

Maria Helena Silva

Centre d' Etudes Comparatistes – F.L.U.L.

Mémoire du labyrinthe et vision anti-utopique: *Les Géants* de J. M. G. Le Clézio

Héritière de la cité juste, conception platonicienne que l'avenir devrait mettre en œuvre, la représentation d'une société autre s'institue comme l'un des *topoi* majeurs de la littérature utopique. Platon a, en effet, établi les fondements d'un genre qui, à partir de More, légitime textuellement le rêve de perfection sociale. Partant d'une observation critique du réel factuel indésirable, surgissent des récits où la vision de l'auteur bâtit un monde nouveau, présenté comme parfait et bienheureux. Ces écrits, issus des contextualisations politiques, historiques et philosophiques qui leur donnent corps, transforment fictionnellement le réel et, à ce même niveau, rendent opérationnelle la capacité perfectible de l'homme. C'est donc en mettant en texte cette conviction que s'édifient, dans le domaine littéraire, d'autres dynamiques communautaires autarciques qui s'imposent comme modèle d'un bonheur grégaire et totalisant. Cependant, l'écart qui vient s'interposer entre l'idéation et la réalisation utopique sous-évalue l'intentionnalité qui l'instaure. En ce sens, la conscience de l'ineptie d'un système va problématiser le discours utopique positif pour le renverser, donnant lieu aux anti-utopies qui rénovent le genre. Un monde sombre vient alors s'annoncer, prolongement visionnaire du réel contemporain, radicalisé dans sa tendance à la réification de l'humain.

L'œuvre de Le Clézio, dans une première période allant du *Procès-verbal* jusqu'aux *Géants*, formalise cette exacerbation dont Ook Chung souligne le caractère prophétique¹, en affinité générique avec l'utopie². En

¹ Ook Chung estime que les premiers récits de Le Clézio – du *Procès-verbal* jusqu'à *L'Inconnu sur la Terre* – constituent un cycle qu'il analyse à la lumière du discours prophétique. *Voyages de l'Autre Côté* et *L'Inconnu sur la Terre*, les deux derniers

outre, les textes appartenant à ce cycle présentent une conception nettement prononcée de l'être "labyrinthé", selon le mot de Bachelard³, et dans cette mesure, l'expérience dédaléenne vient contribuer à leur fonction fabulatrice.

*Les Géants*⁴, dernier roman de cette phase⁵, a une incidence particulière sur la thématique du dysfonctionnement anti-utopique, à laquelle s'associe

écrits qui circonscrivent cette période, rendent manifeste l'effacement de l'illocution prédictive pour donner lieu à la réception des messages prophétiques par le destinataire/disciple, puis à la révélation d'un état de communion. Ainsi, ce n'est que des textes antérieurs – c'est-à-dire du *Procès-verbal* jusqu'aux *Géants* – que se dégage un discours systématiquement prophétique ce qui va leur conférer un statut spécifique au sein de la production de l'écrivain. Cf. Ook Chung, *Le Clézio une Ecriture Prophétique* (Paris: Imago, 2001).

L'incidence pessimiste propre du prophétisme, liée sans doute au caractère pragmatique des messages contre-utopiques, évolue dans la poétique leclézienne vers un engagement utopique positif. C'est d'ailleurs en configurant une trajectoire utopique que Jacqueline Dutton étudie son œuvre en la divisant opérationnellement en cinq phases. La première incorpore la fiction de 1963 à 1967 – du *Procès-verbal* jusqu'à *Terra Amata* –, marquée par le contexte de la ville moderne, fortement condamné. La deuxième s'ouvre à la thématique de la fuite du lieu urbain, à partir de 1969, avec *Le Livre des Fuites*, jusqu'en 1975, avec *Voyages de l'Autre Côté*. Les deux phases suivantes se structurent sur l'expérience amérindienne, d'abord en tant qu'initiation à cette culture redécouverte, ensuite comme certitude de son apport bénéfique pour le monde occidental. Selon Jacqueline Dutton, ces deux périodes ne se séparent pas nettement car les œuvres génériquement différentes qui les composent – la troisième englobe des essais et des traductions de textes historiques amérindiens, la quatrième des textes de fiction – sont interdépendantes. Dans la dernière phase, qui se développe à partir d'*Onitsha*, dans les années 90, l'auteur reprend la thématique urbaine pour la retravailler, en misant sur la construction d'une société meilleure où l'utopie devient possible. Cf. Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'Or et d'ailleurs, L'Utopie de J.M.G. Le Clézio* (Paris: L'Harmattan, "Utopies", 2003).

