une conscience malheureuse du corps. Le physique des protagonistes montre une transformation radicale des valeurs qui pourrait se résumer dans la mort symbolique. De l'autre côté, et précisément à partir de *Désert* (1980), Le Clézio élabore une poétique du corps libéré, en vertu d'un déplacement vers des espaces insulaires ou désertiques.

I. Ethique du corps au pluriel

a. Le corps social

Le corps a une place primordiale dans l'œuvre de Le Clézio. Partout des descriptions et des portraits surgissent en de véritables clés du récit leclézien. Toutefois, la technique de Le Clézio, concernant l'élaboration des portraits et des descriptions, ne partage ni la forme ni le sens des techniques classiques et parfois même contemporaines. Les quelques ébauches de personnages sont disséminées tout au long du récit pour passer à une narration fluide des événements.

Dans les premiers récits lecléziens (*Le Procès-verbal*, *Le Déluge*, *La Guerre*, *Les Géants*, *L'Extase matérielle*), le corps a plutôt une fonction sociale, se présentant comme le lieu des agressions menées par la société de consommation des années 70. A cette époque, l'écrivain décrit un corps social nommé « la foule » qui se meut mécaniquement et qui est vu souvent comme un paquet humain. La

foule avance dans les cités, se rue fiévreusement vers les grandes surfaces en vue de se provisionner (comme dans les temps de guerres ou de catastrophes). La modernité, selon la logique industrielle des grands empires économiques, se résume en un mouvement collectif du troupeau humain vers des lieux d'un nouveau culte appelé : la consommation. Lisons ce constat amer de François Besson, protagoniste du *Déluge* : « Il les vit tous, ces petits hommes étirant leurs colonnes d'insectes, si ramassés, si tassés sur eux-mêmes, craintifs, ridicules » (Le Clézio, 1967, p. 124).

Le regard de François Besson embrasse de loin le mouvement du corps social et conclue qu'il s'agit d'une mobilité morbide d'une foule meurtrie par le rythme quotidien d'une société acharnée contre l'individu. La métaphore thymorphe arrive à temps pour témoigner du malaise de l'individu, du malaise de la civilisation dont avait parlé Freud. L'image relative au bestiaire vient, à son tour, confirmer l'idée que le corps connaît une métamorphose cruciale ; il se déshumanise en frôlant la dépression collective, selon Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*.

Une pareille situation est visible dans le court-métrage réalisé par Tony Gatlif à partir de *Mondo* nouvelle du recueil intitulé *Mondo et autres histoires* de Le Clézio. La contre-plongée montre le mouvement soldatesque des pieds qui avancent dans les rues de Nice, prêts à attaquer êtres et choses. Du corps de l'individu, nous ne percevons que les pieds rythmant le mouvement par un bruit régulier de talons. La touche négative qui caractérise les descriptions leclziennes du corps de la foule s'ajoute aux désignations de la même couleur qui se rapportent du corps de l'individu. À noter que le regard de Le Clézio sur le corps est ambivalent. Même s'il est victime des régressions et des intimations psychologiques, le corps demeure une entité incontournable pour comprendre les changements sociaux. À Le Clézio de constater que « le corps cesse d'être ce réseau d'habitudes, cet employé routinier et un peu las avec lequel (on) s'est confondu, voici qu'il est sorti de son sommeil et qu'il vit » (Le Clézio, 1978, p. 92).

Voir dans le corps une masse physique qui traîne derrière elle des signes d'esclavage et de reproductions de clichés et en même temps y voir une source de vie, est certes le point de vue d'un écrivain qui se

situé au cœur d'un entre-deux souvent équivoque. Le corps féminin s'offre comme l'exemple vivant de l'ambivalence leclézienne vis-à-vis du corps.

b. De l'objectivation du corps

Martyrisé, agressé, violé, le corps féminin est le lieu de toutes les transgressions possibles, menées par une société de mâles en furie. Le discours leclézien sur la femme puise dans une sociologie romanesque qui instaure des comparaisons entre le vécu du corps dans diverses sociétés (du nord comme du sud). Désormais, le rapport social oppose deux classes : les hommes et les femmes. D'une part, les hommes sont avides de pouvoir et de suprématie sur un corps féminin, affaibli par des siècles de réprobations et d'interdits. De l'autre côté, les femmes se dressent comme les détentrices de la tradition, mais hélas en usure devant le déferlement des objets et des choses !

