

DE L'HOMME SANS HORIZON À L'ÉCRITURE HUMANISTE : LA PENSÉE UNIVERSELLE AU BOUT DE L'ERRANCE NARRATIVE

Ibrahim OUHENNOU

Université Mohammed V Rabat, Maroc

brahimouhennou@gmail.com // Ibrahim_Ouhennou@um5.ac.ma

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0781-4245>

Résumé: Cet article s'interroge sur le rôle que joue l'homme du savoir et comment et pourquoi l'acte d'écriture ? Nous essayons de révéler via cette étude les logiques pour lesquelles il faudrait développer les horizons de lecture et l'esthétique dans la construction des textes et des ombres intertextuels. Il s'agit, tout instantanément, d'une analyse minutieuse sur la réflexion, sur l'idéologie et sur l'immensité littéraire, tout en sortant de la structuration du concept dans sa constitution au XXI siècle. En second lieu, nous nous attarderons sur la littérature au service de l'écriture universelle et de l'altérité. En dernier lieu, nous éclairerons certaines trajectoires et passages de l'être humain lettré pour écrire et décrire le monde dont il fait partie. L'objectif de cette étude est pratiquement d'entraîner le lecteur à percevoir que le passage du stade de lecture au lecteur commence d'abord au niveau du travail de l'écriture humaniste à la pensée universelle de son code même planétaire.

Mots-clés : écriture esthétique, concept, constitution, universel, immensité littéraire.

FROM THE MAN WITHOUT A HORIZON TO HUMANIST WRITING: UNIVERSAL THOUGHT AT THE END OF NARRATIVE WANDERING

Abstract: This article examines the role played by the man of knowledge and how and why the act of writing? We try to reveal through this study the logics for which we should develop reading horizons and aesthetics in the construction of texts and intertextual shadows. It is, quite instantly, a careful analysis of reflection, ideology and literary immensity, while breaking out of the structuring of the concept in its constitution in the twenty-first century. Second, we will focus on literature in the service of universal writing and otherness. Finally, we will shed light on certain trajectories and passages of the literate human being to write and describe the world of which he is a part. The objective of this study is practically to perceive that the passage from the stage of reading to the reader begins first at the level of the work of humanist writing to the universal thought of its very planetary code.

Keywords: aesthetics writing, concept, constitution, universal, literary immensity.

Introduction

L'étude objet de notre étude met le doigt sur l'écriture et l'esthétique comme un pas vers la littérature universelle, celle qui ignore ce qu'on appelle la suffisance. Laquelle ne suffit pas, elle ne se dit pas en vue d'elle-même, elle n'a pas pour sens son contenu. Mais, elle ne se compose pas d'avantage avec les autres fragments pour former une pensée humaniste et une connaissance d'ensemble. Le fragmentaire ne précède pas le tout, mais l'écriture humaniste en ce sens se méfie de la linéarité, abandonne une discursivité argumentative et rompt avec les techniques classiques de raccord. En effet elle est une écriture de l'immensité, de la discontinuité et de l'inachèvement. Comment et pourquoi ce choix de l'écriture alors ? A mon sens, l'écriture reflète l'errance narratologique de la société moderne, la subdivision de la condition de l'homme moderne et le soupçon de l'être hyperpostmoderne. C'est dire que le fragment annule les catégories temporelles d'antérieures et de postérieures, de continuité et d'achèvement. L'esthétique en gros est porteuse d'un espoir d'émancipation des chercheurs.

1. L'écriture humaniste à l'appel des hommes

Nous revenons à la raison littéraire chez Blanchot. À quoi celle-ci est-elle donc liée ? Il demeure la perspective de toute écriture de la différence, tant que l'existence de la littérature, quant à lui, passerait par le désir chez l'écrivain de faire abstraction des horizons, abstraction provoquée pour le besoin de faire l'œuvre afin de témoigner du choc de la nuit et de la proximité du dehors. Cela impliquerait, pour celui qui écrit, de se défaire de toute personnalité afin de sombrer dans le redoutable impersonnel. Nous pouvons même se faire un lieu quelque part, dans cette immensité littéraire. Marguerite Duras, entre autres, est une écrivaine qui « a habité l'écriture. », elle a fini de choisir ses propres topos secrets dans l'écriture, desquels elle n'en a pas trouvés dans sa vie réelle déchirée. Les surréalistes, les symbolistes, les oulipiens, et peu d'autres, étaient des intelligents, perspicaces et des rusés qui, en esquivant les règles grammaticales, ont découvert des contrées paisibles et, biaisant leurs usages des mots, ils y accèdent habilement. Il faut être équipé d'un savoir-faire ou plutôt, d'un savoir-détecter la politique et le pouvoir des mots et des pensées préétablies d'abord, pour se faire un lieu-refuge dans la littérature. La fuite esthétique dans l'écriture est un pouvoir-naviguer pour une longue période dans des découvertes poétiques et esthétiques permanentes et toujours nouvelles pour nos esprits sans être pris par aucun piège linguistique sédentarisant la pensée. Parce qu'écrire est avant tout, se représenter et se représenter exige de se faire une manière propre et claire dans le dédale de la langue. Principalement à l'expérience de la nuit, chez Blanchot :

La sensation effroyable de la proximité du dehors, cela a déjà été précisé, mais à quelle situation vertigineuse serait encore exposé celui qui subirait le choc de la nuit ?

