

LE PARCOURS ET LE *MYSTÈRE* DE LA LIMITE DANS LA NOUVELLE FRANÇAISE CONTEMPORAINE. LECTURE D'UNE TOPOGRAPHIE

Iuliana Paștin*

julpastin@gmail.com

Abstract: *The fortune of the man is a tragic one, according to Le Clézio; the man is a prisoner of the material world, subjected to the historic time in which it is thrown, to the fate of his existence. Tayar, a young man comparable to the other in-adaptable young people in the world, is running out the threatening space of the city. But, when he wants to escape the town, he gets the emptiness of space, the nothingness. The topographic space which we analyze by linguistic means is a metaphor of the **leak** toward the freedom. The horizon is the non-attended limit where begins the perspective of "the other side", unbridgeable, which translates the effort of the men to exceed their finitude and at the same time the impossibility to go beyond this border, accessible only by the death.*

Keywords: *horizon, limit, topography, space, leak, death.*

Selon Pierre Fontanier (*Les Figures du discours*, 1992) la topographie est la description d'un lieu, la chronographie, celle du temps, la prosographie, celle des qualités physiques d'un être animé, l'éthopée, celle des qualités morales.

La topographie est une description qui a pour objet un lieu quelconque, tel un ravin, une montagne, une plaine, une ville, un village, une maison, un temple, un jardin, un verger, une forêt, une île etc.¹

Une telle topographie apparaît dans le livre reportage de J.M.G. Le Clézio «*Gens des nuages*» qui prend pour point de départ le désert, lieu de la transparence et d'un possible retour vers un centre mythique d'avant la création:

«Aucun lieu ne nous a jamais paru empreint d'une telle solitude. Sur la mer, les teintes de l'eau, les courants, le mouvement des vagues donnent la mesure du temps. Ici, dans cette vallée, l'œil inaccoutumé ne perçoit aucune limite, ne découvre rien. Seul le regard de l'homme du désert est capable de suivre les nuances, d'apercevoir les détails, de repérer une ombre fugitive, un reflet, un souffle». (Gens des nuages: 110)

Il y a deux axes principaux qui se dégagent de la topographie de base des nouvelles de J.M.G. Le Clézio: **l'axe horizontal et l'axe vertical**, dont l'étude renvoie à un double mouvement concernant la structure des récits.

* Conf. univ. dr., - Universitatea Creștină „*Dimitrie Cantemir*”, București.

¹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, rééd. 1992, Flammarion, Paris, trad. en roumain *Figurile limbajului* 1977, Ed. Univers, București, p.383.

LA PERSPECTIVE HORIZONTALE. Le parcours et le mystère de la limite.

Le Clézio, écrivain français contemporain, est attiré par l'idée d'un livre qui naît d'un lieu «*un pays d'un ailleurs* dont il a besoin pour fonder son écriture.

Ce serait le point initial, l'origine, le lieu de base qui engendre une description fondamentale, une mise en place d'une topographie nécessaire à la naissance de l'œuvre. Étendue comme une feuille blanche dans l'attente de l'écriture, une terre plate se met en place dans la topographie du lieu de base. *Le pays plat* des récits de Le Clézio, *le no man's land* est l'expression d'une étendue, d'un axe horizontal, lieu de tout commencement qui engendre et supporte le déroulement du récit et peut-être celui de l'origine du monde.

«*Je ne cherche pas un paradis, mais une terre*» écrit Le Clézio dans «*L'Inconnu sur la terre*».

Le pays plat se concrétisera dans une grande plaine, près de la mer, une aire sainte, des terrains vagues ou de grands plateaux de pierre balayés par le vent. Le lieu premier, ce sera aussi d'immenses esplanades, construites par la main de l'homme, sortes de reproductions, au cœur des villes, du pays plat naturel, du désert. Nues, immobiles, tendues vers **un point de fuite**, ces étendues, disposées par le discours descriptif, s'offrent comme des surfaces aménagées pour qu'apparaissent les motifs, les images susceptibles de conduire jusqu'à l'espace infini.