Le Procès-verbal annonce la couleur des métamorphoses que le corps subit, au cours de l'ère industrielle. En héritier de l'existentialisme de Sartre, notamment de *La Nausée*, Adam Pollo promène un regard ironique et en même temps tragique sur la société qu'il rejette. Dans le même esprit, François Besson (*Le Déluge*) cultive un point de vue qui est en vérité une vision du monde - sur le corps de la femme et même son propre corps. Tout d'abord, Le Clézio présente Besson comme « *un squelette, aux omoplates saillantes* ». Souvent, les descriptions des personnages, chez Le Clézio, coïncident avec des mises en relief d'un détail disgracieux ; il en va de même pour la description de Josette que Besson rencontre par hasard.

À commencer par le prénom de la jeune femme, Josette que l'on pourrait rapprocher de « chosette », la petite chose du paquet humain. Loin des portraits classiques édifiant la femme, celui de Josette la rapproche du degré zéro de l'être.

La description du corps de Josette est évocatrice d'une esthétique que de la beauté décadente en cette période de fin de siècle. Voici le commentaire que fait Besson du corps de Josette endormie :

« Puis il se tourna sur le côté et il regarda la masse couchée de la femme qui dormait. Immobile, la tête semblait posée sur la toile de l'oreiller. Polie, menue, une tête pour ainsi dire détachée chirurgicalement du reste du corps » (Le Clézio, 1967, p. 107).

On dirait la description d'un cadavre posé sur une litière ! De toute évidence, nulle différence entre lit et litière dans un contexte où Eros est inséparable de Thanatos. A prendre en considération les idées de Denis de Rougemont dans *L'Amour en Occident* et dans *Les mythes de l'amour*, il nous sera possible de dire que le roman leclézien témoigne d'un avatar de la passion aux temps de l'ère des grandes incertitudes. Et nous voilà plongé dans la fameuse phrase rhétorique du mythe de Tristan et d'Iseut : « *cela n'est plus amour quand ça tourne à réalité* » (Le Clézio, 1969, p. 75).

Une autre constatation du protagoniste du *Livre des fuites* nous convainc de nos propositions. Lorsque Jeune Homme Hogan accompagne une femme, nous avons droit à une poétique de regard :

« Ça fait comme de marcher avec d'une machine () tandis que le moteur tourne sans bruit. Une machine faite femme aux rouages inconnus, un corps dangereux. Puis elle redémarre entraînant derrière elle Jeune Homme Hogan » (Le Clézio, 1967, pp. 167-168).

De la femme au corps meurtri à celle dont le corps est semblable à une machine, le trajet de l'imaginaire occidental du féminin inscrit dans une tradition archaïque et renâit en empruntant des archétypes propres à la civilisation moderne. Devant l'agonie du corps féminin, Le Clézio met en exergue un autre corps qui, lui, fleurit et rayonne de jeunesse et de vie. Généralement, le protagoniste leclézien est un promeneur solitaire qui rend compte de son aventure sémiologique de tous les jours. Voir est une action digne de ce nom au cœur d'un monde de désenchantement et de paresse ; les badauds lecléziens se contentent de regarder au lieu d'agir. Et c'est à cette époque que l'œil perçoit un autre féminin :

« En cinq couleurs, la jeune femme à genoux sur une Une espèce de plage de galets, souriait très fort(4) Tout ça était ridicule, le carton était beau, glacé, La puissance de communication de ce simple objet, si on y réfléchissait, se détachait entièrement de son intention pornographique Une grosse goutte d'eau s'échappa brusquement quelque part entre le nombril et le sein gauche de la vénus » (*Ibid.*)

Adam Pollo est devant une carte postale représentant et présentant en même temps un presque-nu féminin moderne. Le regard du promeneur analyse tout d'abord le message plastique de l'image et conclue que le papier n'a rien d'exceptionnel pour passer ensuite au message iconique qui est, selon Besson, puissant par sa force de communication. La jeune femme émet des signes aux passants en lançant des regards souriants. De l'eau, du nu, un corps rayonnant, n'est-ce pas là le décor dont rêve Adam, ce premier homme de l'univers de Le Clézio et comme son prénom l'indique ? Ces demoiselles de Nice, pour reprendre le titre du fameux tableau de Picasso : *Les demoiselles d'Avignon* sont là, également, debout dans l'attente d'un regard surtout.

