

## Introduction

Dans un entretien accordé à un homme de lettres mauricien en avril 1999, Jean-Marie Gustave Le Clézio donnait la raison pour laquelle l'île Maurice lui est très chère :

[...] elle est un résumé au fond de la tendance actuelle qu'il y a dans le monde, des tendances qui vont vers la rencontre, où les communautés vivent côte à côte [...] L'île Maurice pour moi, c'est un pays ouvert. Un livre dans lequel je lis à la fois mon histoire et l'histoire du monde de demain (Asgarally 1999 : 15).

L'on peut se demander pourquoi un écrivain tel J.-M.G. Le Clézio, dont certaines oeuvres antérieures à son roman *Le Chercheur d'or* étaient caractérisées par la condamnation plus ou moins explicite de la civilisation occidentale, se met soudain à rechercher les traces de ses aïeux, à Maurice et Rodrigues. Les raisons peuvent être multiples. Mais dans le cas de Le Clézio, elles sont aussi profondes et déterminantes à telle enseigne qu'il revendiquera, après la parution du *Chercheur d'or*, son appartenance à la culture mauricienne. Peut-il ainsi légitimement clamer, lui le Niçois sans port d'attache, l'infatigable voyageur, une place dans la littérature mauricienne ?

D'emblée, il convient de souligner que l'état des lieux de recherches n'est pas tout à fait étendu ou prononcé sur l'oeuvre de J.-M.G. Le Clézio. Du moins, c'est le constat que l'on peut faire si l'on tient compte du fait qu'en annexe de l'ouvrage signé Gérard de Cortanze et intitulé *Le Nomade*

*immobile* (Cortanze 2002 : 299-301), pas moins d'une trentaine d'études n'est indiquée sur ce dernier. Pour sa part, Sandra Beckett, spécialiste de littérature d'enfance et de jeunesse et du roman français au 20<sup>e</sup> siècle, relève dans la bibliographie de son livre intitulé *De grands romanciers écrivent pour les enfants* (Beckett 1997), une quinzaine d'ouvrages et d'articles consacrés à Le Clézio (dont certains se retrouvent dans la liste de Gérard de Cortanze). Soit pour l'un et pour l'autre, à ce stade, un nombre inférieur à celui que compte la bibliographie de J.-M.G. Le Clézio, auteur de plus d'une quarantaine d'œuvres (romans, nouvelles, et essais confondus). L'on note aussi dans les deux listes – cela peut être indicatif, en l'absence d'un inventaire précis d'autres ouvrages ou études universitaires qui ont pu être réalisés et publiés sur l'auteur entre-temps -, qu'une thèse intitulée *L'Écriture mauricienne* a été écrite sur ce dernier et signée Éric Villeneuve. Encore faut-il souligner que cette thèse date de 1985, année de la parution du *Chercheur d'or*, et qu'à cet égard, elle ne peut réellement mesurer l'ancrage de l'œuvre leclézienne dans la réalité mauricienne. Pour rappel, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine* ont été publiés respectivement en 1986 et 1994.

Cela permet de dire sans peine, donc, que peu d'écrits ont été spécifiquement axés sur la place de Le Clézio dans la littérature mauricienne. Sans présomption, l'intérêt de cette présente étude, à la lumière des œuvres que l'auteur a consacrées à Maurice et Rodrigues, notamment *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine*, pourrait justement résider dans le fait qu'elle se penche sur un champ jusqu'ici peu ou pas grandement exploré. Intérêt qui sera relevé par l'observation que Le Clézio a été l'un des rares écrivains français à consacrer des écrits à Maurice et le seul, conséquemment, à affirmer son identité mauricienne, comme s'il faisait

de l'île sa patrie d'adoption. Ainsi, l'on s'efforcera de montrer au cours de cette étude que dans les œuvres concernées, la quête des personnages relève d'une sorte d'initiation à un espace mythique. Cet espace comprend précisément les deux îles, Maurice et Rodrigues, qu'a parcouru l'ancêtre de l'auteur pour parvenir au bout de lui-même. On établira ainsi, qu'en termes romanesques, cette quête du concret équivaut à un apprentissage des valeurs invisibles et sensibles. Car dans cet espace, la vérité n'est pas celle qui est généralement admise et le besoin de s'identifier confinera, on le verra, à une certitude transitoire.