Je voudrais vous parler loin, longtemps, avec des mots qui ne seraient pas seulement des mots mais qui conduiraient jusqu'au ciel, jusqu'à l'espace, jusqu'à la mer[--]. Au bord des nuages, comme sur une dune de sable, un petit garçon inconnu est assis et regarde à travers l'espace [--]. Il est assis dans le ciel, comme sur une dune de sable, devant la mer, devant l'espace et il regarde. Qui est-il? Je ne sais pas encore. Il n'a pas de nom. Il n'est pas tout à fait né. Jusqu'où va-t-il? Jusqu'où ira-t-il? (L'Inconnu sur la terre, p.7)

Il ira jusqu'à la terre panoramique qui ne finit pas de s'étendre, de posséder l'espace. Et l'auteur continue, en décrivant le trajet de ce voyageur anonyme:

Il va peut-être vers les terrains vagues habités par des roulottes, vers les champs d'épandage, vers les ravins, vers les réservoirs. Il va vers l'extrémité de la ville, là où commencent les forêts, les plaines, les montagnes, les marécages. (L'Inconnu sur la terre, p.24)

Sur la grande place, sur l'esplanade il y a presque toujours quelqu'un, un enfant inconnu ou les autres personnages des nouvelles de Le Clézio: Lullaby, Petite Croix, Mondo ou Tayar, assis sur une pierre. Ce quelqu'un est un contemplateur, guetteur posé là, comme une attente, devant un espace qui s'ouvre toujours à l'infini vers la ligne de l'horizon.

Cette terre plate est **un paysage** et un parcours incertain aux limites indéfiniment repoussées ou légèrement suggérées par une ligne bleuâtre, *une route* que le héros narrateur a choisie, poussé par le désir de se situer «*ailleurs*». **C'est le tracé de la route**, deuxième élément de la topographie le clézienne qui va introduire un mouvement, un rythme et surtout une quête sur le pays de Naja

Naja, le personnage des « *Voyages de l'autre côté* », ou de Tayar, l'évadé du récit *l'Échappé*.

Il y a des routes qui vont partout. Les routes de l'Est et de l'Ouest, les routes qui vont vers le haut des montagnes ou dans la forêt, les routes qui vont jusqu'à la lune. (Voyage de l'autre côté, p. 149)

Parmi les routes qui traversent le pays plat, certaines vont droit interminablement, d'autres rayonnent vers les quatre coins de l'espace, d'autres encore décrivent des cercles concentriques de plus en plus étroits autour d'un point central.

La beauté des routes est grande. La route de goudron noir va droit à travers les terres, elle vous lance en avant. Il n'y a personne sur elle, pas un homme, pas une voiture. Elle va jusqu'à l'horizon, loin, au bout des champs secs et des collines[--]. De chaque côté, il y a les fossés où s'écoule l'eau de pluie [--]. D'un seul trait, elle (la route) unit les montagnes à la mer.

(L'Inconnu sur la terre, p.34)

La route permet de rejoindre la réalité et le rêve. Elle n'a d'existence qu'en tant que représentation d'une échappée, d'une évasion d'un endroit clos, vers le pays plat, espace ouvert de la liberté.

Tayar avance, glisse. Il se sépare de lui-même. Il touche à tous les points de la vallée, jusqu'à l'horizon. Il voit les pierres rouges des ruines de Timgad, pareilles à des termitières brisées, et les palmiers des oasis, là où flotte la fine vapeur de l'eau, plus légère qu'une fumée. Encore plus loin, la route de la lumière le guide jusqu'à la maison de boue, au bord de l'oued.

(L'Échappé, p.78)

Ces quelques lignes tirées de la nouvelle *L'Échappé* de Le Clézio esquissent comme base de l'aventure d'un garçon échappé de la prison, sa marche à travers une terre plate, avec son chemin ancien sur une immense étendue blanche qui se dirige vers le haut de la montagne en traversant les plateaux arides.