Le même processus se déroule dans *Le Déluge* où François Besson vit la même aventure :

« Sur la couverture d'un magazine, une femme blanche souriait en montrant des dents très blanches. Ses lèvres étaient rouges, ses yeux bleu pâle et la chair de son cou et de ses épaules lisse comme de la soie » (*Ibid.*, p. 79)

Les habitués aux portraits de femmes, bien élaborés, lecrivain excelle dans la description des contours et rondeurs féminins, risque de rester sur sa faim en lisant l'œuvre leclézienne. Lecrivain s'intéresse rarement à la parure féminine ; encore faudrait-il que cette femme ait les attributs du féminin séducteur ! Le système des apparences obéit à la logique de la période historique, logique selon laquelle la société place son intrus d'apparat ailleurs.

Effectivement, l'image de la femme remplace en quelque sorte la femme. Les déceptions d'Adam Pollo et de François Besson sont

palliées par ces apparitions illuminées des femmes des cartes postales ou des couvertures de revues. Le corps féminin inspire la répulsion au moment où celui de la femme anonyme attire le regard et éveille les sens. Les protagonistes leclziens mettent l'accent sur la majesté du corps plastique qui, contrairement au corps féminin réel, invite au plaisir quoique à distance.

Le Clézio présente des éléments importants d'une esthétique que moderne de la beauté qui résout, relativement certes, une crise des apparences. A lire *L'Inconnu sur la terre* et *L'Extase matérielle*, nous pourrions comprendre la crise de l'esthétique que des formes (humaines ou objectales). La beauté ne loge pas dans les lieux communs tracés par les traités anciens, mais se trouve plutôt dans les objets quotidiens (verres, roues, poteaux, mannequins de cire⁴). Le clipse du corps féminin trouve ainsi sa réponse dans l'apparition des dispositifs technologiques. Les corps chromatiques initient le regard à une aventure sémiologique pour qui le désir est déplacé vers un pygmalionisme moderne où les Vénus sont de papier glacé au lieu du marbre de l'époque antique. Par ce déplacement de l'imaginaire des formes, la société cherche à immortaliser le corps féminin et à le momifier ; « *mais on sait qu'en embaumant les corps, les images-comme l'écriture, les vide de leur substance* » (Perrot, 1984, p. 7). C'est la raison qui nous fait dire que tout en décrivant ces femmes de l'esthétique plastique, « *Le Clézio se garde d'être le chantre du corps de la modernité dans sa plastique et des diverses techniques d'esthétisation élaborée par une société narcissique qui lui confère le statut essentiel de faire-valoir des individus* » (Salles, 2007, p. 214).

Le Procès-verbal est le premier roman de Le Clézio, sorte de procès de la société occidentale. Le clézivain dresse un bilan plutôt sombre de la condition humaine, à partir, entre autres, de l'étude de la place du corps humain qui concentre toutes les tensions sociales et subit les mutations archétypales de l'ère moderne. En tant que grand réservoir de mythes, le roman trace l'imaginaire des transformations symboliques en montrant que la Vénus moderne pose désormais sur une page blanche, en se voyant certes réduire son importance du moment que Le Clézio écrit le mot vénus avec un « v » minuscule. Toutefois, l'esthétique leclzienne s'inscrit dans un espace plus convivial, plus humain où la notion du corps féminin voisine avec

l'absolu. Le grand sud, qui soit le Sahara du sud du Maroc, les îles (Maurice entre autres) ou le Mexique constitue l'espace de prédilection d'une imagination en quête d'une définition plus humaine du corps.

II. Traité de l'esthétique du corps du Sud

a. Corps de l'ailleurs

« Inversant l'analyse pascalienne qui plaçait la grandeur de l'homme dans la pensée, Le Clézio exalte le corps : ses souffrances, ses misères » (*Ibid.*, p. 79). Par une alchimie héritée de la fin du XIX^{ème} siècle (notamment de Lautréamont), l'auteur du *Déluge* demeure attentif aux moindres gémissements du corps humain décrit dans ses récits. Un mal de dent ou une fièvre revêtent une importance cruciale au même titre qu'un mal de pays ou un mal d'amour chez un écrivain romantique. « Tout ce que nous portons de grand est dans notre peau, dans nos ligaments, dans nos fibres nerveuses » (Le Clézio, 1967, p. 120) Le Clézio nous livre ainsi une clé qui nous permettra de comprendre que la grandeur de l'être réside dans son caractère physique, c'est-à-dire dans son corps.