Sans doute, devra-t-on d'abord considérer la place de Le Clézio dans la littérature de Maurice. Dans l'*Anthologie de la Littérature mauricienne*, rédigée sous la préface de Jean-Louis Joubert, on peut lire ce qui suit :

Ce qui fait entrer un texte dans une littérature francophone particulière, c'est qu'en un point au moins de sa circulation littéraire, ce texte appartient au pays en question et contribue ainsi à façonner sa culture et son identité (Joubert 1992 : 159).

En effet, si l'on tient compte du fait que la littérature de langue française contemporaine comprend les textes littéraires écrits en français, quelles que soient l'identité et la nationalité de l'auteur, l'on est obligé de reconnaître que tout texte ou auteur peut présenter des appartenances multiples lorsqu'il intègre diverses circulations littéraires. Pour apprécier le cheminement littéraire de Jean-Marie Le Clézio jusqu'au pays de ses ancêtres, il convient d'inscrire celui-ci dans une sorte d'étape, comme le contrepoint d'une tradition qui semble se renier avec le temps. De Geoffroy de Villehardouin faisant le récit de la *Conquête de Constantinople* à Victor Segalen dénonçant l'exotisme traditionnel, la littérature française ne fait qu'exprimer son besoin d'ouverture et son attachement aux valeurs et cultures autres que la sienne. Entre-temps, Joachim du Bellay se passionne pour les somptuosités de Rome

; Bernardin de Saint-Pierre imagine un amour matériellement impossible dans le cadre idyllique d'une Isle de France ; Valéry Larbaud sillonne la Sibérie et la Castille âpre et sans fleurs.

Parallèlement à la démarche littéraire, l'ethnologue Claude Lévi-Strauss fera dans une certaine mesure écho au mythe du bon sauvage de Montaigne en avançant dans son chef-d'œuvre intitulé *Tristes Tropiques* que l'apparition de l'écriture a favorisé l'exploitation de l'espèce humaine. Claude Lévi-Strauss dit aussi comprendre la folie et la duperie des récits de voyage qui apportent l'illusion de ce qui n'existe plus (Lévi-Strauss 1965 : 39).

Entre-temps aussi, la littérature française accueille ces écrivains venus de loin et mêle leur voix en son sein profond. Leconte de Lisle, en exil à Paris, chante en vers la nature de sa Réunion natale ; Jules Supervieille, dans un va-et-vient incessant entre l'Uruguay et la France, reste en proie à un vertige d'identité. Également exilé en France, le Mauricien Loys Masson ne reviendra vers sa terre natale que dans ses écrits. Albert Camus, lui, semble marqué par une enfance vécue hors de France alors que l'Algérie est sous occupation française. Et comment oublier ceux issus d'autres cultures et langues étrangères et qui ont écrit en français : les Roumains Eugène Ionesco, Tristan Tzara (fondateur du mouvement Dada), Panaït Istrati et Émile Cioran ; Samuel Beckett né en Irlande, Julien Green, né de parents américains ?

Ainsi, avec le temps, la perception qui devrait être retenue de l'exotisme ne pouvait plus être celle d'un Diderot dont le bon vieillard du *Supplément au Voyage de Bougainville* préfère suivre le pur instinct de la nature plutôt que de troquer l'ignorance du peuple tahitien contre les inutiles lumières de la

civilisation occidentale (Diderot 1971 : 205-206). C'est Victor Segalen, médecin de marine, qui apporta une nouvelle définition de l'exotisme :

Avant tout, déblayer le terrain, jeter par-dessus bord tout ce que contient de médusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque du colonial ; peaux noires et soleil jaune [...] Poser la sensation d'exotisme : qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même (Segalen 1978 : 41).

C'est ainsi que dans la *Prose du transibérien*, Blaise Cendrars constate que l'Europe aperçue au coupe-vent d'un express à toute vapeur n'est pas plus riche que sa vie (Cendrars 1919). L'exotisme, ainsi, n'est plus conçu comme projection de l'écrivain teintée par des références culturelles propres à ce dernier, mais une mise en perspective rationnelle et sensible de ce qui est étranger. Il devient acceptation de l'Autre dans tout son charme et son étrangeté.