Au commencement du récit il y a l'image cinématographique, cette vue panoramique d'une étendue « *silencieuse* » qui s'ouvre sur « *une terre plate qui se fait disponible par la surface sans caractère qu'elle offre* ». (E: 21)

Elle s'étend à perte de vue, toujours plus loin, jusqu'à ce que le regard se perde à l'horizon.

Tayar marche dans la direction du soleil, ébloui, trébuchant sur les pierres. Il suit un chemin ancien qui traverse le plateau calcaire, puis il arrive devant un grand ravin qui est déjà dans l'ombre. De l'autre côté, il y a la pente abrupte qui mène à Calern, à droite les sommets chaotiques du Cheiron, à gauche, au fond du vallon, les fermes de Saint Lambert, à peine visibles dans l'ombre couleur de fumée qui emplit les creux».

(L'Échappé, p.69)

Le fragment de la nouvelle *L'Échappé* commence par des verbes de mouvement: *marcher, arriver, conduire, traverser, serpenter, escalader, grimper*, etc. Ces verbes qui forment l'une des classes lexicales les plus curieuses

et intéressantes de la langue seront appelés par le linguiste J.P.Boons «verbes locatifs» (J.P.Boons, *Langue française* 1976:5)

«*On appellera par convention verbe locatif, tout verbe ou emploi du verbe dont la complémentation nucléaire met en jeu une relation locative entre deux arguments au moins*». (J.P. Boons, *Langue française* 1976:6)

L'argument principal est le complément d'objet des structures transitives.

Tayar a traversé le torrent un peu avant le pont, il a escaladé les anciennes terrasses d'oliviers jusqu'à ce qu'il trouve la route étroite qui grimpe en lacets vers le sommet de la montagne.[--] Il quitte la route et il commence à marcher parmi les broussailles sur les pierres qui s'éboulent.

(*L'Échappé* E, p 57)

La valeur aspectuelle des relations locatives correspond à la polarité du verbe: initiale, médiane et finale. Conformément à la classification de J.P. Boons il y a des verbes unipolaires: soit de polarité initiale, soit de polarité finale. Les verbes médians unipolaires ont un parcours dénué d'origine ou de but intrinsèque. Les processus permettent de définir les trois valeurs aspectuelles des relations locatives initiales médianes et finales.

«*Les soldats marchaient le long des fêlures de la terre comme les fourmis*» (*L'Échappé* E, p 67).

(verbe médian unipolaire -MU)

«*L'oncle Rais a dit qu'il irait jusqu'à Lambessa.* (*L'Échappé* E, p.67)

(verbe final unipolaire -FU)

«*A l'est, du côté d'où il vient, il y a une tache qui grandit dans le ciel, une leur pâle et jaune qui fait apparaître l'horizon, les roches aiguës, les branches des arbres nains*». (*L'Échappé* E, p 57)

(verbe initial unipolaire)

L'origine du mouvement est marquée par le verbe «*venir*» en relation avec la préposition composée «*du côté de*». On peut constater que dans la nouvelle *L'Échappé* de Le Clézio, la plupart des verbes sont médians unipolaires car ils n'atteignent pas la limite finale. Le parcours introduit alors ce mystère de la limite qui n'est jamais atteinte par les personnages le cléziens.

Le soleil est descendu vers l'horizon, maintenant et Tayar recommence à marcher...Il avance au hasard sous l'étendue des pierres blanches et noires, sous le ciel jaune».

(*L'Échappé* p.68/71)

À la manière de Naja Naja (*Voyages de l'autre côté*), Tayar marche sur la route de la lumière «*que l'enfant inconnu a tracée à travers les broussailles jusqu'au bord de la falaise*».

(*L'Échappé*, p.84)

Le soleil brûle et éblouit mais Tayar voit encore ce qu'il cherchait, l'immense vallée qui va jusqu'à l'autre bout du monde.