La première partie de l'ouvrage leclézienne met en scène des corps fatigués, traversés par l'ennui et le désespoir. Mais, dans *Désert*, Le Clézio libère sa conception du corps en se dirigeant vers le grand Sud. Nous ne voulons dire en aucun cas que c'est uniquement grâce au contact avec l'espace du Sahara que l'auteur ait pu découvrir la majesté romanesque du corps. Bien avant *Désert*, l'écrivain avait séjourné au Mexique et même avait vécu quelques années avec les Indiens Emberras du Panama. Notre hypothèse se base sur la présence du corps féminin du sud et son épiphanie à partir de *Désert*.

Les femmes-modèles des revues de mode, dans *Le Déluge*, *Le Procès-verbal*, créations inconnues, baignant dans l'anonymat total cèdent leur place à des êtres de chair et d'os qui rayonnent de beauté et de splendeur. Emigrant vers la France, Lalla est vite repérée comme modèle pour une revue de mode. Le Clézio décrit les séances de prises de photos avec un lexique marqué d'admiration et d'enthousiasme. Pour sa part, Leïla (autre variante de Lalla) protagoniste de *Poisson d'or* brille en France et ailleurs grâce à ses talents relatifs surtout à la majesté de son corps. L'auteur s'attarde surtout sur les descriptions du

mouvement du corps soit en dansant ou en posant pour la photographie. Sous le ciel éternellement gris des cités occidentales, Lalla et Leila brillent par l'authenticité et la nonchalance du corps.

Désert et Poisson d'or tracent le itinéraire d'une mûra morphose du corps féminin qui migre vers le nord. D'un côté simple, parfois même sobre, la jeune femme se déplace moyennant une culture rudimentaire. Contrairement aux femmes des premiers romans où la morale veut que le mal n'arrive que par elles, les femmes des romans ultérieurs sont l'ingé du Bien, quoique décrites souvent comme des déracinées. Les descriptions multiples et les commentaires sur les corps de Lalla, Leila, Nessima et les autres montrent que le corps de ces femmes de l'ailleurs demeurent une entité étrangère pour les différents narrateurs, tout comme pour les photographes de mode. Lisons ce passage :

« Le photographe regarde les gestes de Lalla Hawa, sa façon de s'asseoir, de bouger les mains, avec la paume ouverte, formant une ligne courbe parfaite depuis la saignée du coude jusqu'au bout des doigts (4) Il regarde Lalla Hawa, et c'est comme si, par instants, il apercevait une autre figure, affleurant le visage de la jeune femme, un autre corps derrière son corps » (Le Clézio, 1995, p. 317)

Il est évident que l'usage de l'appareil photographique, pour Le Clézio, est d'une importance cruciale, vu que l'outil permet de saisir, relativement, la totalité du corps. Toutefois, nous nous rendons compte que cette tentative ne réussit pas.

« Offert ou surpris, le corps féminin décrit reste toujours en situation d'extrémité, incarnation d'une altérité indépassable, que la description soit assumée par un personnage masculin, par un narrateur extérieur au récit, ou même par un personnage féminin. A la lecture de ces descriptions, le féminin se conçoit comme une propriété des personnages féminins, une propriété insaisissable, distincte des constructions extrinsèques que donnent à lire les représentations sociales » (Sohy, 2010, p. 52)

Des lumières artificielles de Paris et de Nice, Le Clézio fait subir aux corps des jeunes femmes les effets euphoriques de la lumière naturelle, celle du soleil et de la lune.

b. Correspondances esthétiques

Contrairement aux ébauches « manquées », à dessein certes, des portraits féminins au cours des premiers romans, Le Clézio se livre à des descriptions dotées d'une esthétique remarquable. C'est ainsi que l'espace participe de l'euphorie vécue par le corps dans le sud marocain ou aux îles. Les tendues aquatiques sont doublées d'une lumière tamisée qui donne au corps une majesté, le moins qu'on puisse dire édénique et en même temps inquiétante. Le Clézio s'interroge :

« D'où vient la beauté de ces visages aux yeux obliques, au nez délicat, aux pommettes hautaines. La beauté de ces corps souples, aux hanches larges, aux épaules carrées, aux seins libres ? » (Le Clézio, 1995, p.317).