Dès lors, l'on appréciera davantage le fait que cette attention à capter et respecter l'autre ait pu amener certains écrivains français à revendiquer leur appartenance à d'autres cultures. Et il n'est sûrement pas besoin de s'en étonner face aux grandes révolutions scientifiques et technologiques dès le début du XXe siècle. Les moyens de transport et de communication ont, en effet, rendu possible une plus grande proximité entre les humains et favorisé des échanges les plus divers au point de remettre en cause les idées traditionnellement attachées aux questions de culture et d'identité. Dans cette même perspective, la circulation littéraire de certains textes et auteurs en certains milieux a encouragé ces derniers à revoir leur statut culturel et à relativiser celui-ci au profit de nouveaux idéaux et d'un humanisme diffus. Cela est le cas de Jean-Marie Le Clézio qui confirme, après un Saint-John Perse, que les écrivains - autant que les textes - peuvent migrer dans le vaste domaine de la littérature et revendiquer d'autres appartenances. Et l'itinéraire

de Le Clézio est d'autant plus intéressant qu'il revient au pays de ses ancêtres après s'être assimilé à d'autres cultures, celles des Amérindiens (*Hai* , *Trois villes saintes*) et du Maghreb (*Désert*).

Maurice : lieu de mémoire et Eldorado mythique. Un lieu, au fait, dont Le Clézio a entendu parler dès son enfance. Son grand-père, sa mère, ses oncles et ses tantes ne cessaient d'évoquer l'île. Le choc a véritablement lieu pour le jeune Niçois au retour de son père du Nigéria. On est en 1952. Jean-Marie Le Clézio sera alors élevé comme un Mauricien à part entière. Il apprend que la nourriture doit être toujours bouillie et à base de riz, sauf le dimanche où l'on peut verser de la sauce du carri sur les brèdes et le riz. Le régime alimentaire imposé par le père dans la pure tradition mauricienne, caractérisée par la parcimonie et la rigueur, ne sera pas sans effet sur le jeune Jean-Marie. Il se sent transformé, il devient comme un étranger. Il se considère à la fois Français et Mauricien, mais peut-être bien plus Mauricien car il n'a pas tout à fait l'accent du Français. Il a plutôt du mal à s'exprimer, et préfère se renfermer en lui-même. Ce sentiment d'être différent des autres, d'être considéré comme un exclu, suscite peut-être un conflit chez Le Clézio. Sûrement, le rêve de rejoindre l'ancêtre François Alexis, le Breton rebelle qui préféra fuir la France parce qu'on lui avait demandé de couper ses cheveux pour se joindre à l'armée révolutionnaire. En tout cas, Le Clézio prend déjà conscience qu'il doit aller jusqu'au bout parce qu'il y a quelque chose qui l'envahit et qu'en y donnant libre cours, il aura l'impression de toucher à quelque chose d'extraordinaire. Sa situation singulière l'amène à une ouverture définitive sur le monde.

Et Maurice où il pose bien les pieds pour la première fois en 1981. Et détour obligé à Rodrigues où il partira sur les traces de son grand-père qui y avait passé une partie de sa vie à chercher un trésor. Inaccessible ou

inexistant ? Qu'importe ! Car aurait-il écrit *Le Chercheur d'or* si n'avait pas existé la cassette dans laquelle son grand-père avait gardé tous les documents relatifs au trésor ? Toutes ces cartes et ces feuillets noircis sur lesquels il découvre une écriture fine qui ressemble beaucoup à la sienne ? Peu importe, en fait, le résultat de l'enquête du grand-père si celle-ci devra entraîner le petit-fils dans une quête qui permettra à ce dernier, éventuellement, de se rapprocher d'un désir commun ! Et la parution de *Voyage à Rodrigues* en 1985, (une année après *Le Chercheur d'or*) ne viendra que confirmer - sous une forme différente, mais un fond semblable - l'entêtement de J.-M.G. Le Clézio à puiser dans ce qui l'a constitué, à retrouver un héritage perdu. Ce sera son acte de foi contre l'usure du temps.

J.-M.G. Le Clézio se sent alors automatiquement mauricien. Parce que, probablement, rien ne peut dorénavant mettre en cause l'enracinement de ces deux œuvres dans une conscience et une démarche toutes personnelles. Car l'île Maurice est intimement liée à la question de l'origine de l'écrivain, à la façon aussi dont il a appris à regarder et entendre, à sentir, à compatir avec les autres. Cet ailleurs mauricien auquel il rêvait, enfant, il ne le considère pas lorsqu'il s'en est approché avec une certaine extériorité, mais il s'y assimile. Et l'obsession de cette origine chez Le Clézio se manifestera une dizaine d'années après *Voyage à Rodrigues* avec la parution de *La Quarantaine*, où le narrateur part à la recherche de son ancêtre Léon, qui est isolé sur l'île Plate et tombe amoureux de la jeune Indienne Suryavati. Cela comptera-t-il vraiment que ce narrateur, prénommé Léon comme son ancêtre, repère les traces de ce dernier alors qu'il aura la certitude, au fil de ses recherches, qu'il en porte le sang et la mémoire et que l'âme du disparu est encore vivant au fond de lui ? Toutes les voies pour mener à l'autre ne

pourront que le ramener à lui-même. Et là, le destin du narrateur sera aussi celui de son auteur.