² Pour une définition du genre et un questionnement littéraire de l'anti-utopie, voir respectivement: Raymond Trousson, *Voyages aux Pays de Nulle Part* (Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles, 1999), p. 24 et Eric Faye, *Dans les Laboratoires de Pire* (Paris: Corti, 1992), pp. 250-251.

³ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repos* (Paris: José Corti, [1949] 1969), p. 25.

⁴ J. M. G. Le Clézio, *Les Géants* (Paris: Gallimard, "Le Chemin", [1973] 1988).

⁵ En effet, avec *Voyages de l'Autre Côté*, le roman qui sera publié après *Les Géants*, en 1975, Le Clézio se détourne de l'univers exclusivement hostile et déshumanisé

l'imaginaire mémoriel du Minotaure en tant que "résistance" ou "présence autre" du mythe⁶. Ceci nous engage sur la voie d'une tension dialogique utopico-mythique capable de revisiter la mise en forme et en sens des figurations du pouvoir et de la dissidence ainsi que leur ancrage dans le jeu spatio-temporel.

Paradoxalement l'édification de l'espace anti-utopique se réduit à la reproduction multiple du lieu unique hébergeant une seule institution et entretenant, pour cette raison, un rapport au temps de l'ordre de la stagnation. Dans ce cadre représentatif, la synecdoque descriptive conviendra à l'émergence discursive de ce monde de la duplication en abyme, forcément spéculaire, où la transgression de l'identique s'avère d'immédiat comme un échec.

Si l'on confronte les univers de l'anti-utopie et de l'affabulation du labyrinthe⁷, on remarquera une proximité en ce qui concerne les chronotopes. Effectivement, les deux types de topographie représentés se signalent par une specularité du lieu qui bâtit des images de symétrie identifiant le semblable au même et donnant l'illusion d'un effacement chronologique. Cette absence d'issue d'où s'évince le changement, où tout est récurrence, circonscrit un temps qui se caractérise par la fixité circulairement cyclique.

Pour vaincre ce temps égaré dans l'impasse, il faudra déjouer les pièges spatiaux d'un décor fortement contraignant. Dans le mythe, c'est Thésée qui dissout l'inertie temporelle et lui redonne une dynamique référentielle. Il s'engage dans l'espace et le domine en tuant le monstre gardien qui en justifiait l'existence, mais par son geste victorieux il affranchit aussi le passé,

pour proposer la voie possible vers une civilisation positivement utopique. Toutefois, *Les Géants*, en une brève allusion suggère déjà son avènement: "Les hommes et les femmes apprendront à s'aimer, aussi. Ils ne chercheront plus à se vaincre, où à se détruire. Ils seront tout de suite proches, comme s'il n'y avait jamais eu de peur. [...] ils s'aimeront[...]. Et ce sera peut-être comme s'ils étaient nés siamois sans le savoir" (pp. 97, 98).

⁶ Par "résistance" ou "présence autre" du mythe, André Siganos entend certains cas fictionnels qui présentent un métadiscours assez retenu et qui n'impliqueront donc pas un véritable procédé de réécriture. Cf. André Siganos, *Mythe et Ecriture* (Paris: PUF, 1999), pp. 55, 56.

⁷ Nous suivons la version d'Apollodore (la *Bibliothèque*, III, I. 1-4 ; III. XV, 8; *Epitomé*, I. 8, 9, 12, 13).

temps de la déchéance, dévalué par l'accouplement contre-nature de Pasiphaé. Dans le récit anti-utopique, la libération ne s'accomplira pas, car la structuration spatiale rigide en entraînant l'herméticité temporelle institue un présent anhistorique qui abolit toute perspective d'avenir, même celle dont pourrait rêver le dissident. Il restera donc perpétuellement emprisonné. Toutefois, le besoin d'évasion qu'un tel espace génère se manifeste par le geste clandestin du personnage qui consiste à retrouver les indices d'un temps révolu, généralement conservés en dehors du domaine urbain ou de la conscience urbaine. Cela va susciter la rêverie et impulser la réminiscence du passé pré-utopique évoqué comme un Age d'Or.