Naturellement, le lecteur n'aura pas la réponse directe car elle est tissée en filigrane tout au long de l'œuvre lézienne. Parfois, le profil d'un visage féminin occupe le devant de la scène et concentre, à lui seul, le sens du visage voire du corps. *Onitsha*, roman de l'Atfque par excellence, défile des portraits de Maou (mère de Fintan) en parlant souvent du profil qui exprime toute la beauté du personnage. Comment ne pas penser à la technique de dessiner les corps chez les Pharaons, à ces images de dieux ou de rois dont descend Oya, autre personnage du même roman ? L'auteur nous apprend qu'Oya est une fille qui voit ses origines monter à la reine Meroïe, de l'ancienne Égypte et qui a guidé son peuple vers Nigéria.

Onitsha est un roman d'apprentissage dans la mesure où Fintan apprend les secrets du corps féminin. L'expérience commence, tout naturellement, avec l'exploration visuelle du corps maternel. La scène de la découverte s'inscrit dans une tradition idiopienne du moment que Fintan a failli perdre la vue en regardant le corps nu de Maou, allongée sur son lit après avoir pris un bain. À lire la description du corps, le lecteur ne peut s'empêcher de penser à la série des tableaux

de Modigliani : *les Nus couchés*. La description laisse voir une correspondance entre le texte et les tableaux ; les traits de Maou sont les mêmes des nus ; côtes saillantes, triangle du pubis, aisselles.

A cet égard, *Diego et Frida*, biographie des deux peintres mexicains : Diego Rivera et Frida Kahlo, apporte des éclaircissements quant aux correspondances esthétiques de l'écriture leclézienne. L'auteur du livre s'attale sur les peintres qui ont influencé l'œuvre de Diego Rivera et c'est à ce moment que Le Clézio parle éloquemment de Modigliani, de Cézanne, de Matisse. Ce sont surtout les dimensions du corps féminin qui retiennent l'attention de l'auteur : rondeurs, robustesse, épaules larges. S'inspirant de Diego Rivera, Le Clézio note « qu'il peint surtout les femmes enveloppées dans la lumière de leur beauté, à la fois étrangère et réelle(4) » comme des fleurs tropicales, brillantes, lèvres sensuelles, douceur de la peau, fragilité érotique de la ligne du corps sous les vêtements, dans les ondes de la chevelure » (Le Clézio, 1993, *Diego et Frida*, p. 185)

Poursuivant sa description de la palette de Diego Rivera, Le Clézio évoque l'œuvre de Cézanne et celle de Matisse, concernant la élaboration des portraits du corps féminin. L'eau, la chevelure, les nus, la joie. Ce sont les éléments du décor paradisiaque de ces déesses leclésiennes décorant par leurs corps célestes des récits comme *La Quarantaine* et *Le Chercheur d'or*. Les narrateurs lecléziens sont à l'affût pour guetter les mouvements des corps qui se baignent et profitent de la présence de la lumière naturelle pour bien regarder et décrire ces femmes qui semblent appartenir à un autre monde. Dans *Onitsha*, Fintan est un véritable néophyte qui apprend les secrets du corps féminin, à commencer par celui de sa mère comme nous l'avons montré. Plus tard, il s'agira du corps d'Oya à l'au :

« Oya n'avait pas l'air de la folle à qui les enfants jetaient des noyaux. Elle était belle, son corps brillait dans la lumière » (Le Clézio, 1993, *Onitsha*, p. 94)

Toujours est-il que la lumière est indispensable au corps féminin car elle donne à la femme une apparence et une appartenance de l'ailleurs. Oya acquiert une notoriété, de déesse rien que de l'être nue et en train de se baigner. Le corps habillé, mettant l'accent

imposé par la société demeure anonyme ; lorsqu'il se franchit de l'habit et renoue avec ses origines, il retrouve sa splendeur naturelle. Le même constat s'applique au groupe de femmes qui se baignent dans la même rivière que ça : « Les jeunes filles étaient très belles, tincelantes dans l'eau » (*Ibid.*, p. 93)

Le regard posé sur le corps féminin relève parfois d'un voyeurisme « pudique ». C'est le cas de Léon, protagoniste de *La Quarantaine* qui parcourt les bois et tombe sur un groupe de femmes qui se baignent :

« Elles m'ont entendu. Elles sont blouies par le soleil, elles cherchent à me voir, dans les rochers, à travers les lantanas. Leur peau est brune, les gouttes d'eau glissent sur leurs épaules, sur leurs seins, leurs cheveux noirs sont alourdis par l'eau » (*Ibid.*, p. 178)