Dans les livres concernant Maurice, dira Michèle Gazier, critique littéraire à *Télérama*, Le Clézio ne trouve que l'écho de ce lieu d'enfance dans lequel il n'a pas vécu (Gazier 1999 : 17). Et c'est la raison pour laquelle, probablement, il se met en quête de ce lieu. Lieu de rencontres et de vérité. De couleurs et de connaissance de soi. Ainsi, l'étude qui suit se propose de mettre en relief la démarche de l'auteur, cela à la lumière des oeuvres déjà citées qu'il a consacrées aux îles Maurice et Rodrigues.

Le premier chapitre sera axé sur la quête des personnages dans l'oeuvre leclézienne. Il montrera que leur quête est aussi celle de leur auteur et qu'elle s'inscrit dans une dimension mythique. Il sera aussi question de l'approche narrative dans les trois oeuvres en question. Celle-ci révélera que la fiction et l'autobiographie servent à loisir le dessein du narrateur, qu'il soit celui du *Chercheur d'or* ou de *Voyage à Rodrigues*, de se rapprocher de l'objet de sa démarche. On verra ainsi que la fiction, oeuvre de l'imagination, et l'autobiographie qui fait état des expériences réelles vécues, seront savamment maîtrisées, sinon mêlées, même détournées de leur but formel au profit de l'imaginaire. Ces démarches témoigneront aussi de l'apathie de l'auteur à l'égard des genres établis.

Le deuxième chapitre se penchera sur la vérité que recherche l'auteur. Cette vérité est, en fait, multiple. Face aux valeurs décadentes de la société occidentale, l'auteur est amené dans sa quête à découvrir l'importance des éléments naturels et d'autres valeurs intrinsèques. Des valeurs qui devront lui permettre de retrouver sa condition originelle, en accord avec un nouvel état des rapports humains.

Sera ensuite abordée, dans le chapitre qui suit, la question de l'identité. Qu'est-ce qui amènera l'auteur à prendre conscience de la nécessité d'une identité ? Pour lui, il s'agit aujourd'hui de faire prévaloir une autre et nouvelle identité face à divers rapports biologiques, culturels et sociaux. Faire valoir son identité, pour Le Clézio, équivaut à la possibilité de se retrouver chez l'Autre. Nous démontrerons ainsi le rôle du métissage chez Le Clézio par rapport à cette notion de l'identité.

Le quatrième chapitre, enfin, traitera de la vision leclézienne. Elle sera éventuellement celle qui permettra à Le Clézio d'actualiser, dans le discours littéraire, les interrelations entre les individus afin de dégager, au-delà de divers apports de culture, ce qui constitue l'unicité de l'humain. Mais comment et pourquoi cette vision répond-elle aux spécificités culturelles de l'île Maurice ? Dans ses livres concernant celle-ci, peut-on dire que les personnages ont une personnalité bien mauricienne ?

# CHAPITRE 1

## La quête initiatique

Que recherche Alexis dans la vallée de l'Anse aux Anglais, avec une obstination qui frise la folie ? C'est une quête qui l'absorbe complètement, l'obnubile même, à tel point que, comme Robinson Crusoé, il doit faire le compte des jours pour savoir le nombre d'années écoulées depuis son arrivée à Maurice (Le Clézio 1985 : 245). Cette quête d'Alexis dans *Le Chercheur d'or* ne diffère pas de celle du grand-père du narrateur dans le récit largement autobiographique intitulé *Voyage à Rodrigues* - quête d'un trésor pendant plus de trente ans et dans laquelle l'aïeul a mis tout son espoir. Et qu'est-ce qui pousse Léon à entreprendre un voyage et aller à la découverte, après presque quatre-vingt dix ans, de son grand-père, l'autre Léon, le Disparu (Le Clézio 1995 : 494) ? On verra dans ce présent chapitre que ce n'est pas tant l'objet de leurs recherches qui importe que ce que celui-ci représente affectivement et symboliquement.