Blanchot (1969, p.69)

Ceci dans son dialogue imaginaire de son essai *L'entretien et infini*. Alors, l'imagination de l'être humain mesure un océan comme il aurait dit Gilles Deleuze. Il suffit de lui proposer hasardeusement tel canevas ou lui montrer telle tête de fil. Dès le commencement d'une poursuite- imprévisible, le plaisir de l'expérience, meublerait tout le voyage zigzagant. Une fois le moteur de la pensée démarré, les multiples lueurs des voies commencent aussi à apparaître (les rhizomes au sens de Deleuze) et, au fur et à mesure, les échappements des pièges par les dérives des mots; comme faisait poétiquement l'antillais Edouard Glissant en 1999 ou Aimé Césaire aurait découvert d'autres règles ou rythmes orienteurs Pour fuir en deçà de la littérature on ne se propose pas la mission du déchiffrement d'un sens précis. Non. On se jette dans cette besogne d'écriture, on y construit ce n'importe quoi différent du réel selon des images, pré-imaginées certes, mais qui se transforment et se meuvent ; des images protéiformes. C'est pour cette raison, ce philosophe disait que : « Si l'homme se « projetait » en quelque sorte au-delà de lui-même, hors de son milieu intramondain ~ c'est-à-dire là où il n'y aurait plus de ces horizons habituels- intentionnels », Blanchot (1969, p.74). Cette instabilité ; cet éternel retour de la mue, que cherchent ce blanchot de la littérature. C'est grâce à la polyphonie des genres et à l'imagination et l'élégance ; une élégance ou une beauté individuelle, méfiante bien sûr, de la rigueur ou du goût de l'académisme, que la fuite scripturale littéraire fuirait son point de départ (son présent) conditionné a bien des égards, vers ce qui est autre. Toute fuite esthétique est une découverte : si la découverte d'un apaisement, d'un plaisir ou d'un n'importe quoi du nouveau, n'aurait pas eu lieu auparavant, la fuite scripturalement littéraire ne serait également pas pensée par ceux qui ont déjà violé la langue, comme le dit Marc Gontard, et sont arrivés, ainsi que par des tournures dérivées et des poétique libres, à rassasier leurs soifs, à se reconnaître ou à habiter l'écriture. Fuir en littérature c'est pouvoir écrire et penser en dehors du tourbillon de la volonté des mots et des pensées ataviques. C'est faire en sorte que la poursuite imprévisible du néant, l'accouchement d'idées ou d'images n'auraient de point final. Nous avons parlé, aussi, de Roland Barthes à travers le degré zéro de l'écriture/le plaisir du texte/la chambre claire/critique et vérité/le bruissement de la langue. C'est une présentation dans le volet de la critique littéraire : Roland Barthes ou la littérature immortelle. La question de la littérature semble un peu accablante surtout lorsqu'on parle de la critique littéraire, car, depuis la production de la première œuvre, proprement dit littéraire, il y avait en corrélation de la critique. Ainsi, plus la littérature évolue, plus la critique, comme discipline, elle aussi, va crescendo. Mais, les vaillantes critiques que l'histoire littéraire traite comme marquantes sont avec surtout Jean-Paul Sartre et les fondateurs de ce qu'on appelle la théorie de la réception dont Roland Barthes fait partie. Ce dernier a beaucoup servi la littérature en lui amenant des nouveaux concepts, des nouvelles perspectives, des nouvelles visions qui font en quelque sorte une rupture avec ce qui précède comme critiques ou productions littéraires. Avant Barthes, la littérature s'est intéressée excessivement soit à l'œuvre littéraire soit à l'auteur, c'est ce qu'on appelle l'histoire littéraire. Cette démarche ne donne aucune place ni importance au