Les Géants soutiennent une évocation analogue, bien qu'en modulant les poncifs génériques, car la fiction veut prouver qu'il est possible de faire co-exister l'Age d'Or et le présent indésirable. Pour accéder à cet espace-temps génésiaque, il suffit à l'homme d'altérer sa vision du monde – surtout du monde occidental – et de retrouver la pleine disponibilité d'acceptation, indissociable de l'enfance. Ainsi, ce sera par le biais de l'archétype leclézien du petit garçon⁸ que ce topique s'énonce dans le texte:

Le soleil était haut [...]. Bogo le Muet regardait de côté, [...] et il voyait tout: les galets [...], les silhouettes des pêcheurs, les vagues [...], les mouettes [...]. Il voyait tout ça immédiatement, sans délai. [...] et cela entrainait en lui en roulant des tourbillons de feu, des étoiles, des spirales, des trombes d'étincelles dans le ciel noir. Il y avait tellement de lumière. (LG, 103)

La notion d'Age d'Or désigne, par conséquent, dans la poétique de Le Clézio, un état de communion absolue entre l'univers et l'individu, un espace cosmogonique où tout est matière primordiale en état de grâce.

Longuement explicitée dans l'essai *L'Extase Matérielle*, cette conception de primordialité⁹ s'étend aux civilisations précolombiennes de l'Amérique centrale puisqu'elles allient la circonstance de leur primauté à

⁸ Pour Le Clézio, l'âge des personnages est une question d'état de conscience et non pas une question chronologique. L'enfance et la jeunesse renvoient donc à la pureté ontologique de l'origine.

⁹ La thématique de l'origine est présente dès *Le Procès-verbal* et se répercute dans toute sa production ultérieure.

une perception du monde unissant l'homme au mouvement du cosmos. Ce nouvel enjeu conceptuel est essentiellement développé dans la *Préface* à la traduction des *Prophéties du Chilam Balam*, dans l'*Introduction* à la *Relation du Michoacán*, dans les essais *Hai*¹⁰, *Le Rêve Mexicain ou la Pensée Interrompue* et *La Fête Chantée* et s'esthétise de façon particulière dans le roman *Voyages de l'Autre Côté* qui assimile les deux versants de cette position. Mais le *topos* de l'originel, qui peut acquérir d'autres configurations, se retrouve, par exemple, dans *Désert*, associé à une lignée ancestrale de nomades nord-africains ou dans *Onitsha* comme la recherche de l'utopie perdue du royaume méroïtique.

L'épigraphe des *Géants* adressée à "Ch'in Shih Huang Ti, le Premier Empereur" s'inscrit aussi dans cette idée de commencement, ce qui dirige la lecture, dès le paratexte, vers la nostalgie d'un temps révolu, banni de la mémoire par le système pro-totalitaire qui sera représenté. En créant une tension entre ces deux lignes thématiques, l'instance narrative, en un geste profondément éthique, va déplorer le présent, un temps sans orientations axiologiques qui tend à écraser l'individu. Pour concrétiser cette posture, la description de l'espace recourt à l'analogie sémantique de l'emprisonnement que la métaphore de la clôture angoissante énonce. C'est en ce sens qu'émerge l'hypermarché Hyperpolis, remémoration du référent mythique que le texte mentionne à plusieurs reprises¹¹ et que le registre discursif connote négativement par l'excès. Ce choix diégétique s'encadre dans la tendance plus générale de la configuration mémorielle du mythe que la pratique littéraire contemporaine interprète. Georges Balandier, à l'instar de nombre de critiques¹², observe justement que chaque période "choisit les