La quête de ces personnages est aussi celle de leur auteur qui, à huit ans, s'embarque sur un cargo mixte de la *Hollande African Airline*, le Nigestrom, et va rejoindre son père qu'il n'a jamais vu au Nigéria. Pour son premier voyage, le jeune Jean-Marie est d'abord frappé par le ciel et la mer qui sont d'un bleu intense, irréel peut-être. C'est bien cette mer dont Alexis entend le bruit dans *Le Chercheur d'or* (Le Clézio 1985 : 11), bruit qui se mêle au vent dans les aiguilles des filaos, au vent qui ne cesse pas et qui l'emporte partout où il va. Et la musique qu'entend l'enfant Le Clézio sur le pont du

Nigestrom, cette musique qui emplît son cœur est celle de la mer et du ciel qu'il n'oubliera jamais. Et que fait-il seul dans sa cabine alors que le bateau se dirige vers un pays inconnu ? Il écrit. Deux romans, l'un intitulé *Un long voyage* et l'autre *Oradi noir*. Ainsi, dit-il à ce sujet :

“ *C'étaient de vrais romans, dans le sens où ils suivaient un cours parallèle à celui de la réalité, mais n'avaient aucune ressemblance avec le réel. Je décrivais des aventures extraordinaires qui arrivaient aux voyageurs qui se rendaient en Afrique, alors qu'il ne se passait absolument rien sur le bateau. J'y décrivais une rencontre avec des troupeaux de baleines, des débarquements sur les côtes d'Afrique, des aventures inouïes (Cortanze 1999 : 64). ”*

Et n'est-elle pas inouïe l'aventure de Léon dans *La Quarantaine* qui, en compagnie de son frère Jacques, vogue en direction de l'île Maurice, sa terre natale dont tous deux ont été longtemps éloignés ? Et qui, à cause d'une maladie sur le bateau, est placé en quarantaine avec les autres passagers sur l'île Plate, à quelques kilomètres au nord de Maurice ? Cet îlot où il découvrira l'amour auprès d'une jeune Indienne, délaissera les siens, sa famille, sa terre, pour disparaître avec elle vers une existence inconnue. Il est significatif, à cet égard, que le premier sous-titre du roman soit *Le Voyageur sans fin*.

Le voyage se poursuit pour J.-M.G. Le Clézio qui rentre à Nice, grandit, se passionnera pour la bande dessinée. Celle-ci lui permet de sortir de sa taciturnité, d'avoir un dialogue avec les élèves de sa classe, à tel point qu'il envisage de devenir dessinateur de bandes dessinées. Il écrit plusieurs albums, réalise des planches coloriées, tirant des traits à la règle. Et, une nouvelle fois, un titre qui fait rêver : *Kac Under Water City*. Ainsi écrira Le Clézio :

“ Kac était le nom du héros. La Cité sous la mer de Kac racontait l'histoire de cet esprit du mal, très influencée, je suppose, par mes lectures de Jules Verne et de Conrad ” (Cortanze 1999 : 90).

Et il n'arrête pas son aventure dans les récits maritimes de Kerguelen, London, Kipling, François Leguat. De même, ne relève-t-elle pas du merveilleux historique la page de *Voyage à Rodrigues* où le narrateur semble interrompre le discours narrativisé pour laisser le champ à l'imaginaire de son grand-père ou à ce qui aurait pu le déterminer à entreprendre le quête du trésor. C'est ainsi que l'on constate que sont évoqués le butin fabuleux provenant des rapines de La Buse, ou du navigateur England, l'or et les bijoux du Grand Moghol et les diamants de Golconde. Ce sentiment d'un déplacement modal est renforcé par la forme interrogative qui exprime cette curiosité, sans doute très vive pour que soient étalées les supputations quant au fait que le corsaire Avery avait capturé le vaisseau du Grand Moghol, épousé la fille de ce dernier, fit route vers Madagascar et abandonna son navire et son trésor dans quelque île (Le Clézio 1986 : 42). Et le merveilleux se poursuit lorsque le narrateur qui est le sujet de l'énonciation se demande ce que cherchait son grand-père dans un des endroits les plus isolés de la terre. Ainsi, lit-on :

Car le trésor, c'était tout cela, c'était l'aventure fabuleuse du Privateer, la légende du Grand Moghol et de ses vaisseaux, Nizam et Moluk au Deccan, Anarvedi Khan à Arcot, la capitale du fameux Carnatic (appelé aussi Coromandel), gardée par ses deux forteresses de Gingi et du Trichinopoly. C'était aussi la chimère du domaine de Golconde, au nord du Carnatic, une forteresse inexpugnable, construite en haut d'un rocher à trois lieus de la cité légendaire d'Hyderabad (Le Clézio 1986 : 42).