lecteur. Mais, quant à Barthes, la littérature a pris un chemin autre, désormais elle accorde beaucoup d'importance au lecteur comme étant le deuxième écrivain de la production littéraire. En gros, Barthes, avec son concept célèbre « la mort de l'auteur », la critique littéraire braque son attention sur le lecteur en tant que cible principale de toute production littéraire. De là, les écrivains n'écrivent plus ce qu'ils veulent, ou plus spécifiquement, n'imposent pas au lecteur leurs interprétations, à contrario, ils s'effritent, ils meurent, ils disparaissent dès qu'ils finissent l'écriture, dès qu'ils mettent le point final à leur production. Ici, le travail du lecteur commence, car, selon Barthes, c'est lors de ce moment que le lecteur doit naître, et sa naissance doit se payer de la mort de l'auteur. Le lecteur, à sa manière, réécrit l'œuvre, c'est-à-dire, la lit et l'interprète selon son appréhension et non plus celle de l'auteur, car, l'auteur, affirme Barthes, ne doit pas lui imposer son autorité, son pouvoir idéal, sinon on se trouve dans une sorte de déterminisme de compréhension. L'écrivain n'est qu'un monsieur parmi d'autres, du coup, son écriture n'est qu'une matière brute, point du départ pour un lecteur s'appêtant à voyager à travers la lecture. Son imagination peut l'amener à découvrir ce dont l'auteur n'a même pas parlé dans son œuvre sinon, en plus, sa lecture peut engendrer d'autres dimensions ignorées par l'auteur. De facto, Barthes a réussi à arracher le lecteur de l'autorité de l'auteur et à lui donner son libre arbitre de l'interprétation et de la compréhension pour ainsi éterniser la littérature par la lecture, car, plus on lit, plus la littérature se vivifie et s'enrichit de nos interprétations. Cependant, Barthes ne s'est arrêté pas sur ce niveau, mais il va jusqu'à donner l'ixer à la littérature comme étant la seule discipline à même de perdurer dans le temps grâce à ce qu'il appelle « les trois forces de la littérature » : Mathésis, Mimésis et Sémiosis qui peuvent signifier respectivement : la force scientifique, la force du réel et la force des signes. La littérature pour Barthes est la seule discipline qui se nourrit de toutes les autres disciplines à savoir la science. Son objectif, durant toute son histoire, est la représentation de la réalité, cette réalité nous est communiquée sous forme des signes ou, plus précisément, le graphe dont l'écriture est faite. De ce point, en se nourrissant des autres disciplines, la littérature ne meurt jamais, non comme par exemple, selon Barthes, la théologie qui est morte actuellement bien qu'on lui doive beaucoup ou aussi comme la psychanalyse, en butte à la mort puisque son travail concerne l'interprétation de désir, sa mort, alors, est due au fait que le désir soit plus fort que son interprétation. Mais, quant à la littérature, elle recèle toutes ces sciences et, en plus, se renouvelle avec la naissance des autres. Somme toute, Roland Barthes a fait de la littérature un espace ouvert pour le lecteur où il se trouve totalement comme il veut loin de toute conformité ou autorité accablante de sens ou d'interprétation après qu'elle était une discipline close, destinée aux buts précis, suivant des stéréotypes érigés par des normes. En plus, selon notre critique, la littérature est la science des sciences, la matrice de tous les savoirs et toutes les connaissances. Cette matrice n'a ni de début ni de fin, elle est née avec la naissance du mot « naissance », autrement, avec le début de la civilisation humaine, en un mot : un tout qui persiste que Roland Barthes a libéré de joug

de l'auteur ainsi que de celui des classements que les courants littéraires en ont faits.

2. L'esthétique est porteuse d'un espoir d'émancipation des chercheurs

Peut-on dire que l'écriture de la route électrise une fuite vers l'immensité littéraire ? La littérature de Jean Marie-Gustave le Clézio et la vision d'Abdelhadi Tazi arrangent une immensité illimitée. Les deux auteurs, le premier en l'occurrence inspecte un ailleurs sans cesse, tout en conservant toujours de nouvelles contrées prêtes à s'investir dans les nouveaux projets assoiffés désireux d'écrire. En cette large envergure, il est déconseillé de se mettre en tête à un modèle unique, néanmoins, il est à connaître que nulle censure ou barricade ne soit pas en face de la liberté fantaisiste de le Clézio. Sa vision semble la réflexion d'un libre laisser-aller, une joyeuse imprévisible course après des éternels néants comme disait Sartre. Et, C'est là, peut-être, où réside le plaisir de le Clézio dont Roland Barthes a parlé, tout en disant que « le lieu du plaisir textuel n'est pas le rapport de mime et du modèle (rapport d'imitation), mais seulement celui de la dupe et du mime (rapport de désir, de production) », Barthes (1973, p.75). En tout cas, les littéraires, plus pertinemment Le Clézio, y était toujours comblé d'espoir et de vie parce qu'il est conscient que la littérature transbahute ceux qui s'aventurent en elle, dans des conquêtes imprédictibles et interminables. À dire vrai, la littérature le clézienne emporte des personnages qui jonglent et manient facilement, et à leurs guises, son répertoire linguistique, les astucieux des mots. Elle emporte également ceux qui savent qu'en deçà de la littérature, le possible est encore possible, les optimistes. Les poètes, par exemple, en sont des exemples. Ils sont ses partisans. Ce constat de la présence d'une fuite dans l'immensité littéraire peut être admis et reconnu comme valable seulement par les littéraires qui découvrent incessamment de nouvelles poétiques en écrivant : il est reconnu également, par ceux qui partagent ce savoir de pouvoir embarquer à travers des simples mots dans des phrases et des phrases qui tissent leurs sens équivoques, en faisant peindre des paysages successifs, des prairies qui, même utopiques, purifient l'âme et soufflent les malaises de leurs cœurs et esprits. Si l'écriture ne mène pas vers ce nulle part recherché, elle est inutile, car :

[...] sur la scène du texte, pas de rampe : il n'y a pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur) ; il n'y a pas de sujet et un objet. Le texte périmé les attitudes grammaticales : il est l'œil indifférencié dont parle un auteur excessif (Angelus Silesius) : « L'œil par où je vois Dieu est le même œil par où il me voit.

Barthes (1973, p.25)

En fait, le Clézio, pour qu'il se réconcilie intrinsèquement, il doit se proposer des fuites vers la vraie immensité littéraire où il peut s'étendre facilement et respirer profondément. Il peut même se faire un lieu quelque part, dans cette immensité littéraire. C'est le même cas de Leila Sebbar, Marguerite Duras, Nadia Chafik, entre autres, qui sont des écrivaines qui "*ont habité l'écriture.*" Elles ont fini de choisir leurs propres topos et secrets dans l'écriture,