¹⁰ Dans *Hai*, essai qui précède *Les Géants* (et rappelons que ce roman reprend fictionnellement la thématique publicitaire que l'essai problématise), la communauté amérindienne du Panama est présentée comme le modèle souhaitable pour l'Occident, capable de reconverter sa dominance anti-utopique. Selon Le Clézio, ce sont des forces vitales opposées qui dynamisent la civilisation des Indiens et celle des Occidentaux en déterminant leur cheminement soit vers la plénitude existentielle, soit vers une oppression apocalyptique. D'un côté, les Amérindiens se régissent par "HAÏ, L'ACTIVITÉ, L'ÉNERGIE", de l'autre, les Occidentaux ne connaissent que "WANDRA, la soumission, la domination, la possession". Cf. J. M. G. Le Clézio, *Hai* (Genève: Skira, 1971), p. 143.

¹¹ Cf. pp. 20, 53, 59, 63, 167, 244.

¹² Voir notamment André Siganos, *op. cit.*, p. 41.

figures, les récits et les pratiques ritualisées qui les actualisent, en fonction de sa propre façon d’engager l’homme dans l’Histoire et de l’éprouver”. C’est ainsi qu’au XIX^{ème} siècle ressurgit le mythe de Dyonisos et que la postmodernité réactualise celui du Minotaure et de Dédale dans sa manifestation du “pouvoir souverain”, “caché” et monstrueux “que la folie et la violence pervertissent”¹³. Le Minotaure et Dédale viennent, de la sorte, s’associer aux représentations du règne totalitaire dont les forces chtoniennes insaisissables et occultes assujettissent l’homme, le vidant de ses références identitaires et abolissant l’altérité qui bâtirait une existence communautaire plurielle.

Subjuguer l’individu en l’annulant, le transformer en une pièce fonctionnellement soumise à l’ordre de l’état fait partie du cadre thématique du sous-genre contre-utopique qui prétend démasquer des structures despotiques ou spéculer esthétiquement sur la possibilité de leur avènement. Pour mettre en oeuvre ce propos, les récits suivent généralement la voie de l’affabulation politique (comme chez Orwell) ou de l’affabulation scientifique (comme chez Huxley)¹⁴. Dans *Les Géants*, Le Clézio n’emprunte aucune de ces voies, son option se centre sur le versant économique qui détermine l’émergence diégétique de l’anti-utopie. Le labyrinthe crétois sera donc reconverti en un univers marchand, symbole de la civilisation occidentale. En attribuant un caractère dystopique à la dysphorie du labyrinthe, Le Clézio met en texte sa conception de régime coercitif, figuré par le capital manipulateur et sans scrupules. Mais bien qu’il s’éloigne des récurrences fictionnelles de l’anti-utopie, il accomplit l’un des ses objectifs majeurs, c’est-à-dire la mise en représentation d’un autoritarisme arbitraire, ayant pour tâche d’effacer l’existence individuelle qui se redessine en une non vie massifiée.

Les bâtisseurs de cet antimonde surviennent significativement, dans le récit, sous le nom de Maîtres dont l’effet de sens a une incidence particulière sur le rapport dominateurs/dominés. Dans la typologie de l’auteur, ces personnages apparaissent invariablement liés à une surévaluation de l’acti-

¹³ Georges Balandier, *Le Dédale* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 1994), p. 31.

¹⁴ Ces deux grandes lignes thématiques problématisent, au moyen de la réversion et de la rénovation, les projets utopiques de More (basés sur le communisme) et de Bacon (basés sur le scientisme) auxquels elles sont redevables.

vité rationnelle, connotée de façon négative car elle est reliée à l'agression d'un savoir originel, holistique, et à la connaissance scientifique contraire à l'épanouissement de la vie. Ainsi, la construction d'Hyperpolis, de même que celle du labyrinthe mythique, découle de l'intelligence conceptuelle et de la science mises au service de l'omnipotence masquée. Les Maîtres, Dédale leclézien, s'affichent comme les architectes d'un monde surdéterminé par le monopole de leur intellection et de leur savoir autocratique:

Ils traçaient les plans des prisons, ils avaient tout prévu. [...] Du haut de leurs miradors, ils vous voyaient ramper sur le sol, ils savaient d'avance tout ce que vous alliez faire. Ils avaient tracé [...] les couloirs de barbelés [...] des trappes partout, [...] des routes pour que les bolides s'y précipitent et tournent en rond. Les Maîtres du langage ont la science et la puissance. Ils savent les mots qu'il faut prononcer pour envahir l'âme. (pp. 18, 31, 131)

Dans le cycle de la production de Le Clézio allant de 1963 à 1973, la fiction tente de cerner cette force qui agit dans l'anonymat. C'est dans *Les Géants* que cette puissance fantomatique, bien plus que suggérée, va être énoncée sous forme d'une capitalisation tyrannique de l'intelligence et du savoir visant à contrôler et à posséder l'homme. La représentation ainsi conçue prend en charge la métaphore du discours publicitaire pour démontrer que l'art de la manipulation ou la "désirologie" (p. 235) passe par l'arme privilégiée du langage. Il s'agit d'une arme bien connue de la fiction contre-utopique, rappelons-nous, par exemple, les slogans aporétiques de *1984* ("La guerre c'est la paix, La liberté c'est l'esclavage, L'ignorance c'est la force"¹⁵), réverbérant *Zamiatine* qui faisait déjà mention, dans *Nous Autres*, au pouvoir du verbe¹⁶. Ces cas illustrent l'intention abusivement subversive qui trouble la communication. La rupture des liens entre signifiant et signifié

¹⁵ George Orwell [trad. Amélie Audiberti], *1984* (Paris: "Folio", Gallimard, [1950] 2000), p. 15.

¹⁶ "Il nous appartient de soumettre au joug bienfaisant de la raison tous les êtres [...] qui se trouvent encore à l'état sauvage de la liberté [...] notre devoir est de les forcer à être heureux. Mais avant toutes autres armes, nous emploierons celle du Verbe". Cf. Eugène Zamiatine [trad. Cauvet-Duhamel], *Nous Autres* (Paris: "L'Imaginaire", Gallimard, [1971] 2000), p. 15.

crée un non-sens qui fausse la référence et déränge le statut du langage qui perd son versant identificateur. C'est en bénéficiant d'une béance similaire que les Maîtres dominant le monde, fabriquant les mots-armes générateurs de comportements et de sentiments conditionnés:

[...] la bouche, ouverte, puits profond aux gencives roses, aux vieilles dents couvertes d'or, à la langue râpeuse [...]: elle aspirait goulûment, elle buvait l'air, l'eau et la nourriture, elle mastiquait la chair humaine; bouche ensanglantée [...] qui dévorait la foule [...] elle disait:

“Obéissez! [...] Marchez, achetez, mangez! Aimez-vous! Buvez Pils! Le drink des gens raffinés!! Fumez! Vivez! Mourez!” (p. 53)

L'idée de la dévoration minotaurienne imprègne le sens du langage des Maîtres, ce qui vient leur conférer un double rôle, car après avoir joué celui de Dédale dans la construction d'Hyperpolis, ils jouent celui du monstre dévoreur d'hommes. Cette ambivalence absente du mythe, bien qu'elle le subvertisse, le recrée aussi. Dans une certaine mesure, ce stratagème de l'écriture postmoderne vient, s'inscrire dans l'idée d'irradiation mythique présentée par Pierre Brunel: “le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un des textes qui fonctionnent en lui”¹⁷.

Amplifiant l'effet de signification des mots fabriqués, la métaphore de la vision joue, dans le roman, avec la duplicité existante entre l'occultation des Maîtres, apparentés à un *Big Brother* minautorien, et leur espionnage. Tel le monstre mythique, les Maîtres vivent enfermés dans l'ombre, mais s'ils se terrent c'est dans une perspective de la perversité qui va remanier les motifs de Minos; car le roi crétois cache le monstre pour être épargné à la vue constante de la faute commise par Pasiphaé et les Maîtres ne se soustraient au regard d'autrui que par le seul fait de leur volonté. En leur permettant d'observer sans être vus, la dissimulation va leur garantir l'anonymat, condition essentielle pour qu'ils conçoivent des projets qui ne pourront être mis en cause, étant donnée l'omission de responsabilités. Le rapport d'étroite réciprocité qui s'établit entre l'acte de s'occulter soi-même et l'acte d'espionner, constantes intégrant la thématique de la domination, se concrétise par une narrativité mettant en place l'efficacité du contrôle, de la surveillance

