

Marina Salles\*

## “Les Promesses de l’aube”

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2020.022>

**Résumé:** L'article a pour sujet la poétique de l'aube dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio. Il analyse la représentation de l'aube et de l'aurore, la perception polysensorielle qu'en ont les personnages d'un large corpus de romans et nouvelles: du *Déluge* (1966) à *Bitna sous le ciel de Séoul* (2018). Cadre temporel d'expériences existentielles de premier plan et de grandes scènes narratives – exil vers une vie meilleure, mise au monde d'un enfant, mort, parfois –, la naissance du jour revêt également une dimension symbolique. C'est un temps de promesses chargé de spiritualité, dont l'évocation est sous-tendue par un faisceau de mythes et de récits cosmogoniques au fondement de l'ample culture de l'auteur. Cette riche intertextualité souligne l'universalité du thème de l'aube telle que l'écrit Jean-Marie Le Clézio, comme un précieux moment de beauté et d'espérance suspendu entre “la peur issue de la nuit” et “l'anxiété du plein jour”, ces deux “abîmes” de la condition humaine, selon l'auteur de *L'Extase matérielle*.

**Mots clés:** aube, ciel, lumière, couleurs, promesses

## “The Promises of Dawn”

**Abstract:** This article concerns the literary motif of dawn in several books of J.M.G. Le Clézio from *Le Déluge* (1966) to *Bitna sous le ciel de Séoul* (2018). The analysis shows how the characters perceive, with all their senses, light, colors, noises, movements in the very early morning. This moment of the day is in Le Clézio's fictions the temporal frame for important existential experiences and great narrative scenes: leaving for a better life, birth, sometimes death. The author whose international culture is well-known summons up different mythical and cosmogonic stories to present the time of sunrise as a precious moment of beauty and hope between the “fright of the night” and the “anxiety of the full day”, as he writes in *L'Extase matérielle*.

**Keywords:** dawn, sky, light, colors, promises

---

\* Docteure ès Lettres, membre du CRHIA à l'Université de La Rochelle. Secrétaire de l'Association des lecteurs de J.M.G. Le Clézio de 2006 à 2012, elle a mis en place et dirigé le *Dictionnaire Le Clézio* en ligne aux Éditions Passage(s).  
E-mail: [marina.salles@wanadoo.fr](mailto:marina.salles@wanadoo.fr) | ORCID: 0000-0002-3602-5918.

“Rien de mauvais ne peut venir du ciel,  
cela est sûr”<sup>1</sup>

**E**mprunter le titre de cet article à Romain Gary n’est pas fortuit. On sait que l’auteur de *La Promesse de l’aube*, qui dédie son livre à sa mère exilée de Pologne, a passé son enfance à Nice, ville natale de Jean-Marie Le Clézio. La comparaison s’arrête là, car alors que Gary donne au mot aube sa valeur métaphorique commune de début de la vie, dans l’œuvre leclézienne, c’est bien de l’heure astronomique dont il est question. De “l’aurore aux doigts de rose” d’Homère à “l’alba” médiévale revisitée par les poètes baroques avec le motif de “la belle matineuse”; de Victor Hugo et Baudelaire aux *Illuminations* de Rimbaud et à celles de Colette: la naissance du jour est un *topos* intemporel de l’écriture poétique occidentale. Jean-Marie Gustave Le Clézio en fait un motif romanesque. Ses ciels d’aube et d’aurore sont perçus par des personnages en situation dans des espaces géographiques divers, et dont le regard allie la précision quasi scientifique de l’observation à une sensibilité aux métamorphoses de la lumière proche de celle de Monet peignant son “Impression soleil levant”<sup>2</sup> au large du port du Havre. L’approche sensorielle se double d’une dramaturgie selon l’événement romanesque auquel cette heure est associée, et d’un symbolisme spirituel qui, en raison de l’ample horizon culturel de l’auteur, emprunte à une grande diversité de références philosophiques et cosmogoniques. La complémentarité de ces trois niveaux de lecture n’est pas sans rappeler la définition donnée par Kenneth White de la Géopoétique qui “relève de ce champ de convergence (potentiel) surgi de la science, de la philosophie et de la poésie” (White 1994: 27). L’enjeu de cet article est d’observer, à partir de ces trois axes, la richesse et la complexité de la poétique de l’aube et l’éclairage particulier qu’elle apporte à l’œuvre de J.M.G. Le Clézio envisagée dans sa progression diachronique.

## “Impression[s] soleil levant”: “la sensibilité cosmique”<sup>3</sup>

Les personnages lecléziens sont des couche-tard ou des lève-tôt, ce qui leur permet d’observer le dessin des étoiles dans le ciel ou d’assister au lever du soleil. Du *Déluge* à *Bitna sous le ciel de Séoul*, nombreuses sont les descriptions qui mettent en avant l’arrivée progressive de la lumière et la coloration du ciel, les phénomènes météorologiques, les diverses sensations et le bestiaire signalant le réveil de la vie dans la nature ou dans la ville.