desquels elles n'en ont pas trouvé dans la vie réelle déchirée. A cet égard, nous convenons avec Barthes que chaque « texte s'articule toujours sur des codes qu'il n'épuise pas », Barthes (1973, p. 152). C'est penser à dire, en conséquence, que les surréalistes, les symbolistes, les oulipiens, et d'autres ont pensé ce langage impur, en esquivant les règles grammaticales, ont découvert des contrées paisibles et, en biaisant dans leurs usages des mots, ils y accèdent habilement. Il faut être équipé d'un savoir-faire ou plutôt, d'un savoir-détecter la politique et le pouvoir des mots et des pensées préétablies d'abord, pour se faire un lieu-refuge dans la littérature dont Foucault nous en a déjà parlés. C'est penser plutôt à la fuite esthétique dans l'écriture qui est selon le Clézio un pouvoir-naviguer pour une longue période dans des découvertes poétiques et esthétiques permanentes et toujours nouvelles pour nos esprits sans être pris par aucun piège linguistique sédentarisant la pensée. Parce qu'écrire est, avant tout, se représenter et se représenter exige de se faire une manière propre et claire dans le dédale de la langue. Tout porte à croire, ici, que :

L'objet de la poétique n'est pas le texte, considéré dans sa singularité, [...] mais l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte [...], c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes dont relève chaque texte singulier. Je dirais plutôt aujourd'hui [...] que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais [...] par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.

Genette (1979, p.51)

L'imagination de le Clézio mesure un océan comme il avait dit Gilles Deleuze. Il suffit de lui proposer hasardeusement tel canevas ou lui montrer telle tête de fil. Dès le commencement d'une poursuite imprévisible, le plaisir de l'expérience meublait tout le voyage zigzagant. Une fois le moteur de la pensée démarré, les multiples illuminations des voies commencent aussi à apparaître (les rhizomes au sens de Deleuze) et, au fur et à mesure, les échappements des pièges par les dérives des mots ; comme faisait poétiquement l'antillais Edouard Glissant ou Aimé Césaire, qui ont découvert d'autres règles ou rythmes ordinateurs. Cela veut dire que le :

[...] méta-langage n'est plus le langage intégral du texte originel, sans que l'identité narrative de ce texte soit changée : pour énumérer des fonctions, reconstituer des séquences ou distribuer des actants, mettre à jour en somme une grammaire narrative qui n'est plus la grammaire de la langue vernaculaire du texte, il faut bien décoller la pellicule stylistique d'une autre couche de sens seconds (narratif), par rapport auxquels les traits stylistiques sont sans pertinence : on les fait varier sans que la structure soit altérée.

Barthes, 1973, p.151)

Pour fuir, en deçà, dans la littérature, le Clézio ne se propose pas la mission du déchiffrement d'un seul sens précis. Il se jette dans le travail d'écriture, construisant ce n'importe quoi différent du réel selon des images, pré-imaginées

certes, mais qui se transforment et se meuvent ; des images protéiformes. Et, c'est d'ailleurs cette instabilité ; cet éternel retour de la mue, que cherchent les partisans de la littérature. C'est grâce à l'imagination et l'élégance ; une élégance ou une beauté individuelle, méfiante bien sûr, de la rigueur ou du goût de l'académisme, que le travail littéraire fuira son point de départ (son présent) conditionné à bien des égards, vers ce qui est autre. Toute fuite esthétique chez le Clézio est une découverte : si la découverte d'un apaisement, d'un plaisir ou oralité du nouveau, n'aurait pas eu lieu auparavant, la fuite scripturalement littéraire ne serait également pas pensée par des écrivains qui ont déjà violé la langue, comme l'avait dit Marc Gontard. Ils sont arrivés, ainsi que par des tournures dérivées et des poétiques libres, à rassasier leurs soifs, à se reconnaître ou à habiter l'écriture. C'est dire que fuir en littérature, c'est pouvoir écrire et penser en dehors du tourbillon de la volonté des mots et des pensées ataviques comme l'avancait d'ailleurs Barthes : « La névrose est l'appréhension timorée d'un fond d'impossible », Barthes (1973, p.12.). C'est faire en sorte que la poursuite imprévisible du néant, l'accouchement d'idées ou d'images n'auraient de point final. En d'autres mots, la vie que recèle le roman le clézien relève-t-elle vraiment de l'utopique ? A mon sens, ce roman enveloppe une vie, c'est la vie des personnages qui se meuvent dans un monde créé par leur Dieu. Ce dieu leur a offert une vie utopique grâce à ses forts libres imaginaires. Il les a baptisés et les a rendus solennels auprès des lecteurs. Ces personnages réalisent des vies tout à fait utopiques, en fait, si on exclut bien sûr les œuvres historiques qui relatent des faits venants d'un passé encore mémorisé. En ce sens, on peut dire que chaque « texte a besoin de son ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet. », Barthes (1973, p.46). La vie du roman le clézien, si elle ne puisse pas dans un monde imaginaire, elle est inutile et sa lecture serait ennuyeuse, à défaut de cela, elle ne pourra faire que redoubler la réalité. Ce roman doit se faire une vie qui fuit le réel vers la nouveauté. Il faut qu'il emporte, il transbahute le lecteur dans des rêveries inépuisables, dans des découvertes imprévisibles, par des sentiments qui étaient emprisonnées par le réel et que là, dans l'imaginaire, se réveillent, trouvent leurs catalyseurs et puis accèdent à leurs plaisirs. Suivant le Clézio, la vie que nous considérons comme vie réelle est un rêve et que la mort est la vie réelle. Cette hypothèse philosophique l'a classée, dans son esprit, parmi les possibles car il n'en peut contester l'inverse. Si cette théorie renversante était valide, les imaginaires, les rêves et tout ce qui relève de l'irréel seraient des clichés que son intuition prévoit de sa « vie réelle-vraie » ; d'au-delà la mort. Quand on pense ainsi, les imaginaires ou les intuitions qui confectionnent les romans-vies seraient incontestablement des lieux préférables par le lecteur parce qu'ils l'arrachent de sa condition, ils le font fuir vers l'intemporel et l'immatériel. Le roman objet de notre décomposition, *Gens des Nuages*, imagine une vie autre, relève du réel-vrai et non pas du réel-leurre que nous vivons. Et donc, le parachèvement de n'importe quel roman, au niveau scriptural ou de la création, est semblable à une création divine ou c'est une rivalité avec lui, car les deux ne font que créer des mondes de rêves, selon l'hypothèse philosophique. En tout cas, le roman le clézien est désormais celui qui aborde et crée des vies