Il est indéniable que les récits de Le Clézio ouvrent un espace fabuleux. Espace qui n'est pas forcément lié à la crédulité, mais qui renvoie à une version symbolique d'expériences et de valeurs dont la pratique insuffisante dénoterait les maux communs aux sociétés humaines. Cet espace se conçoit ainsi comme une utopie qui propose la description d'une terre lointaine et idéale comme “ terre de nulle part ”. Mais il ne faudrait pas croire que la

démarche de Le Clézio est novatrice. Lui-même, on l'a déjà dit, s'est inspiré des récits de voyage et a été, sans doute, marqué par l'allégorie qui les sous-tend.

Donc, c'est bien en raison de cette allégorie que depuis des siècles, bon nombre d'écrivains ont essayé de situer cette " terre de nulle part " quelque part, le plus lointain possible, même sur la lune et la planète Mars. Cet ailleurs semble répondre le mieux à la possibilité d'une harmonie et de l'édification d'un ordre moral, parce qu'il transgresse le cadre spatio-temporel où s'élabore la vaine théorie du bonheur. Et la mer sera l'un des moyens d'accéder à cet ailleurs parce qu'elle semble vaste, indéfinie, incertaine et imprévisible. Elle mettra à l'épreuve l'idéaliste le plus téméraire, fera apparaître des tempêtes, détraquera les boussoles, inondera le pont du navire et emportera des vies. Seuls le tourment et la privation permettront éventuellement de goûter à la quiétude d'un Eden découvert aux antipodes du monde connu et dénué d'illusions.

C'est ainsi, si l'on veut illustrer la thématique du voyage, que le désir des choses inconnues pousse Sindbad, après son retour de la Cité de la Paix, à entreprendre un nouveau voyage. Ce qui, après quelques jours de bonheur sur l'eau, l'amènera à subir la tempête avant d'être emporté à la dérive sur une île inconnue. Après d'autres épreuves, un berger - l'image par excellence de l'être bienveillant - lui indiquera la grande route royale (Guerne 1966 : 1551-1555). Car l'île, elle est aussi protectrice, elle prodigue ses bons soins à l'âme sincère et la prépare à faire face à l'adversité. Ulysse, après un naufrage, sera aussi abrité sur une île, couvé sous l'aile de la déesse Calypso. Celle-ci passera autour de sa hanche une belle ceinture dorée, lui donnera une cognée de bronze, pourvue d'un beau manche d'olivier, pour

qu'il abatte des arbres et se fasse un radeau. Et avant qu'il ne quitte l'île, Calypso le baignera et le couvrira de vêtements parfumés.

Relation symbolique donc, et description d'éléments qui se veulent une métaphore d'un âge atypique et intemporel. Ces mythes mettront en scène des êtres incarnant sous une forme idéale les forces de la nature et des aspects de la condition humaine insoupçonnés. Et l'île n'est pas seulement lieu de vertus et creuset des illusions renaissantes, elle sera aussi l'expression d'une remise en question, grâce à l'apparente naïveté d'un regard neuf, des institutions existantes. C'est bien une île, volante cette fois, qui s'approchera de Gulliver et qui est le domaine d'un roi entouré de savants. Ces derniers prêtent leur savoir à leur roi pour lui permettre d'entraîner à la servitude les peuples de la terre ferme (Swift 1990). Dans un autre récit de voyage à Lilliput, le narrateur sera amené, après un naufrage, à connaître les habitants de l'île et leurs us et coutumes. Ceux-là mêmes qui lui semblaient hostiles au début lui apprendront que la hauteur de certaines vertus ne peut être liée à certaines apparences, par exemple, leur taille qui ne dépasse pas six pouces. Ainsi, il notera avec un esprit satirique mais sans en donner l'impression que :

L'ingratitude est, parmi ces peuples, un crime capital, comme nous apprenons dans l'histoire qu'elle l'a été aux yeux de quelques nations vertueuses. Un homme capable de nuire même à son bienfaiteur est nécessairement l'ennemi de tous les autres hommes ; par conséquent, il est indigne de vivre. Ainsi raisonnent les Lilliputiens (Swift 1990 : 808).