L’aube du latin *alba* (blanche) désigne le moment où apparaît la première lueur du jour, celle qui blanchit le ciel à l’est, elle se déroule en trois phases au fur et à mesure que le soleil se rapproche de la ligne d’horizon. L’aurore lui succède lorsque le disque solaire fait son apparition. “Le crépuscule du matin” chanté par Baudelaire (1961: 99) désigne ce moment qui, embrassant l’aube et

<sup>1</sup> *Peuple du ciel* (cf. Le Clézio 1982a: 224).

<sup>2</sup> Cf. le tableau de Monet qui suggéra au journaliste Louis Leroy (*Charivari*, 25 avril 1974) le nom d’Impressionnisme pour cette nouvelle technique de peinture.

<sup>3</sup> “La sensibilité cosmique” était ce que Yves Klein souhaitait exprimer avec ses monochromes.

l'aurore, précède le surgissement du soleil. La durée du phénomène varie en fonction de la latitude de l'observateur.

Les descriptions lecléziennes déclinent avec précision les différentes étapes qui mènent de l'opacité de la nuit au jaillissement du soleil. Au départ, il y a au creux du corps et du paysage cette attente, ce désir du jour, ce souffle et ce temps suspendus, comme pour une gestation: "une inquiétude, un doute qui vient à travers le ciel, parcourt l'eau lente du fleuve. La terre sait aussi que la lumière va arriver" (Le Clézio 1982a: 150). Conformément à la définition donnée dans *La Fête chantée* du mythe d'émergence qui "exprime avec clarté la consanguinité de l'homme et de la nature" (Le Clézio 1997: 187) et qui s'incarne particulièrement dans la sensibilité neuve de l'enfant, c'est une sensation cénesthésique qui annonce au jeune berger Juba et à Petite Croix l'approche de la lumière. Peu à peu, "la fuite de l'ombre", des "apparitions imperceptibles" (Le Clézio 1966: 151) sur la toile uniforme de la nuit, l'estompement des étoiles suggèrent une lumière en filigrane, celle de la première phase, "l'aube astronomique", quand le soleil est encore à 18° sous l'horizon. Puis c'est "l'heure blanche", appelée *fijar* dans le désert, "la tache blanche qui naît à l'est des collines" et qui, se mêlant à la "noirceur de l'air", teinte le ciel et le paysage "d'un gris doux" (Le Clézio 1982b: 170). Quand le soleil n'est plus qu'à 12° sous l'horizon, les lignes, les formes, les reliefs apparaissent distinctement: "L'horizon se dessina à l'est, avec la ligne de la côte et la surface de la mer. Les crêtes blanches des vagues, loin au large, commencèrent à briller régulièrement." (Le Clézio 1966: 151) L'observateur attentionné qu'est Besson, héros du *Déluge*, détaille avec minutie et un œil de peintre les subtiles nuances de la lumière dans cette phase dite "aube nautique": "La nuit basculait vers l'ouest. Ce qui avait été noir devenait sombre, puis gris, puis laiteux, puis blème" (ibid.: 152). Ce moment où "la terre n'[a] pas encore été prise par la couleur" (ibid.) est celui de la partition du paysage en zones éclairées et en "camps d'ombre", selon le mot de Rimbaud (1972: 140). L'aurore coïncide avec l'explosion des couleurs chaudes: "lueur rose et jaune", lumière d'or et de cuivre", "lumière couleur d'ambre". C'est "l'heure rouge" (Le Clézio 1982b: 417) qui dépose à la crête des vagues des "étincelles de pourpre" ou de "petits cristaux nacrés". Dans un espace élargi, le rose, d'abord dominant, laisse place à une palette rutilante où se déploient les couleurs du spectre: "Les bruns vernis, les acajous, les jaune paille, les bleu pervenche, les mauves, les noirs, les gris souris, les vert Véronèse" (Le Clézio 1966: 152-153). L'écrivain emploie le vocabulaire de la technique picturale pour définir l'éventail des teintes et leurs nuances; rares sont les métaphores dont l'utilisation est toujours signifiante. C'est ainsi que le ciel d'aurore du *Déluge* évoluant du "rose bonbon" au rouge "sanglant" suscite d'abord l'image naïve de la confiserie, puis celle, angoissante, de la "boucherie" qui, en écho au "Soleil cou coupé" d'Apollinaire (2000: 14) conforte l'idée de catastrophe imminente inscrite dans le titre du livre.

L'installation de "la simple lumière du jour" débusque les détails de la vie quotidienne, impose les bleus qui se fixent progressivement, non sans quelques derniers sursauts des somptueuses couleurs de l'aurore: "l'apparition de plaques violettes et pourpres, d'un cornet de lumière jaune, l'écume des arcs-en-ciel" (ibid.: 154). Le triomphe d'une lumière uniforme et crue rompt l'enchantement, met fin au mystère et à la poésie de l'indéterminé, ce que l'auteur traduit par le paradoxe de l'opacité: "Les réverbères s'éteignirent soudain [...]. Les étoiles bleues s'effacèrent dans l'air, une rangée après l'autre jusqu'à ce que la ville fût entièrement opaque, là, bien installée dans le jour" (ibid.).