hors du réel. Au fil de la trame, ce sont ses personnages qui tissent des relations inattendues ; qu'on ne peut imaginer dans la vie réelle, ils découvrent, éveillent leurs sentiments et font des vies qui perdurent à jamais dans la pensée de leurs lecteurs. C'est patent de dire que les vies que crée le Clézio dans ses romans ne dépendent pas du papier, ni des mots, elles dépendent plutôt, des souvenirs des lecteurs. Ce qui veut montrer :

L'enjeu dépasse les questions souvent débattues du mélange des genres, du métissage ou de l'hybridation. Il s'agit avant tout de dialogues, de la prise en compte des différences radicales des discours en présence, notamment entre fiction et autobiographie. Face à une œuvre foncièrement polymorphe, l'approche se veut multipolaire et résolument ouverte, refusant toute clôture générique, thématique ou biographique.

Perec, Date: 1 January 2007"consulté le :3/06/2018

Ces vies deviennent des plis au sens de Deleuze, dans la pensée ou la mémoire des lecteurs, qui renferment des multiples vies. Cela veut dire que la lecture doit être envisagée dès chaque début, comme un engagement sérieux car parfaire la lecture d'une histoire, c'est l'emmagasiner automatiquement. Et on n'a jamais entendu, qu'après sa lecture, une telle personne a pu effacer de sa mémoire une telle histoire ou une telle vie, car elle ne l'a pas aimée. Il est facile de se souvenir, mais il est difficile d'oublier. La vie d'Emma Bovary, de Chantal ou Tereze de Kundera, de Gervaise Macquart de Zola, de Jeanne de Maupassant, d'Ulysse de Joyce, de Don Quichotte de Cervantès et bien d'autres resteront à jamais dans la mémoire de ceux qui les ont découvertes. Qu'ils soient utopiques ou pas, qu'ils relèvent du réel-vrai ou du réel-leurre, ils resteront des secrets mémoriaux pour ceux et celles qui les ont découvertes. Les lecteurs qui partagent avec des personnages leurs aventures, même si l'aventure délaisse une histoire imaginaire, elle est considérée comme une possibilité, car les personnages y sont arrivés par une logique bien ficelée, bien imaginée. C'est la vie romanesque qui sortira de la bouche :

Des gens avec les mots. Tout sera rempli de vie. Quel rêve ? En fait, au-delà des mots, c'est plutôt d'une musique qu'il éprouve le besoin, dont il sent étrangement en lui la présence, mais qu'il n'arrive pas à exprimer au-dehors. Faire la musique avec des mots, pour embellir mon langage et lui permettre de rejoindre les autres langages du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau qui coule.

Onimus, (1997, p.7)

3. La littérature au service de l'écriture universelle et de l'altérité :

Deleuze nous a enseigné que la création commence par l'imagination, c'est pourquoi certains lecteurs consentent l'imagination créatrice de l'écrivain, car dans le roman en général, et plus régulièrement, celui de le Clézio, l'imagination libère et ne peut mener que vers de bons ports ; des bonnes rencontres. Chez le lecteur, l'utopique se mêle au réel : la multiplicité des histoires imaginaires dompte sa vie réelle et devient un être qui devance son