(L'Échappé E, p.84)

Cependant, parmi les verbes de polarité médiane, quelques-uns manifestent les propriétés de verbes dénotant des événements téliques (qui impliquent le passage d'un état initial à un état final). Dans la classification de J.P. Boons les verbes bipolaires sont téliques, impliquant le passage d'un état initial à un état final. Ils prennent un sens résultatif en relation avec un temps perfectif et avec des intervalles de durée (en x temps). Il s'agit des verbes: *traverser, visiter, gravir, grimper, escalader*.

*Tayar a traversé le torrent **un peu avant** le pont et il a escaladé les anciennes terrasses d'oliviers jusqu'à ce qu'il trouve la route étroite qui grimpe en lacets vers le sommet de la montagne.... Tayar recommence à marcher. Il va droit devant lui. Il sent que les souvenirs de la prison s'en vont de lui».*(p.57/61)

La nature, espace ouvert / la ville-prison, espace fermé.

La prison et la ville constituent un bon prétexte pour Le Clézio d'opposer l'espace clos connoté négativement à l'espace ouvert de la nature, promesse de la liberté, quête d'un ailleurs où il puisse changer de vie.

Tayar ne peut pas *supporter* le souvenir de l'espace étouffant de la cellule où «*les couloirs sont humides et puants, l'air vibre sourdement dans la lueur des barres de néon*» (p.61)

La lumière du dehors, sur le plateau de la montagne est dure comme une pierre par rapport à l'ombre de la cellule. Ici est opposé à là-bas. Ici, sur le plateau de la montagne, Tayar peut trouver un espace ouvert, celui de la liberté, même provisoire, car là-bas, dans la ville il n'y a que le malheur et l'angoisse.

Là-bas, en bas, dans la brume grise de la ville il y a la peur, la haine, le dégoût. Là-haut, il y a encore davantage de lumière. Plus rien ne le sépare du ciel. (L'Échappé p.62)

Pour Mariem (sa copine), la cachette est une chambre d'hôtel «*dans un hôtel moche des alentours de la gare*». C'est aussi une vraie «*souricière*» pour le garçon évadé qui est attendu par les flics pour être emprisonné.

Tayar s'enfuit car il cherche au milieu de la nature un coin de terre, un abri, une autre cachette, pour dormir et pour oublier la peur. Ce sont les lieux d'évasion favoris de presque tous les protagonistes des nouvelles du recueil Mondo. **La grotte où l'échappé s'abrite** symbolise pour lui le refuge (l'espace de l'origine, celui de l'éternel retour) dans un endroit familier où il puisse se reposer et retrouver les siens: son frère et sa sœur Horrya dont le nom signifie «liberté».

Il doit aller loin, avant la nuit, sur les pentes du mont Chélia, jusqu'à la grotte où l'attendent son frère et sa sœur Horrya. (L'Échappé, p.84)

Les pentes de la montagne Chélia renvoient à un endroit réel d'Algérie et le protagoniste doit aller loin pour retrouver son pays natal et sa famille.

L'espace extérieur et l'espace intérieur une correspondance entre dehors et dedans

Le soleil du dehors est passé dedans, car la lumière vient de l'intérieur de chaque plante, de chaque caillou, buisson ou vallée et se répand dans l'univers.

Le soleil brûle et éblouit, mais Tayar voit enfin ce qu'il cherchait, l'immense vallée qui va jusqu'à l'autre bout du monde, là où chaque caillou, chaque plante, chaque buisson d'épines brille d'un éclat qui n'existe nulle part ailleurs, car la lumière vient d'eux et non du ciel.

(L'Échappé, p.84)

Tous ces éléments qui animent l'immense vallée en ligne horizontale et verticale ont acquis l'éclat de la lumière. La marche de l'espace fermé de la ville prison vers l'espace ouvert de la montagne conduit pour les héros le cléziens **jusqu'au bout de la terre**. Le mouvement des gens continue, car en réalité ils ne s'arrêtent jamais. Ils s'avancent sur le plateau calcaire tandis que lui, Tayar, «*il est immobile comme s'il dormait*» (p.84). Seuls ses yeux restent ouverts mais ils ne voient plus les autres hommes. Cette marche tendue vers la lumière est-elle une marche vers la mort? Tayar l'échappé de prison n'est-il pas une allusion au poète Le Clézio, lui aussi un échappé qui, à travers l'écriture tend à s'évader de la prison des mots vers l'impossible?