L'effet de dévoilement et de métamorphose qui a fait de l'aube et de l'aurore un thème privilégié de l'esthétique baroque s'inscrit dans la présence récurrente des marqueurs stylistiques et

lexicaux de l'inchoation: verbes qui décrivent un commencement – naître, apparaître, s'allumer, s'illuminer –, un changement d'état – blanchir, devenir, grandir, laisser place à – ; fréquence de l'ordinal – première aube, lumière, lueur, premiers rayons. L'alternance de l'imparfait et du passé simple dans certains récits, les expressions temporelles de la durée ou de la soudaineté confirment cette impression de transfiguration incessante et de lente stabilisation: “La lumière chaude croît de minute en minute, envahit le ciel par vagues imperceptibles, allume les montagnes” (Le Clézio 2018a: 192).

Le lever du jour s'accompagne de phénomènes météorologiques variables en fonction de la géographie des lieux. La brume, comparée à une fumée, voire aux ailes repliées d'un oiseau, signale toujours la présence de l'eau: la mer autour des îles, à Marseille et à Nice, la Saguia el Hamra de *Désert* ou encore la rivière Roïa cachée aux yeux du “Passeur”. La brume matinale enveloppe aussi les sommets des montagnes, le faite des arbres, le haut des immeubles qu'elle dévoile en s'effilochant, ainsi du Piton de la rivière noire qui brille alors d'un “éclat de diamant sombre” (Le Clézio 2018a: 276). La rosée sur “les blocs de lave, les schistes” (Le Clézio 1985: 177) ou “dans les larges feuilles de volubilis” (Le Clézio 1982a: 145) crée un scintillement de pierre précieuse. Le vent qui se lève sort le paysage de la torpeur, arrache des nuées de poussière rouge dans le désert du Sahara, de Petra, introduit des mouvements et des bruits ténus: le tremblement des herbes, la vibration des arbustes, le volètement des moucheron, le “frisson” non “des choses qui s'enfuient”, comme dans le “Crépuscule du matin” de Baudelaire (1961: 99), mais de celles qui s'éveillent, en particulier d'un bestiaire propre à l'aube et à l'aurore, composé essentiellement d'insectes, d'oiseaux. En accord avec les mythes solaires qui associent généralement l'apparition du jour à l'oiseau, symbole ascensionnel (Durand 1972: 167), dans “La Roue d'eau”, le lever brusque du soleil s'accompagne d'un vol d'oiseaux qui s'élance “dans le ciel clair, comme une clameur”. (Le Clézio 1982a: 152) En ville, c'est aussi le réveil des merles qui annonce l'aurore. Les seuls animaux terrestres signalés alors sont les salamandres, ces bêtes à sang froid, pourtant symboliquement reliées au soleil (Chevalier [&] Gheerbrant 1982: 842), les bruits des végétaux et des animaux précédant toujours ceux des rares hommes présents, de quelques voitures.

La perception polysensorielle, l'acuité de l'observation, “la sensibilité cosmique” chère à Yves Klein, dont témoignent ces descriptions qui, le plus souvent, célèbrent “l'enfance adorable du jour” (Perse 1960: 33), correspondent tout à fait à l'approche géopoétique telle que la définit Rachel Bouvet: “Le but visé par la géopoétique est d'intensifier le rapport de l'être au monde, de le rendre plus harmonieux de manière à s'émerveiller, encore et toujours, face à la beauté du monde” (Bouvet 2015: 9).

Toutefois, ces pages d'“impressions soleil levant”, loin de remplir une fonction purement ornementale voire d'éloge au sens de Saint-John Perse, s'insèrent étroitement dans le tissu narratif. C'est pourquoi les divers phénomènes évoqués ci-dessus peuvent changer de valence selon le contexte diégétique. À l'heure où Radicz, le jeune gitan, intervient sur les parkings vides, il ressent “un vent léger, chargé d'odeurs douces, un vent qui sent la mer et l'herbe”, dont le bruit “très doux, très lent”, “n'est pas pour les hommes” (Le Clézio 1982b: 387). Et le vent qui se lève en même temps que le soleil sur la ville de Séoul est chargé des beaux souvenirs du “vent de l'envie des fleurs – le souvenir de la neige mêlé au parfum des timides fleurs de prunellier qui s'ouvrent dans la vallée” (Le Clézio 2018b: 30). En revanche, c'est un vent violent, “chaud, électrique”, qui hurle, soulève une poussière urticante et bouscule Gaspar, chassé du royaume des petits bergers. “Les pierreries regardèrent”, écrit Rimbaud dans *Les Illuminations*. L'image du poète se charge d'une connotation dramatique, laissant pressentir la découverte et la mort du petit voleur, quand Le Clézio assimile le