temps. Ceux qui n'ont pas eu l'occasion d'entrer dans ce remous de multiples rencontres, pour eux, le possible n'a pas d'existence. Ils ne croient qu'à l'instant présent. Alors que les lecteurs vivent doublement ou d'une manière déchirée selon la manière dont on reçoit cette dualité ou cette différence abyssale. Somme toute, écrire, avant tout, c'est pouvoir créer des images significatives à travers de simples mots : qu'il s'agira de la critique ou de la narration, l'essentiel de l'écriture, qui a toujours été considéré en tant qu'une représentation allégorique des sens abstraits qui jalonnent au-dessus de nos têtes, en est irréversible. Dire c'est toujours transmettre, et transmettre c'est bien dessiner pour l'esprit récepteur. À défaut des images, l'écriture reste des mots incapables. Ce qui veut bien dire que « Tout art qui se fonde sur une expression organisée est un art mensonger. », Onimus (1997, p.165). En d'autres mots, l'Homme le clézien est un rêve. L'enfant qu'opte comme personnage a un rêve : celui de devenir grand pour pouvoir ainsi faire ce à quoi rêve-t-il. Quand il grandit, au fil du temps, il s'aperçoit qu'il ne puisse encore pas réaliser son rêve. En effet, son rêve devient autre chose : quelque chose, pour qu'il soit réalisée, l'esprit et non plus le pouvoir du corps qui lui faut. Nous avons déjà parlé de l'errance narrative, mais cette fois-ci « il s'agissait d'une errance sans but sans fin, d'une marche d'aveugle dans des labyrinthes », Onimus (1997, p.123). En travaillant pour avoir de quoi survivre, l'écrivain pensait alors. Même lorsque parfois il pensait et forçait même sa pensée pour une bonne durée, son rêve reste inatteignable car il s'est déjà transformé, au fil du temps, en une idée abstraite et impossible à y toucher sur terre et en tant que substance humaine éphémère : il découvre enfin que seule sa mort pourra le faire glisser rapidement vers le rêve qu'il cherchait durant tout son parcours. Sans raisonnement, il consent et se donne à cette Vérité finale. L'Homme alors aux yeux de Le Clézio rejoint son rêve par sa propre absence, tout en soustrayant le « monde artificiel, à force de combler, réussit à stériliser l'espérance, c'est-à-dire le désir d'autre chose », Onimus (1997, p.91). Autrement pensé, l'esthétique de l'inachèvement est la rafale de tout texte d'art. Penser l'œuvre de Jean Marie-Gustave le Clézio, c'est tout d'abord penser son inachèvement. En effet, nul ne peut prétendre et traduire fidèlement la quintessence de son œuvre d'art. En fait, le sens de chaque œuvre moderne demeure donc ce qu'elle ne révèle pas, ce qu'elle ne dit pas, ce qu'elle ne montre pas. C'est l'œuvre qui mérite bien son nom qui doit se refuser à toute catégorisation et à toute opération définitoire. *Gens des Nuages* mérite bien ce nom car elle est une œuvre qui s'inscrit dans la durée de l'imagination, pour que les mots :

[...] ne soient plus des esclaves de l'argent, pour qu'ils ne salissent plus les murs et le papier, pour que tout soit comme avant. Pareil au temps où il n'y avait pas encore des mots sur terre. Le langage est fonction vitale, non un produit de la logique.

Onimus (1997, p.159)

C'est une œuvre qui fait son éternel présent sans pour autant produire les mêmes mécanismes et les mêmes dispositifs de signification relatifs à l'époque

de sa création. Elle ne possède pas un sens prédéterminé par une certaine volonté. Elle est éternellement possible du fait que sa logique n'est pas l'enfermement mais l'ouverture. C'est dire qu'elle chemine et ne cesse de flâner, tout en suivant la logique du temps et de l'espace de sa réception. La réception d'une œuvre en général engage non seulement le facteur récepteur comme motif de sa concrétisation, mais aussi son activité intelligente, sa dynamique rationalisante, sa participation conceptualisante et son analyse pénétrante, puisque l'idée de « plaisir ne flatte personne », Barthes (1973, p.64). Tout porte à dire que la société, selon Barthes, paraît à la fois dure et violente, de toute manière si frigide. Si toute œuvre le clézienne se considère et ne cesse de se considérer dans différents espaces et différents temps, c'est parce qu'elle renferme son éternel secret, c'est dire son sens inaccessible qu'aucune réception ne peut prétendre déchiffrer aussi minutieusement soit-elle. Ce caractère d'inaccessibilité relève essentiellement d'un autre caractère on ne peut plus capital qu'est l'inachèvement de l'œuvre. Tout se passe ici, comme si l'œuvre avait « tout langage ancien est immédiatement compromis tout langage devient ancien dès qu'il est répété », Barthes (1973, p.56). Par inachèvement, il faudra entendre ici l'inachèvement de la réception de chaque œuvre, en général ; et donc l'inachèvement de son possible sémantique. L'incomplétude de l'œuvre, ou plutôt l'esthétique de l'inachèvement de l'œuvre (car il s'agit bel et bien d'une véritable esthétique) est au fond l'inachèvement du devenir de l'œuvre d'art. Grosso modo, l'œuvre de le Clézio est carrément une œuvre d'art, qui est condamnée à devenir, à s'inscrire dans le mouvement, à réagir contre le croupissement que lui impose le dogmatisme fermé et l'absolutisme exclusif. C'est dire que l'esthétique de l'inachèvement à travers ces deux œuvres, compte sur la liberté d'un récepteur averti. Elle interroge l'intelligence d'un sujet habilité à déconstruire les composantes que renferme l'œuvre. Écrire une œuvre :

C'est faire le relevé typographique de ce morceau du monde [...] Tout ce qui est là. Tout a son importance. Les mots cernent, donne consistance à l'inconsistant, rendent présent le moindre grain de poussière et, pour ainsi dire, mettent au monde le réel. Moi je regarde, je créé...