Comme beaucoup de **personnages marginaux** de Le Clézio, en rupture avec la société, Tayar de la nouvelle L'Échappé s'enfuit de l'espace du malheur. Il cherche un refuge dans la montagne, au milieu de la nature, en se cachant parmi les pierres et les broussailles, parmi les rochers et les crevasses. Dans les nouvelles de Le Clézio, la fuite dans l'espace ouvert du pays plat, espace vectoriel, alterne avec les niches de l'espace creux, les grottes, les cachettes ou les crevasses, lieux de survie, recueillant tous ceux qui vivent l'expérience d'un dénouement absolu, voire tragique. Comme Jon de la nouvelle *La montagne du dieu vivant*, du même auteur, à la suite de son évasion, Tayar a besoin de repos, car il ne sent que le vide, la solitude extrême, d'autant plus que personne ne viendra le chercher. «*Il cherche des yeux un coin de terre, un abri pour dormir*». (L'Echappé: 59) Personne ne pourra l'aider dans sa souffrance, il est seul: «*Tayar avance ivre de sommeil*» il est obligé de s'arrêter pour reprendre ses forces et continuer la route, plus tard.

Au point de vue topographique, *l'abri, la cachette, la hutte de pierre, la crevasse, la grotte* sont des portions d'espace qui représentent une protection contre la menace d'autrui toujours susceptible d'exercer des violences. La qualité la plus recherchée de l'abri précaire est d'offrir un lieu intime à une personne en danger. Ce refuge répond à une sécurité psychique mise en péril en établissant la double nécessité d'un espace ouvert et d'un espace de transition vers l'espace ouvert.

Le plateau calcaire ou le haut plateau calcaire suggèrent un paysage désertique avec des arbres nains et des rochers usés par le vent. L'obsession *du pays plat* apparaît presque dans chaque page de la nouvelle *L'Échappé*²:

Le plateau calcaire est aride et sec, balayé par le vent et par la lumière (E: 61). *Maintenant, il est devant le plateau calcaire, et le noir de la nuit devient gris peu à peu*» (E:57). *Il y a seulement un peu le gémissement du vent qui souffle sur le haut plateau calcaire, le vent qui va et vient comme une respiration glacée.* (E: 58). *En haut, sur le plateau, ils cherchaient un nouveau creux, pour dormir à l'abri d'un arbre sec, ou sous le pan coupé d'un vieux rocher usé par le vent* (E: 61). *L'étendue du plateau calcaire est immense, le ciel bleu pâle à l'horizon sombre comme la nuit au zénith* (E: 63). *Tayar perçoit ce silence, tandis qu'il reste allongé sur le plateau calcaire* (E:65). *Il suit un chemin ancien, qui traverse le plateau calcaire, puis, il arrive devant un grand ravin qui est déjà dans l'ombre.* (E: 69). *Les arbustes sont rares. Il y a de longs murs de pierre sèche qui vont jusqu'à l'autre bout du plateau, sans raison*». (E: 71). *Tayar sait qu'il n'a pas besoin de parler ni de bouger. Sans comprendre comment, il est debout sur le haut plateau calcaire* (E:78). *Le plateau calcaire est solitaire sous le ciel bleu.* (p.83). *Ils (les hommes) avancent sur le plateau calcaire, vers la doline déjà prise par l'ombre*». (L'Échappé, p.78)

Le fragment ci-dessus résume presque toute la topographie de base de la nouvelle *L'Échappé*: le personnage suit un chemin en traversant le pays plat qui alterne avec la montée sur la pente abrupte de la montagne. (de même que l'horizontalité s'oppose à la verticalité).