Les retrouvailles avec le corps sont vécues dans la joie et la gresse, raison pour laquelle la femme ne vit plus le corps comme une charge lourde à supporter. Le décor paradisiaque est constitué d'arbres, d'eau, de plantes et uniquement de femmes. L'homme est condamné à regarder de loin ces corps qui scintillent sous la lumière du soleil. Les premiers romans lecléziens mettent en scène des corps souffrants, piétinés par une foule anonyme et aveugle. Généralement, le corps du nord exerce sa parade sous des lumières blafardes ; les espaces réservés au corps sont artificiels et n'aident pas ce dernier à s'exprimer librement. C'est une question d'éthique et d'esthétique qui oriente le corps dans ses mouvements. Le Clézio décrit la mutation de la conception du corps dans la société occidentale et affirme par la même occasion que le sud est à lui seul capable de libérer le corps.

Le Clézio élabore une poétique du corps qui se base sur l'habitude, parfois, minutieuse des détails et des humeurs de cet « être » à part. Trémoignant d'une crise de valeurs intrinsèques à la société de consommation, l'écrivain traite de la violence sur le corps qui recueille toutes les tensions sociales. Le roman est très attentif aux moindres traces de la modernité que subit le corps. À commencer par la violence des images qui momifient le corps féminin, Le Clézio ne cesse d'affirmer que l'être de l'image atteste d'un souci de conservation ° donc de chosification- du féminin. Les cartes postales,

les photographies des mannequins, les films pornographiques, selon Le Clézio et pour reprendre l'heureuse formule de Jean Baudrillard « *montrent que le sexe est partout sauf dans la sexualité* » (Baudrillard, p. 178)

Tout en dénonçant cette pratique dictée par des mutations anthropologiques de la société, « l'écriture leclézienne du corps se rattache vigoureusement à la modernité, par l'attention portée au corps interne, le corps vécu, à son anatomie, sa vie organique, ses flux et ses dérèglements physiologiques, à toute cette vie chimique » (Salles, 2007, p. 214)

Conclusion

Parler du corps féminin, chez Le Clézio, conduit inévitablement à parler du corps masculin qui passe souvent inaperçu dans beaucoup de textes relatives à l'œuvre leclézienne ! S'inscrivant dans la même logique que nous avons soulignée ci-dessus, le corps masculin pourrait à son tour être réparti en deux catégories qui demeurent très attachées à l'espace où il se déploie. D'une part, les premiers récits lecléziens figurent des protagonistes le moins qu'on puisse dire inactifs et, partant, aux corps raides. On dirait que les masses physiques masculines sont conçues pour les agressions et les viols des corps féminins. La descente vers le sud, quant à elle, permet de découvrir un corps masculin libéré des contraintes de la modernité. Elancé et souple, le protagoniste est un Robinson Crusoé qui court les espaces vierges. La sécheresse, la faim ou la fatigue ne remettent en question que difficilement certes la forte détermination du corps à survivre aux épreuves les plus délicates. Et c'est à ce niveau que le Sud offre le moment idéal de la fusion édénique de deux corps qui se cherchaient depuis une éternité. Peut-être, le moment est venu de réinterroger la notion plutôt culturelle du terme « sud », tout comme celle de « l'Occident ». Plus que jamais, l'œuvre de Le Clézio interpelle en nous une dimension planétaire qui triompherait des dichotomies classiques du Nord et du Sud, pour, en fin, proposer une approche qui s'inscrirait dans « l'ici » au lieu de « l'entre-deux ».

Bibliographie

- BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Dénoël/Gonthier, Paris, 1979.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Désert*, Gallimard, Paris, 1980.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Diego et Frida*, Stock, Paris, 1993.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *L'Extase matérielle*, Gallimard, Paris, 1967.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *L'Inconnu sur la terre*, Gallimard, Paris, 1978.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *La Quarantaine*, Gallimard, Paris, 1995.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Le Déluge*, Gallimard, Paris, 1967.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Le Livre des fruits*, Gallimard, Paris, 1969.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Onitsha*, Gallimard, Paris, 1993.
- PERROT Philippe, *Le Travail des apparences. Le corps féminin, XVIII et XIXe siècle*, Seuil, Paris, 1984.
- ROUGEMONT Denis de, *L'Amour en Occident*, Gallimard, nrf/idées, Paris, 1939.
- SALLES Marina, *Le Clézio, « peinture de la vie moderne »*, L Harmattan, Paris, 2007.
- SOHY Christelle, *Le Féminin chez J.-M.G. Le Clézio*, LA Manuscrit, Paris, 2010.