Onimus (1997, p.160)

L'œuvre le clézienne interroge sa participation active censée repérer la métaphysique qui anime la logique de toute œuvre. Toute réception d'une œuvre est une réécriture de son essence. Pour qu'une telle réécriture soit fiable, il faut qu'elle interroge l'inachevé de l'œuvre, sa possibilité de résister aux différentes réceptions qu'elle a subies auparavant. C'est dans cette optique que l'esthétique de l'inachèvement opère le passage d'une œuvre accomplie dans le temps et dans l'espace à une œuvre inaccomplie dans le temps et dans l'espace. L'esthétique de l'inachèvement gravite autour des notions de « plaisir » et de « jouissance », comme le disait inlassablement Roland Barthes. Le plaisir et la jouissance que procure cette œuvre émanent de sa capacité à séduire le récepteur, à captiver son énergie intellectuelle en vue de libérer ne serait-ce qu'une part de l'indicible de l'œuvre d'art. L'esthétique de l'inachèvement

compose avec l'esthétique de l'incertitude car la curiosité intellectuelle commence par le refus de toute certitude quelle qu'elle soit et d'où qu'elle vienne. C'est s'éloigner de cette structure dite, par Vieme Simone : « tout savoir, tout comprendre », Vieme (1972) consulté le : 21/05/2018. Dans ce sens, tout contribue à déplacer le centre du certain vers le centre de l'incertain. Tout se passe ici comme si le doute, l'incertain et l'amphibologique étaient en définitive les fondements logiques de cette esthétique. Considérant l'incertain et l'inaccompli, l'esthétique de l'inachèvement, au fil de la trame le clézienne, définit un autre type de rapport entre le récepteur et le monde. Il s'agit du discours produit ou du discours à produire. C'est penser à dire jusqu'alors que « la langue, quand elle se situe au niveau du nom propre, se détruit en tant que langue, devient plainte ou cri ou mélodie », Onimus (1997, p.171). Si le récepteur a une vision certaine et donc close du monde, son discours aura une portée certaine et donc close du monde ; si, par contre, son discours a une vision incertaine et ouverte du monde, son discours aura une portée incertaine et donc ouverte du monde. Le discours est le produit d'une certaine compréhension du monde, d'un certain télescopage avec les choses et êtres du monde. Si le discours constitue un pouvoir, s'il définit des rapports de force allant de l'auteur de l'œuvre au récepteur tout en passant par l'œuvre elle-même, l'esthétique de l'inachèvement constitue un contre-pouvoir qui réfute le premier discours produit pour permettre à d'autre discours d'avoir lieu jusqu'à l'infini. L'esthétique opte pour l'infinitude du discours comme *l'entretien infini* de Maurice Blanchot. Elle opte pour le discours infini, pour l'entretien infini entre le récepteur d'une part et l'œuvre de l'autre part ; entre le discours prononcé de l'un et le discours à venir de l'autre. C'est « dire que répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié », Barthes (1979, p.57) entre la conscience du récepteur et celle de l'œuvre. En gros, l'esthétique du texte le clézien retrace le cheminement de l'impur en tant que fondement logique du pur. Cette tache de l'écriture apparait comme :

Un monde où le lecteur pourra s'ébrouer librement, où le réel baigne dans une autre réalité. Le Clézio s'est défendu d'être réaliste : le mot est si vague qu'il a perdu toute signification. Ce qui l'intéresse c'est la réalité qui est derrière le décor, la réalité rêvée, travaillée par le rêve.

Onimus (1997, p.210)

Du coup, l'écriture le clézienne est liée à la non-personne, ce qui montre la narration et l'objectivité de l'écriture. C'est penser identiquement à la multiplication des événements des actions, des informations, des fragments et de la fiction. Ce qui fait du lecteur un délire de lecture. Il ne faut pas restreindre uniquement le « Je » à ce qui est for intérieur, mais, il est, aussi, un moi corporel, le moi physique et le moi impersonnel. Cette écriture est constitutive d'une combinaison et d'un assemblage des sens, c'est-à-dire la polyphonie. Donc, on parle ici de l'aventure de l'écriture et non pas l'écriture de l'aventure. Elle sort de la normativité, selon E. Glissant, qui est l'horizontalité pour adopter l'usage de la verticalité. Cette discipline postmoderne est tellement atypique et

variante, l'autofiction en est un exemple palpable dans la plume de M. Duras. Ainsi, la quasi-totalité des œuvres modernes, plus pertinemment celles de le Clézio, ont ce procédé de confusion, du paratexte, et de l'hypertexte qui cède, bien entendu, l'autorité du savoir comme le disait Barthes « la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité », Barthes (1979, p.63). Ceci se justifie par la multidimensionalité des issues. Cette déambulation de l'écriture crée ce qu'on peut nommer la mise en abîme dans le dit ; et qui dit la multitude des dits, dit l'ouverture du sens et la pluralité des langues, grâce à cette richesse que le multiculturalisme et le pluralisme linguistique, le Clézio a une place assez cruciale dans la littérature internationale. Ce qui veut dire que l'orthographe le clézienne pourrait être une blague.

Cette blague, on le sait, n'est pas innocente. Certes, pour un historien de la langue, les accidents de l'orthographe française sont explicables : chacun a sa raison, analogique, étymologique ou fonctionnelle, mais l'ensemble de ces raisons est déraisonnable, et, lorsque cette déraison est imposée, par voie d'éducation, à tout un peuple, elle devient coupable. Ce n'est pas le caractère arbitraire de notre orthographe qui est choquant, c'est que cet arbitraire soit légal.