Tout aussi attrayante sera la démarche de Restif de la Bretonne qui délaissera les voies traditionnelles de l'évasion en optant pour l'air. Son héros Victorin, tout comme Icare, sera pourvu d'ailes qui lui permettront de voler comme un oiseau. Il se libère symboliquement ainsi des contraintes inhérentes à la condition humaine pour accéder à un espace libre. Ses ailes

ne brûleront pas au contact du soleil, contrairement au fils de Dédale qui s'envole du labyrinthe avec des ailes collées avec de la cire. Au contraire, elles prouvent leur infaillibilité en permettant à leur propriétaire d'en user comme un instrument de supériorité sur les autres hommes. C'est dans la même optique de proposer une satire de la société occidentale que Restif de la Bretonne entraînera ses hommes volants à explorer l'île des Mégapatatons, aux antipodes de Paris, et dont la capitale est l'anagramme de la contrepartie française, Sirap. La vie sociale sur cette île est ordonnée avec intelligence. On y encourage les beaux-arts et la musique, celle-ci étant un des charmes inégalés de la vie. Et quelle sera heureuse l'aventure des hommes volants sur cette fameuse île des Mégapatatons où lors des fêtes de mariage, ils sont tout simplement émerveillés par les apprêts qui en conditionnent le déroulement ! Ainsi lit-on dans l'oeuvre de la Bretonne :

Hermantin et ses Compagnons furent témoins de ce renouveau : l'allégresse et le contentement des Mariés de tout âge étaient extrême ; tous paraissaient s'adorer ; ou si quelques-uns étaient mal assortis, ils s'en inquiétaient peu et vivaient du moins paisiblement ; d'ailleurs, il y avait trop de distractions dans la vie des Mégapatatons pour que la présence des Époux qui ne s'aimaient pas devînt un tourment (La Bretonne 1990 : 1251).

Et s'ils décident de retourner sur l'île Christina, ce sera seulement pour y proclamer une nouvelle Constitution.

Il est significatif que ce mythe de l'ailleurs, conçu comme le domaine privilégié d'une société idéale, reste indissociable des éléments naturels qui en assurent le caractère intemporel. Dans les cas évoqués plus haut, ces éléments sont principalement l'eau et l'air. Parce qu'ils seraient peut-être irréductibles à toute notion du temps et de l'espace et permettent, du coup, le passage du connu à l'inconnu, de la déception à l'émerveillement et de la réalité au rêve. Ainsi, ce mythe semble avoir gardé toute sa fraîcheur chez un J.-M.G. Le Clézio qui considère qu'il est marqué par la mer depuis toujours,

et qui déclare que ce serait bien d'écrire comme on vole, l'avion étant pour lui l'une des plus belles inventions de l'homme (Ézine 1995 : 120). Aussi, retrouvera-t-on dans ses oeuvres des éléments qui font penser à l'utopie : la liberté, la nature, le rejet de la domination, la quête perpétuelle, l'ailleurs. Et tout comme les principes de vie et les vertus qui caractérisent les héros de Swift et de la Bretonne ne peuvent être trouvés nulle part dans le monde réel, de même, le trésor qu recherche Alexis dans *Le Chercheur d'or* ou l'ancêtre que recherche Léon dans *La Quarantaine* ne peuvent révéler de traces matérielles dans ce monde. Mais si les domaines enchantés de Swift et de la Bretonne demeurent des configurations géographiques abstraites (et à un degré moindre, les pérégrinations du Candide de Voltaire dans des lieux tantôt réels tantôt imaginaires), ceux de Le Clézio s'inscrivent dans une réalité bien déterminée. Si l'on tient compte de la démarche littéraire de l'auteur, on sera en mesure de dire, sans peine, que la notion de fuite reste liée à cet idéal mythique et qu'ainsi, les réponses possibles à une interrogation qui en procèderaient seraient foncièrement les mêmes.

L'Ailleurs convoité par Le Clézio est bien celui que ses prédécesseurs ont essayé d'explorer, d'Homère à Jack Kerouac en passant par Jonathan Swift et Voltaire. Sa nécessité surgit d'un besoin de se libérer des contraintes d'un système social inique, incapable d'assurer à l'homme son idéal de bonheur, tout en permettant d'y jeter très souvent un regard critique et satirique. En cela, l'imaginaire de Le Clézio ne différerait pas grandement de ses fameux prédécesseurs, puisqu'il prendrait sa source en amont des mêmes considérations : pertes de valeurs morales, injustice, corruption, cupidité, domination des autres. Cet ailleurs sera ainsi relativisé dans des formes multiples autant qu'il permettra, à l'opposé, d'élaborer des questions de fond et d'en extraire le suc qui cristallise les plus nobles idéaux.