scintillement des gouttes de rosée à un encerclement de regards panoptiques “comme des milliers d’yeux fixes en train de regarder le monde” (Le Clézio 1982b: 384). Et l’absence de “chants d’oiseaux ou de bruits d’insectes pour saluer le jour qui arrive” (Le Clézio 1982c: 52) est un mauvais présage pour Tayar, “l’échappé”, qui sera finalement repris par la police. Le point du jour s’impose surtout comme cadre temporel d’intenses scènes fictionnelles et d’expériences existentielles, toujours de premier plan dans l’œuvre leclézienne, en lien avec les *topoi* romanesques de l’errance, de l’exil et de l’initiation.

## Les promesses de l’aube

À l’aube, tout peut advenir. C’est l’heure des commencements, l’heure chargée de toutes les promesses du jour, voire de celles d’une vie nouvelle contenues dans le frémissement indécis de la lumière “[qui] bouge un peu comme si elle n’était pas tout à fait sûre” (Le Clézio 1982b: 75). Si la jeune fille de quinze ans choisit plutôt la nuit pour rompre avec l’environnement douillet de son enfance et “chercher l’aventure”, c’est juste avant le lever du jour que Lalla abandonne la Cité de planches pour échapper au mariage qu’on lui prépare avec un homme riche qu’elle n’aime pas. L’une et l’autre répondent à l’appel irrésistible de leurs origines nomades. À l’inverse, la déterritorialisation peut signifier l’arrachement à ses racines imposé par des causes économiques ou politiques. C’est ainsi que le ciel de l’aube révèle au voyageur ou à l’exilé les contours de la “terre promise” à laquelle il aspire. L’apparition quasiment épiphanique des tours de la forteresse de Taroudant “dans l’air pur de l’aurore”, les bruits et les odeurs liés à l’éveil de “la ville magique” (ibid.: 255) remplissent d’émoi et d’espérance les compagnons épuisés et affamés de Ma el Aïnine.

Après une longue et difficile traversée en mer en direction du soleil levant, la famille de Matantaré voit se dessiner à l’horizon “une île puis une autre [...]” (Le Clézio 2006b: 25) et l’approche de ces lieux encore vierges signe pour ces “aventuriers” la fin du temps de guerre et de famine, la promesse d’une vie nouvelle de pionniers. Lorsque, dans *Le Passeur*, au bout d’une nuit de marche épuisante, le personnage arrive au sommet de la Roche longue et aperçoit “l’autre versant encore dans l’ombre, mystérieux comme le monde en son commencement” (Le Clézio 1982c: 181), il éprouve un sentiment de vertige et de libération, car la grandeur et la beauté du paysage à cette heure magique lui paraissent comme “des signes de la fin de la misère et des désirs inassouvis” (ibid.: 182). À l’exception de *Raga* où la famille fera souche, la déception sera, dans chacun de ces textes, à la mesure des espérances soulevées. La réalité du plein jour est celle de l’indifférence des habitants de Taroudant et pour Miloz celle d’une exploitation brutale qui le conduira à revenir dans son pays d’origine.

Le chant d’aube médiéval faisait entendre la plainte des amants désunis; dans la poésie pétrarquaisante, l’éclat de la Muse éclipsait celui de l’Aurore (Du Bellay 2002). L’auteur du *Chercheur d’or* revisite à sa manière ces thématiques en faisant apparaître Ouma en même temps que le soleil, au bord de la rivière Roseaux, non avec les attributs de la “belle matineuse”, mais en jeune ondine à la beauté native, sculptée par la lumière du jour naissant dans une pose qui inspire à l’auteur une *exphrasis* de statuaire grecque:

Elle est ainsi, debout, une jambe tendue et son corps incliné sur sa hanche gauche, tenant dans sa main droite le harpon de roseau à la pointe d'ébène, la main gauche appuyée sur son épaule droite, drapée dans ses vêtements mouillés, telle une statue antique. (Le Clézio 1985: 195)