Barthes (1979, p.57)

Dans ce sens, nous pouvons joindre l'écriture le clézienne dans les empreintes qui combinent à la fois le factuel et le fictionnel pour donner à l'écriture son émancipation dans son sens plein du terme. C'est semblablement les nouveaux romanciers qui refusent l'analyse rétrospective du personnage ; et ils vont parler, tout droit, de la crise du personnage, car il est pour le Clézio quelqu'un qui ne cesse de chercher un Ailleurs, et pour eux un personnage est labyrinthique, un spectre et, si nous osons dire, l'ombre du personnage. Pour Franz Kafka, le personnage est anonyme qui n'a ni fonction, ni identité et ni action. C'est pour cela, on peut dire que toute parole le clézienne n'est irréversible. Cela veut dire que l'écriture le clézienne « commence là où la parole devient impossible », Barthes (1979, p.367) disait pareillement Barthes dans le bruissement de la langue. Toutes ces procédures remontent aux événements historiques qui ont détruit l'humanité : après les deux guerres mondiales, là où la conscience humaine a vécu une crise de dépérissement totale, à savoir le traumatisme psychique, et le traumatisme de la pensée. De par, l'Être réduit au rien comme étant un objet et une chose qui est totalement figée : c'est ce qu'appelle M. Heidegger le passage de l'être à l'étant, le passage du caractère humain au caractère bestial et animal, le non-sens de l'existence, au point où l'Homme vivait une vacuité ontologique en lui-même, et une viduité ontologique du monde. En effet, les nouveaux romanciers, en l'occurrence, essayaient de déconstruire pour construire à nouveaux. Son écriture est tellement subjective, quoiqu'elle se livre à l'objectivité comme l'a dit le même auteur « dire que la culture s'oppose à la nature est certain, parce qu'on ne sait pas très bien où sont les limites de l'une et de l'autre : où est la nature dans

l'homme ? Pour se dire homme, il faut à l'homme un langage, c'est-à-dire la culture même », Barthes (1979, p.114). Ici et en coïncidence, Barthes dénonce avec vigueur les règles établies par les romanciers classiques, c'est-à-dire, les règles balzaciennes, à savoir, la description, la spécificité du genre, le sens extrinsèque et non intrinsèque. Ainsi, chez eux l'histoire est fortuite, et pour que le romancier soit fidèle à la norme, il doit être créatif, producteur de son histoire. Toujours il y a ce symbole de perte et le glissement vers un ailleurs équivoque qui nous semble parfois un dépaysement erratique ; en exigeant sempiternellement de penser et de repenser le monde différemment comme l'explique la citation suivante : « qui s'intéressait à une parole nouvelle, non transmise ? Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois », Blanchot (1969, p 459). En échos, la question s'est éliminée parce que Le Clézio demeure toujours un présent éternel, pour qu'il puisse chercher la condition humaine, il est obligé de la mettre dans un temps de présent. Même la ponctuation le clézienne a un sens : le point d'exclamation et d'interrogation qui peuvent signifier l'interminable moyennant des questions oratoires, des arrêts brusques, des pages blanches comme on a déjà vu dans notre corpus ; et la forme est l'une des manifestations tangibles de l'irrationnel au moment où les personnages le cléziens ne peuvent pas supporter la lassitude du monde contemporain, ils n'arrivent même pas à s'installer dans un seul endroit. En outre, la forme dialogique existe dans le labyrinthe le clézien, en cherchant chaque jour un ailleurs sous forme d'un tâtonnement identitaire. Donc, pour déguster le sens qu'image le Clézio ou d'un tel texte moderne, il fallait sonder ce qui est connoté et non ce qui est dénoté. Alors, on est obligé de glisser longuement dans l'interprétation puisque on est devant une immensité littéraire. C'est d'ailleurs un labyrinthe mémoriel et à la fois textuel par le biais du micro-récit dans les œuvres. Comme les nouveaux romanciers qui n'ont pas un centre, ils ont, tout simplement, des chemins labyrinthiques. De ce fait, le modernisme se ballottait sur la dialectique des contraires {le haut/le bas, le supérieur/l'inférieur, l'extérieur/l'intérieur, le dedans/le dehors}. Et qui dit des oppositions et des contradictions dit l'indétermination, par le moyen de la figure de style le chiasme qui est, bien sûr, une caractéristique du nouveau roman par excellence. Tout cela éveille le lecteur, en le passant de l'état passif à l'état actif, c'est-à-dire, l'œuvre que nous avons comme corpus de base pousse le lecteur à recevoir les choses telles qu'elles sont, et non telles qu'elles racontées, en cherchant immortellement le possible dans l'impossible. Grosso modo, le Clézio est une école, laquelle école du regard typique et atypique pour dire, en effet, le réel par le biais de l'écriture et qui est un moyen par excellence de la véritable littéarité. En succinct, si on paraphrase le mot de C. Mauriac : il suffit d'un littérateur nouveau pour renouveler la littérature.

Conclusion

En termes de conclusion, nous pouvons dire que le rôle l'écriture humaniste reste primordial dans la mesure où elle peut regrouper toutes les autres formes et des genres divers en faisant un appel à cet aspect fragmentaire,

immense, discontinu et universel, par le besoin d'une discipline ayant le pouvoir d'être planétaire et bien globalisante des autres champs de la recherche scientifique.

Références bibliographiques

- Barthes, R. (1973), *Le plaisir du texte*, Paris 14, Seuil.
- Barthes, R. *Le bruissement de la langue*. Paris, Ed. du Seuil.
- Blanchot, M. (1969), *L'entretien infini*, Gallimard, Paris.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Kristeva, J. (1969), *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil.
- Le clézio, J-M. G, (1980), *Gens des Nuages*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- Onimus, J. *Pour lire le Clézio*. Paris, Gallimard.
- Tazi, A. (2009), *Mon premier voyage en France en 1952*, Traduction de l'Arabe (Maroc) par A. El Kasri, adapté par M. Dequidt, Edition du Sirocco.