¹⁷ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et Parcours* (Paris: PUF, 1992), p. 61.

et de la persécution. Dans ce sens, l'énoncé fait converger les références à l'équipement audiovisuel, aux agents secrets, à l'iconographie de propagande. Mais c'est cette dernière composante qui, dans *Les Géants*, particularise l'action aliénante des Maîtres. Pour dépeindre son pouvoir de persuasion, le registre romanesque s'approprie un ensemble de documents authentiques, présentés sous forme de collages qui occupent onze pages du récit et restituent des annonces publicitaires sans images¹⁸. L'intention qui sous-tend leur exhibition textuelle participe de ce qu'Ook Chung désigne comme "une véritable guerre de territorialité de la conscience"¹⁹, tendant à révéler l'une des stratégies d'attaque des Maîtres. A cet égard, la discursivité s'épuise à démontrer que leur arme privilégiée est celle du langage exclusivement composé de mots d'ordre qui déstructurent les fondements de la communication et prédéterminent la pensée. Il s'agit d'un langage "maudit", appréciation à caractère démétaphorisé dont l'instance narrative se sert pour accuser les Maîtres et simultanément convoquer le lecteur, victime éventuelle de l'Hyperpolis dédaléen et le mener à prendre position contre le monstre. Dans cette mesure, les collages se signalent par un apport sémantique ambivalent, puisqu'en déployant la portée négative des mots, ils créent, en même temps, une distance critique qui déjoue leur ascendance. En effet, les messages de ces documents se proposent de dénoncer la manipulation psychologique sous-jacente à l'étude des techniques de propagande, car le non-conformisme du narrateur, entrecroisant le fait et la fiction, ponctue ces espaces textuels d'informations biblio-théoriques sur la matière. A ce désir de mise en échec viennent s'ajouter des registres d'insoumission personnelle présentés parfois sous forme de notations poétiques. Ce geste, s'imposant comme une contre-offensive verbale, est souligné en bas de la marge, à droite, par l'incitation réitérée à la rébellion: "Il faut brûler Hyperpolis"²⁰. La graphie de l'expression en caractères miniaturisés, pour simuler l'influence subliminale, adopte la stratégie de l'ennemi, s'exhibant comme arme de contre-attaque²¹. Le narrateur émerge, ainsi, comme le médiateur entre deux

¹⁸ Cf. pp. 7, 8, 9, 54, 88, 132, 235, 246, 304, 323, 324.

¹⁹ Ook Chung, *op. cit.*, p. 224.

²⁰ Cette expression rappelle "A BAS BIG BROTHER" avec laquelle Winston remplit une demi-page de son journal (George Orwell, *op. cit.* p. 32).

²¹ Quelques critiques, notamment Ook Chung (*op. cit.*, p. 242) et Jacqueline Dutton (*op. cit.*, p. 142), considèrent que l'expression "Il faut brûler Hyperpolis" intègre

langages et s'instaure comme porteur d'un autre savoir qui, au-delà d'exhorter à l'insurrection, s'impose par la fonction urgente de conscientiser. C'est d'ailleurs par l'appel: "libérez-vous!" (p.15), lancé impérativement, qu'il entame la narration. Une telle posture vient, sans doute, s'inscrire dans ce qu'Eric Faye signale, à propos des anti-utopies, comme le pragmatisme des "romans engagés"²², vu que l'invective du narrateur, en sollicitant l'adhésion du lecteur, va excéder le domaine du littéraire pour se projeter sur le réel factuel.