Plus fortement symbolique encore est la relation établie entre la naissance du jour et celle d'un enfant. L'association de l'aube et de l'aurore avec certains lieux naturels (désert, forêt, montagne) compose un véritable chronotope pour la scène d'accouchement<sup>4</sup>. Selon la définition de Mikhaïl Bahktine, le chronotope désigne la "corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle qu'elle a été assimilée par la littérature [...] et chaque chronotope majeur se présente comme une catégorie esthétiquement configurée qui véhicule nécessairement sa propre vision du monde" (Bahktine 1978: 237). C'est bien en effet une vision de la vie qu'expriment ces parturitions solitaires au cœur d'une nature parfois aride. À l'exception de *Poisson d'or* et d'*Ourania* où deux jeunes mères se retrouvent à la maternité, les héroïnes lecléziennes mettent leur enfant au monde sans aucune aide humaine et médicale. Presque toutes les naissances ont lieu juste avant le lever du jour. Lalla naît à l'aube. Elle accouche également à la pointe du jour. La montée progressive de l'astre accompagne le travail de la parturiente et, dans un bel effet de synesthésie, le premier cri du nouveau-né coïncide avec les couleurs glorieuses de l'aurore quand "Sur la plage, la lumière rouge est devenue orange, puis couleur d'or" (Le Clézio 1982b: 422). Aditi donne naissance à sa fille, juste avant le lever du soleil, dans la forêt à laquelle elle a voué son enfant, de sorte que les premiers rayons de lumière et les premiers mouvements de la vie sont comme un hommage et une bénédiction de la nature accordée à ce petit être (Le Clézio 2018a: 276). Ces naissances rituelles dans un espace et un temps originels placent la mère et le nouveau-né sous le signe des éléments, les unit à l'ensemble du cosmos et à une forme de sacré. En mettant son enfant au monde, Aditi "est devenue une partie de la terre, un morceau de la forêt" (ibid.), et avant même la naissance, Esther, l'héroïne d'*Étoile errante*, consacre son fils au cosmos par cette prédiction: "Je savais que mon fils naîtrait au lever du soleil", "il aurait sa force et la force de ma terre, la force et la beauté de la mer que j'aime" (Le Clézio 1992: 315).

Ainsi, dans le déroulement de la vie des personnages, l'aube apporte l'espoir d'une complétude, d'une libération de ce qui enchaîne et humilie, d'un renouveau, d'un avenir rayonnant. À l'instant où elle est vécue, la contemplation du soleil levant représente également pour certains d'entre eux une expérience spirituelle qui les réinscrit dans la temporalité cosmique, le matin du monde, voire la fin des temps, quand l'auteur réunit mythes cosmogoniques et eschatologiques: "La réalité, c'est ici, l'odeur de l'eau, le bruit de la cascade, comme au début de l'histoire du monde ou peut-être à sa fin quand l'incendie s'arrêtera" (Le Clézio 2018a: 276).

---

<sup>4</sup> Sur cette thématique dans l'ensemble de l'œuvre, voir notre chapitre "Naître" dans *Le Clézio "Peintre de la vie moderne"* (Paris: L'Harmattan, 2007: 241–249).

# L'aube et le sacré

Le monde m'est nouveau à mon réveil chaque matin  
Colette

La citation du roman *Alma* illustre ce qui a été souvent analysé par la critique, en particulier dans le *Cahier Le Clézio et la philosophie*: l'attention au monde sensible, l'expérience sensorielle comme voies privilégiées pour accéder à la transcendance, à l'au-delà de la vie humaine, ce qui place J.M.G. Le Clézio dans le sillage de Plotin et de la mystique amérindienne (cf. Gambert 2014: 47–64), sans exclure d'autres références sous-jacentes. Chaque culture dispose d'un récit fondateur, une cosmogonie qui explique l'origine du monde. Les anthropologues qui observent les variantes entre ces diverses cosmogonies et théogonies relèvent au demeurant des constantes dans l'imaginaire humain, "l'universalité des symboles" (Éliade 1995: 118). À l'origine était le chaos primordial, le vide initial, une indistinction première d'où le monde est sorti soit sous l'action du verbe divin (le *fiat lux* des Chrétiens), soit de l'éclosion d'un œuf cosmique (*Les Upanishads*), soit d'un conflit entre divinités (la mythologie grecque), ou encore du sacrifice d'un personnage ou d'un animal. Le monde est né de la séparation des éléments, en particulier de la partition de la terre et du ciel qui a introduit le battement du temps, l'alternance nuit/jour, le temps chronologique: temps de l'Histoire dans lequel semblent s'inscrire exclusivement les sociétés rationalistes, même si elles ne manquent pas d'avoir leur propre récit cosmogonique (La théorie du Big Bang, par exemple). Analysant certaines de ces cosmogonies dans leur rapport avec les symboles diaïrétiques, Gilbert Durand conclut: "Le soleil levant sera donc par les multiples surdéterminations de l'élévation et de la lumière, du rayon et du doré, l'hypostase par excellence des puissances ouraniennes" (Durand. 1972: 163). Si Le Clézio a réuni Ouranos et l'aurore dans la nouvelle "Villa Aurore" où la maison ainsi dénommée contient un temple portant l'inscription OUPANOZ en lettres grecques, un mot mystérieux qui "vous emportait [...] dans un autre monde" (Le Clézio 1982c: 101), c'est non le Dieu du Ciel, mais la féminine muse de l'astronomie, Ourania, qu'il choisit pour désigner son utopie. De même son Aditi, qui porte le nom d'une des grandes figures de la Déesse-mère dans la religion hindoue engendre non le dieu du soleil, mais Diti, une petite fille promesse de fécondité et de régénération. C'est ainsi que les aubes lecléziennes ne laissent pas de nous parler de certaines thématiques chères à l'auteur<sup>5</sup> dans leur évolution diachronique.