Enfin, à droite on aperçoit les sommets, à gauche il y a le plan descendant vers le fond du vallon et les creux, **lieux ou zones de transition entre le dehors et le dedans**. Autour de l'axe horizontal vont s'ordonner des images figurant un désert métaphorique, vide d'hommes et générateur de souffrance. Le désert, dans la nouvelle *L'Échappé* s'épanouira dans des développements métaphoriques d'une terre plate, d'un plateau calcaire ou d'un terrain vague.

L'AXE VERTICAL DANS LA PERSPECTIVE TOPOGRAPHIQUE

Il y a aussi un deuxième axe, vertical, une montée vers la montagne, une ascension et une évansion de l'espace clos, de la ville, espace maudit pour un échappé de prison, cherchant désespérément la liberté. Si nous prenons en compte l'affirmation de G. Bachelard que: «*toute valorisation est une verticalisation*»³, alors le mouvement ascensionnel du garçon inconnu ou celui de Tayar symbolise le passage d'un espace à l'autre, de même que la recherche de la liberté.

Selon Gilbert Durand⁴, «*L'ascension constitue donc bien le voyage en soi, le voyage imaginaire, le plus réel de tous dont rêve la nostalgie innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu hyper, ou supra céleste*» (p.141).

² J.M.G. Le Clézio, *L'Échappé*, la présence du plateau calcaire: pp. 57, 58, 61, 63, 65, 69, 71, 78, 83 etc.

³ Gaston. Bachelard, *L'air et les songes*, op. cit. p. 18.

⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, éd. Dunod, Paris, 1992, 141.

C'est autour du second axe de la montagne sacrée que va se construire le motif de la marche vers l'autre côté des choses.

Il s'agit selon Jacqueline Michel⁵ «*des images d'extension du motif de la route et de l'à pic*». (p.11). *La terre plate* chez Le Clézio se trouve associée à la verticalité, symbolisée par l'ascension de la montagne. «*L'à pic, souligne J. Michel⁶, récapitulant l'élévation et la chute, joignant la verticalité à l'horizontalité, figure la folle tentation de posséder magiquement un espace, ou plutôt des espaces multiples*».

Lentement, pour ménager ses forces, Tayar fait attention à ne pas laisser de traces. Il monte vers le plateau calcaire, vers l'espèce de falaise verticale qui fait comme une grande marche d'escalier».

(*L'Echappé*, p 62)

Dans la tentative le clézienne d'embrasser le paysage et de chercher des lieux cachés, à l'écart, se manifeste le même désir d'évasion dans des espaces lointains que l'on pourrait nommer aussi **lieux de déviation**, résultats d'un détournement sur une route ou sur un chemin emprunté. Les personnages qui n'ont pas le contrôle du sens de l'orientation sont entraînés dans cette marche à contre courant, expression de leur révolte et de leur inadaptation, **l'effacement des traces** marquant ces images évanescentes dans un jeu de la présence – absence, du réel et de l'irréel, du visible et de l'invisible.⁷

Ainsi, Lullaby prend le **chemin détourné** des contrebandiers, pour sortir de la ville et pour chercher un endroit isolé d'où elle puisse regarder le ciel et la mer. Ce chemin dévie des autres routes, transformant de façon magique les éléments de la nature:

Le bleu, la lumière étaient immenses, le vent, les bruits violents et doux des vagues, et la mer ressemblait à un grand animal en train de remuer sa tête et de fouetter l'air avec sa queue. (Lullaby, p. 88)

Les sentiers mènent presque tous les personnages enfants Le Clézio vers **des lieux isolés** qui expriment **un éloignement, un écart** par rapport à l'espace labyrinthique de la ville. Ce sont des chemins qui aboutissent aux rochers, montent à travers les hautes végétations, à travers les collines et permettent à peine la marche en amont de la ville.

La côte était de plus en plus escarpée, et tout en bas, Lullaby voyait l'eau profonde, couleur d'émeraude, qui cognait contre les rocs. (Lullaby, p.90)

De même, dans leur tentative de capter les lointains, de chemin en chemin ou de sentier en sentier, les personnages s'échappent pour s'infiltrer dans de nombreuses **cachettes** renforçant la déviation du sentier.