Les mentions à des affiches publicitaires et à des produits commerciaux, métaphores topographiques, focalisés par leur forme, leur couleur, leur exposition, dessinent les parcours planifiés, à sens unique, d'Hyperpolis et renforcent la charge sémantique des collages:

La jeune fille Tranquilité regardait toutes les rues, et tous les comptoirs, ces signes écrits, et elle pensait qu'elle n'existait plus vraiment. Plus personne autour d'elle n'existait. La masse anonyme, compacte, n'avait plus de vie, ni de passé, ni de parole. Elle coulait le long des rainures, elle ouvrait les portes, elle montait le long des rampes et des escaliers roulants. Elle achetait, mangeait, buvait, fumait, comme cela, selon les ordres d'Hyperpolis; les appels violents des affiches, les éclats des tubes de néon, et aussi les voix douces qui disaient tout près de l'oreille,

WOOOOOL

c'étaient eux qui commandaient, en vérité. La jeune fille passait maintenant à travers la salle des nourritures, et elle voyait les boîtes bleues et blanches qui dansaient

"l'expérience d'Hyperpolis", menée par les Maîtres et que ce sont eux qui la manipulent afin d'étudier son degré de suggestivité. Notre analyse s'oriente, ici, différemment, car nous faisons une lecture littérale du passage relatif à "l'expérience d'Hyperpolis" qui ne fait référence qu'à la diffusion auditive du slogan: "Maintenant, la jeune esclave perçoit autre chose. Derrière la musique, un murmure très doux, un chuchotis, dans le genre du bourdonnement des abeilles. [...] "Depuis des mois, vous l'entendez tous, et vous le comprenez... C'est l'expérience d'Hyperpolis..."[...] Elle perçoit chaque mot. C'est une seule phrase, murmurée, qui répète derrière la musique douce, elle dit sans se lasser:

«IL FAUT BRULER HYPERPOLIS
IL FAUT BRULER HYPERPOLIS»" (pp. 285, 286).

²² Eric Faye, *op. cit.*, p. 250.

devant elle. [...] Des boîtes de métal si belles et désirables que ses mains malgré elle se posaient dessus, caressaient les couvercles froids. (pp. 51, 52).

En faisant la reconfiguration synecdoquique de l'espace, ces éléments descriptifs totalisent l'architecture labyrinthique d'un monde rationnellement isolé et hostile où l'individualité est textuellement façonnée par l'idée de la dévoration minotaurienne. Cette notion s'énonce essentiellement par le biais de deux procédés narratifs. D'une part, le texte indique la perte de l'identité des personnages²³ qui se traduit par l'absence de références familiales et l'oubli des données personnelles, soutenus par une caractérisation minimaliste jouant stratégiquement avec l'omission. D'autre part, la vidéosurveillance et la police secrète, ayant la tâche d'épier et de conditionner les actes des personnages pour les sanctionner, signifient l'encerclement et la dérouté de la singularité.

Or, de même que dans le mythe, la force minotaurienne des Maîtres se heurtera à la dissension et devra se livrer à un combat de mort. Mais contrairement à l'affabulation antique où la disparition du monstre clôt définitivement l'histoire, *Les Géants* proposent une ouverture diégétique, en quelque sorte extrafictionnelle, où le rôle de Thésée est conjointement joué par le narrateur et le lecteur. En vérité, les Maîtres ne pourront être tués qu'après la réception du récit, lorsque le narrateur aura cédé le fil d'Ariane de son texte au lecteur. Sans doute est-ce une nouvelle distance mémorielle par rapport au mythe, car en temporisant la sortie du labyrinthe, le fil du discours romanesque y pousse l'entrée du lecteur afin que celui-ci y décèle la bête et parvienne à la vaincre. Par cette remémoration des éléments mythiques, autrement dynamisés, l'imaginaire des *Géants* met en œuvre l'intentionnalité des textes anti-utopiques qui visent à transformer des attitudes et, comme l'observe Raymond Trousson, à "démontrer par l'absurde et le tragique la nécessité urgente d'un humanisme"²⁴. A cet égard, la leçon labyrinthique de Le Clézio, tendant à fragiliser les assises du pouvoir, sa pensée et son discours, s'insinue comme la compulsion d'une prise de conscience pouvant conférer un autre sens à l'existence.

²³ Il est à noter que les personnages dissidents (Tranquilité, Machines et Bogo le Muet) sont tendanciellement archétypaux.

²⁴ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 235.