Tous les mythes cosmogoniques identifient la lumière originelle à la divinité. Dans l'œuvre leclézienne, l'aube est donc tout naturellement le temps de divers rituels religieux. Interrogé par Justyna Gambert sur une possible définition de sa littérature comme "mystique", J.M.G. Le Clézio, se démarquant de la pensée chrétienne, précise qu'il s'agirait alors d'"une mystique liée à la perception que nous avons par la nature d'un schéma général du cosmos" (Gambert 2014: 67). L'aube, comme le crépuscule, est l'une de ces manifestations hiérophaniques au cours de laquelle l'être leclézien a l'intuition d'une harmonie absolue dans l'univers. À ce moment surréel, la lumière "qui vient à la fois du ciel et de la terre" évoque la définition pascalienne de l'infini – "une sphère [...] dont le centre est partout, la circonférence nulle part" (Pascal 1960: 138) –, et le rayonnement de la sainte auréole: "Une lumière d'or et de cuivre qui vibrait dans le ciel sans brûler, sans étourdir",

<sup>5</sup> Cf. Marina Salles [& Eileen Lohka (coords.) 2013. *Cahiers Le Clézio* n°6, *Voix de femmes*. Paris: Éditions Complicités.

fragile équilibre entre les éléments qui précède l'avènement d'"un ciel si bleu, si dur qu'il brûlait la face" (Le Clézio 1982b: 22). À l'instant où la lumière du jour rencontre le ciel nocturne, la co-présence des contraires semble suspendre le cours du temps. Ainsi dans "La Montagne du dieu vivant": "La lumière du jour battait aussi près de l'horizon, répondant aux palpitations du ciel nocturne. Les deux couleurs, l'une sombre et profonde, l'autre claire et chaude étaient unies au zénith et bougeaient dans un même mouvement de balancier"<sup>6</sup> (Le Clézio 1982a: 143). Aussi, pour Jérémie, l'un des narrateurs d'*Alma*, "emporte[r] le Zénith, le point aveugle vers lequel tout converge" (Le Clézio 2018a: 318), est-ce s'enrichir de cette totalité cosmique qui ne sépare pas le ciel de la terre et réciproquement. En revanche, dans *Le Déluge*, le texte le plus influencé par les connotations morales de la mystique chrétienne avec ses thématiques de la faute, de l'expiation, du déluge, le passage de la nuit au jour revêt un caractère plus anomique: "[...] la terre flottait entre ces deux violences", et l'apparition de la "vraie lumière" (Le Clézio 1966: 152), marque le triomphe de l'astre solaire sur "la bouche d'ombre" (Hugo 1978: 386), "un gouffre obscur, pareil à un entonnoir, et l'ombre s'y tassait avec lenteur" (Le Clézio 1966: 152). Avec cette nuance, toutefois, que, dans ce livre, le soleil est porteur non du bien moral, mais d'une extrême dureté.

Moment d'incertitude, d'hésitation, d'entre-deux, l'aube offre la possibilité d'un déplacement symétrique sur l'axe du temps: soit la projection vers l'avenir, comme nous l'avons montré ci-dessus, soit un retour sur le passé qui, néanmoins, tient moins de la nostalgie que de la remontée vers un espace-temps fondateur. Lorsqu'il arrive, avec le jour, dans la vallée des morts, John Burckhardt, le héros de la nouvelle "Trésor", "pense à une descente vers le centre de la terre, vers le secret de son origine" (Le Clézio 2000: 160). "Les marques, les balafres, les fissures, les signes effacés, déjà retournés au temps géologique" le font pénétrer dans "un autre monde" *in illo tempore* "quand le monde était encore innocent [...]" (ibid.: 163). Comme l'auteur de *Voyage à Rodrigues*, en mettant ses pas dans ceux de son ancêtre qui découvrit le site de Petra en 1812, en retrouvant une à une ses sensations, il choisit le temps cyclique du mythe. La lumière indécise de l'aube est propice à la perception des fantômes du passé aussi bien pour John Burckhardt que pour Gaby dans "La Saison des pluies"<sup>7</sup> (Le Clézio 1988: 192–193), mais l'apparition du grand jour, quand "tout [est] redevenu exact" (ibid.: 169), marque le triomphe du temps humain: celui de l'Histoire violente de la Guerre du Golfe pour l'un, celui de l'inexorable finitude pour l'autre. L'œuvre leclézienne étant dépourvue de tout simplisme manichéen, l'aube est parfois, en effet, liée à la mort. Le "fijar" qui de "sa lueur blanche et froide" pétrifie les animaux du désert rappelle le mythe maya du premier monde, dont les habitants, les Saiyam Unicob, une race de nains, se changèrent en pierre à la première aube avant que tout soit englouti par un déluge (Taube 1995). Cette heure où "le temps du ciel se répand sur la terre" (Le Clézio 1982b: 417) est aussi, comme dans le poème de Baudelaire<sup>8</sup>, celle où "les vieillards rencontrent la mort dans le silence, dans la peur" (ibid.: 419), et pas seulement les vieillards. C'est à l'aube également que Nabi, la jeune chanteuse du conte de *Bitna, sous le ciel de Séoul*, victime du *show-business* et trahie par celle qu'elle croyait son amie, se pend avec un cintre métallique. Salomé, la malade, se raccroche à "la rumeur" qui présente la mort comme un départ joyeux pour un vol chamannique préparant une poétique réincarnation:

<sup>6</sup> Notons qu'il s'agit du crépuscule du soir presque toujours décrit avec les mêmes termes que le crépuscule du matin.

<sup>7</sup> Dans cette nouvelle, Gaby, aux portes de la mort, a soudain la "vision" de son amie décédée, puis l'apparition s'efface quand s'affirme la lumière du matin.

<sup>8</sup> "Et les agonisants dans le fond des hospices/Poussaient leur dernier rôle en hoquets inégaux" (Baudelaire 1961:99).



Ensuite l'âme s'échappe du corps par tous les pores de la peau, par les yeux et par les oreilles, par les cheveux et par les narines pour s'éparpiller dans le vent, voyager sur les vagues de la mer, à travers les plaines des eulalies et sur les feuillages des lotus, au milieu des nuages aussi légers que les Dragons, jusqu'à ce qu'elle rencontre une forme vivante, une herbe, un arbre, une libellule, un chat (Le Clézio 2018b: 170).

Une idéalisation à laquelle la conteuse oppose, assez cruellement, la réalité brutale de la "male mort" et l'horreur du cadavre.

En effet, si la sacralisation de la nature dans ces descriptions d'aubes et d'aurores confirme le rejet de l'anthropocentrisme, l'œuvre leclézienne n'en est pas pour autant porteuse d'idéalisme spiritualiste. L'apparition du soleil à l'horizon, "large, terrible", est vécue par le héros du *Déluge* comme une défaite de l'esprit humain "happé [...] invinciblement par ce centre éblouissant" (Le Clézio 1966: 153). Et l'auteur de *L'Extase matérielle* qui plaçait l'humanité dans "l'infiniment moyen", qui exhortait à "faire de l'ici, du présent, du déployé, notre vraie demeure" (Le Clézio 2008: 187), persiste dans son roman utopique *Ourania*. Certes la contemplation du ciel étoilé, la nuit sur le Mont chauve, est octroyée aux habitants de Campos comme une expérience exaltante de fusion cosmique. Mais, dans l'esprit du "qui veut faire l'ange fait la bête" pascalien, Jadi, "le conseiller" de Campos, soustrait le jeune Raphaël à la tentation de rester la tête dans les étoiles. En affirmant que "le ciel ne doit pas être plus important que la terre", "notre peau", que "les étoiles n'ont rien à voir dans les affaires humaines" (Le Clézio 2006: 170), que "le plus grand, le plus vrai dans le ciel, c'est le vide" (ibid.: 157), il oppose à l'*hybris* de la *libido sciendi* la supériorité du "connais-toi toi-même" socratique, voire la fécondité du vide dans la pensée chinoise telle que la définit François Cheng:

Par le Vide le cœur de l'Homme peut devenir la règle ou le miroir de soi-même et du monde, car possédant le Vide et s'identifiant au vide originel, l'Homme se trouve à la source des images et des formes. Il saisit le rythme de l'Espace et du Temps ; il maîtrise la loi de la transformation (Cheng 1991: 62-63).

L'humanisme leclézien n'invite pas à la déterritorialisation du saint, mais aspire à "l'homme requalifié" (Char 1983: 267) qui, de toutes ses facultés en harmonie, saurait retisser le lien avec la totalité du cosmos dont il est une parcelle. L'aube introduit ainsi une lumière d'utopie dans le temps humain, même si la conscience de la finitude n'est jamais très loin.

Les lumières d'aube et d'aurore, qui inspirent à Jean-Marie Le Clézio des pages colorées, vibrantes, poétiques, placent la plupart de ses personnages, et en particulier les plus jeunes, dans cet état de "grâce indicible" dont parle Colette, fait d'intenses vibrations sensorielles, du sentiment d'élection que donne la "connivence avec le premier souffle, le premier oiseau [...]" (Colette 1988: 13), la jeunesse du jour, l'éveil du monde. Comme très souvent dans l'œuvre leclézienne, les descriptions concrètes, phénoménologiques de ce temps inaugural sont reliées à des expériences existentielles, à une méditation ontologique: en l'occurrence à l'espérance de nouveaux départs, à l'ouverture du champ des possibles, à des naissances riches de promesses, à l'utopie. Même si force est de constater que l'installation de la lumière crue du jour et d'un soleil impitoyable a souvent pour effet de ramener à la dure réalité