Contrairement aux autres espaces, les cachettes offrent, non pas une image cosmologique du paysage, mais une image microcosmique. De ce point de vue,

⁵ Jacqueline Michel, *Une mise en récit du silence*, Librairie José Corti, Paris, 1986, p.11.

⁶ Jacqueline Michel, *op. cit.* p.11.

⁷ Voir M.Labbé, Le Clézio, *L'écart romanesque*, *op. cit.*, p.79, qui affirme: «*Que J.M.G. Le Clézio insiste à plusieurs reprises sur la nécessité d'un contact avec la terre, définit l'écrivain comme un sismographe, ne doit pas faire oublier que l'écriture se veut magie*».

seul un bout de paysage sera observé et non pas tout le paysage, comme on tentait de le faire du haut des collines.

Toutes sortes de cachettes y sont décrites dans les nouvelles du recueil Mondo: ronces, rochers, bosquets, qui, baignant dans la solitude, créent les conditions nécessaires pour observer un bout de ciel, un morceau de mer, la ligne de l'horizon. L'écrivain exprime aussi cette préférence des personnages pour des lieux cachés dans *L'Inconnu sur la terre*:

On sait pourquoi on marche le long du chemin: pour trouver une bonne cachette d'où l'on peut voir éternellement la mer et le ciel sans être vu[..]

Ici, il y a une sorte d'éboulis qui va du haut de la falaise jusqu'à la mer. On escalade des tas de cailloux qui roulent sous les pieds, on s'agrippe aux racines des arbustes. On va jusqu'à la cachette».

(*L'Inconnu sur la Terre*, p.75)

La colonne de la maison grecque derrière laquelle se cache Lullaby, la plateforme du théâtre d'où Annah contemple la mer grâce à une brèche, la grotte de Daniel ou de Jon, le bloc de ciment doux et tiède de Mondo, représentent autant de cachettes, autant de lieux discrets et retirés d'où il est possible de se laisser gagner par la magie de la mer et du ciel.

Les lointains paraissant si inhumains, vont être en quelque sorte adoptés par des personnages attirés dans des cachettes partiellement ouvertes où ils se mettent à l'écart et scrutent le paysage pour reprendre leur route:

Alors Lullaby était bien. Elle restait assise sur un rocher plat, au bord du chemin des contrebandiers et elle regardait. Elle voyait l'horizon net, la ligne noire qui sépare la mer du ciel. Elle ne pensait plus du tout aux rues, aux maisons, aux voitures, aux motocyclettes. (Lullaby, p. 88)

Conclusion

En reprenant les classifications de J. P. Boons (1987) concernant les verbes de déplacement nous constatons que la plupart des verbes de ces fragments (*L'Échappé*, *Lullaby*) sont de polarité médiane (MU= médians, unipolaires) pour lesquels la référence à un site vaut pour le parcours suivi par la cible, et non par rapport au point d'origine ou d'aboutissement; ils n'expriment que la marche dans l'espace, un trajet possible (une rue, une route, un fleuve) et dénotent souvent un déplacement non orienté, fictif. Les chemins que prennent les protagonistes le cléziens, engagés dans leur errance, expriment la représentation de la limite de l'horizon qui symbolise l'éloignement dans l'espace.

Les voyages toujours plus loin s'étalent vers l'horizon scruté symboliquement par les yeux innocents des enfants qui s'évadent de leur milieu pour contempler les éléments naturels. L'horizon est la limite où commence dans la perspective le clézienne «*l'autre côté*», infranchissable, qui traduit l'effort des hommes pour dépasser leur finitude et en même temps l'impossibilité d'aller au-delà de cette frontière, accessible seulement par la mort.