de la vie humaine dans le temps de la société et de l'Histoire. L'évocation de ce moment chargé de spiritualité est enfin sous-tendue par un faisceau de mythes et de récits cosmogoniques au fondement de l'ample culture de l'auteur: des Amérindiens à la pensée védique, des Grecs au Christianisme et à L'Islam, sans pour autant que se dessine une quelconque dominante. Nous pourrions appliquer à ce motif la remarque d'Olivier Salazar-Ferrer et Bronwen Martin, dans leur introduction au *Cahier* sur la philosophie, concernant "la circulation des archétypes culturels [...] qui ne se conclut jamais par une logique de l'appartenance" (Salazar-Ferrer [&] Martin 2015a: 16). J.M.G. Le Clézio nous offre ainsi des aubes à la fois interculturelles et universelles, comme un temps de communication avec la beauté, de possible douceur et harmonie, suspendu entre "la peur issue de la nuit" et "l'angoisse du plein jour", ces "deux abîmes" que *L'Extase matérielle* décrivait comme cernant la condition humaine (ibid.: 193).

## Bibliographie

### Œuvres de J.M.G. Le Clézio

1966. *Le Déluge*. Paris: Gallimard.  
 1982a. *Mondo et autres histoires*. Paris: Gallimard, coll. Folio.  
 1982b. *Désert*. Paris: Gallimard, coll. Folio.  
 1982c. *La Ronde et autres faits divers*. Paris: Gallimard.  
 1985. *Le Chercheur d'or*. Paris: Gallimard.  
 1992. *Étoile errante*. Paris: Gallimard.  
 1997. *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien*. Paris: Le Promeneur.  
 1988. *Printemps et autres saisons*. Paris: Gallimard.  
 2000. *Cœur brûlé et autres romances*. Paris: Gallimard.  
 2006a. *Ourania*. Paris: Gallimard.  
 2006b. *Raga, Approche du continent invisible*. Paris: Le Seuil, coll. Peuples de l'eau.  
 2008. *L'Extase matérielle*. Paris: Gallimard, coll. Folio essais.  
 2018a. *Alma*. Paris: Gallimard.  
 2018b. *Bitna sous le ciel de Séoul*. Paris: Stock.

### Œuvres littéraires

- Apollinaire, Guillaume 2000. "Zone". In: *Alcools*. Paris: Poésie/Gallimard.  
 Colette 1988. *Sido*. Paris: Hachette, coll. Le livre de poche.  
 Baudelaire, Charles 1961. *Tableaux parisiens*. In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. La Pléiade.  
 Char, René 1983. *Le Poème pulvérisé*, XXVI. In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. La Pléiade.  
 Du Bellay, Joachim 2002. *L'Olive*. Paris: Droz.  
 Hugo, Victor 1978. *Les Contemplations*. Paris: Poésie/Gallimard.  
 Pascal, Blaise 1960. "Disproportion de l'homme". In: *Les Pensées*. Paris: Bibliothèque de Cluny.  
 Rimbaud, Arthur 1996. *Illuminations*. In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.  
 Saint-John Perse 1960. *Éloges*. Paris: Poésie/Gallimard.

### Ouvrages théoriques

- Bachelard, Gaston 1992. *L'Air et les songes*. Paris: Le Livre de poche.  
 Bahktine, Mickhaïl 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.  
 Bouvet, Rachel 2015. *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.M.G. Le Clézio*. Québec: Presses Universitaires du Québec.  
 Caillois, Roger 1963. *L'Homme et le sacré*. Paris: Gallimard, coll. Idées.

- Cheng, François 1991. *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Paris: Seuil.
- Chevalier, Jean [&] Alain Gheerbrant 1982. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont, coll. Bouquins.
- Eliade, Mircea 1969. *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, coll. Idées.
- 1981. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, coll. Idées.
- 1987. *Le Sacré et le profane*. Paris: Gallimard, folio-essais.
- Durand, Gilbert 1972. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- Gambert, Justyna 2015. "Vers La lumière intelligible de Plotin: *Mondo et L'Inconnu sur la terre*". *Le Clézio et la philosophie. Les Cahiers J.M.G. Le Clézio* 8: 47–64.
- Salazar-Ferrer, Olivier [&] Martin Bronwen 2015a. "Le Clézio et la philosophie. Introduction". *Le Clézio et la philosophie. Les Cahiers J.M.G. Le Clézio* 8: 11–34.
- Salazar-Ferrer, Olivier [&] Martin Bronwen 2015b. "Entretien avec J.M.G. Le Clézio". *Le Clézio et la philosophie. Les Cahiers J.M.G. Le Clézio* 8: 65–74.
- Taube, Karl 1995. *Mythes aztèques et mayas*. Traduit par Christian Cler. Paris: Le Seuil, Points-Sagette.
- Vernant, Jean-Pierre 1965. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris: Éditions Maspero.
- White, Kenneth 1994. *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris: Grasset.