C'est en regardant ce petit bout de paysage que le personnage établit le contact avec les lointains. Ce chemin, en tant que lieu de l'écart concret où naît le

récit le clézien comporte les représentations d'un lieu d'éloignement ou de déviation, présents dans presque toutes les nouvelles de Le Clézio

La route le clézienne qui mène vers la ligne de l'horizon, la marche sur le plateau calcaire, signifie l'itinéraire qui permet à l'horizontalité de rejoindre la verticalité, à la réalité, de rejoindre le rêve. Elle n'a d'existence qu'en tant que représentation d'une échappée et d'une fuite des personnages le cléziens à la façon de Tayar de la nouvelle *L'Échappé* du Jeune Homme Hogan du *Livre des fuites* ou de Naja Naja du livre - essai *Voyages de l'autre côté*.

C'est aussi le symbole **d'une déviation, métaphore de la route**, jusqu'au bout de la terre, vers l'horizon qui s'éloigne toujours de sorte que la route réelle de la fuite devienne l'imaginaire «*route des étoiles*».

Enfermé dans la société, fabriqué par elle, pris dans la masse, dans la foule indifférente, lié à tous par un réseau invisible, toujours traqué, l'homme est pourtant seul, à la fois prisonnier de lui-même et des autres. Il emprunte souvent la route de l'illusion qui ne mène nulle part. Ainsi, apparaît l'angoisse existentielle, le drame métaphysique du destin, de la fatalité qui a jeté l'homme dans un monde énigmatique, hostile et indifférent, voire absurde.

BIBLIOGRAPHIE

1. Adam, J.M., Revaz, F., (1989), Aspects de la structuration du texte descriptif: les marqueurs d'énumération et de reformulation, *Langue française* nr.81.

2. Berthonneau, A., M., (1997), «*Avant/après. De l'espace au temps*» *Lexique* 11, Presses Universitaires de Lille, Paris, Larousse.

3. Boons, J.P., (1987), «La notion sémantique de déplacement dans une classification syntaxique des verbes locatifs», *Langue française*, 76, Larousse, Paris.

4. Boons, J.P., (1974), «*Constructions transitives à compléments locatifs, datifs ou instrumentaux*», Thèse de L'Université Paris 7.

5. Borillo, A., (1998), «*L'espace et son expression en français*», Paris, Éditions Ophrys, coll. *L'essentiel*.

6. Cadiot, P., (1997), «*Les prépositions abstraites en français*», Paris, Éditions Armand Colin.

7. Cervoni, J., (1991), «*La Préposition. Étude sémantique et pragmatique*», Paris, Éditions Duculot.

8. Charaudeau, P., (1992), «*Grammaire du sens et de l'expression*», Hachette.

9. Fontanier Pierre, (1992), *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris.

10. Fuchs, C/Léonard, A.M., (1979), *Vers une théorie des aspects. Les systèmes du français et de l'anglais*, Mouton Éditeur, Paris, La Haye, New York, Ecole des Hautes études en Sciences sociales, Paris.

11. Gouvard, J.M., (1998), «*La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*», Paris, Armand Colin GARDES –TAMINE J. & PELLIZZA M.A., (1998)

«*La construction du texte. De la grammaire au style*», Paris, Éditions Armand Colin.

12. Gary-Prieur, M.N., (1994), «*Grammaire du nom propre*», P.U. F., Paris.

13. Jonasson, Kerstin, (1994), *Le nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain – la - Neuve, Duculot, Belgique.

14. Kerbrat-Orecchioni, C., (1980) «*L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*», Paris, Armand Colin Éditeur.

15. Lamiroy, B., (1987), «Les verbes de mouvement emplois figurés et extensions métaphoriques», *Langue française*, nr. 76, Paris, Larousse.

16. Laur, D., (1993) «La relation entre le verbe et la préposition dans la sémantique du déplacement», *Langages* nr.110, Larousse, Paris.

17. Spang-Hanssen, E., (1993), «*De la structure des syntagmes à celle de l'espace*», Larousse, Paris, *Langages* nr. 110.

18. Vandeloise, C., (1986): «*L'espace en français, sémantique des prépositions spatiales*», Paris, Éditions du Seuil.