C'est ainsi que les premières oeuvres de J.-M.G. Le Clézio seront marquées par un sentiment d'inconfort face à la machinerie de la vie urbaine. Dans sa biographie sur l'auteur en question, Gérard de Cortanze écrit à ce propos :

Certes, la ville est surtout présente dans les premiers textes de J.-M.G. Le Clézio, mais il n'est pas un livre qui, d'une façon ou d'une autre, tente une traversée de ce lieu multiple et mortifère. Qu'il s'agisse de la ville sainte de Désert ou de la ville nouvelle " vers l'extrémité de la ville, sur les terrains vagues " de *L'Inconnu sur la terre*, la cité est synonyme de papier-monnaie, d'idées fausses, d'angoisse. Au sein des carrefours et des feux clignotants, dédale sonore, blockhaus, meurtrières, au milieu d'une mer de voitures, la ville reprend ses droits (Cortanze 1999 : 145).

Devrait-on s'étonner alors que les personnages lecléziens soient souvent victimes de cette incongruité humaine qu'est la ville, qu'ils mènent une existence effacée comme les deux bohémiennes de *Fascination* dans une maison délabrée et sans lumière (Le Clézio 1989 : 115), qu'ils soient livrés à eux-mêmes, comme Martine dont le corps sans vie est étendu sur la chaussée face à l'indifférence des gens qui passent, qu'ils n'aient même plus droit au souvenir, comme le narrateur de la *Villa Aurore* (Le Clézio 1982) qui constate la présence des grues à la place de la maison mystérieuse de son enfance ? Et ne devrait-on pas plutôt se réjouir de les voir fuir, comme Daniel et Mondo, et trouver refuge près de la mer au risque de disparaître à jamais (Le Clézio 1978) ?

Toute la démarche littéraire de Le Clézio est ainsi axée sur cette quête de l'ailleurs, comme celle de ce peuple qui fuit péniblement en franchissant des collines de pierre dans Désert alors que Lalla s'exile de son désert natal de l'Afrique du Nord pour goûter aux valeurs de la civilisation occidentale. Quête distincte et partagée de l'écrivain et de ses personnages. Après ses obligations militaires en Thaïlande en 1968, Le Clézio poursuit sa quête

chez les Huichols, les Chichimèques de l'empire Aztèque, les Emberras, les Waunanas, peuples indiens du Darien panaméen, avant la descente dans l'imaginaire dans les eaux de l'Hughli, puis Cawnpore et enfin Mirich Desh ou Maurice.

Retour au mythe. Ce qui distingue finalement J.-M.G. Le Clézio d'autres écrivains utopistes, c'est le décor dans lequel il place ses héros et qui renvoie à une nostalgie des origines et à un Eden égaré. À cet égard, le périple de son oeuvre s'inscrit dans une dimension doublement symbolique. Car au-delà de l'anathème qu'il jette sur la société occidentale, Le Clézio veut concevoir le retour à son imaginaire primitif et atavique comme le gage véritable d'une entente possible entre l'être et le monde. Dans ce paradis perdu qu'est l'île de ses ancêtres, il espère retrouver le trésor de la communicabilité des âmes qui, seule, peut transgresser les barrières de l'espace et du temps. Et cela, selon lui, pourrait être le point de départ d'une nouvelle humanité qui, dès lors, se serait mieux comprise. Ainsi, est exposée cette image de l'utopie dans *Voyage à Rodrigues* quand le narrateur croit comprendre le rêve de son grand-père :

C'est le rêve d'une royauté, le rêve d'un domaine où il n'y aurait plus ni passé ni futur angoissants, mais où tout serait libre, fort dans un temps réalisé, dans son désir, dans cette sorte d'ère de bonheur qui devait être celle d'Euréka à son commencement. Une royauté ou un royaume. Non pas la dénonciation des autres, ni cette ivresse de conquête qui rend fous tant d'aventuriers [...]. Mais plutôt le rêve de Robinson, le rêve d'un domaine unique où tout serait possible, nouveau, presque enchanté. [...] Le rêve d'un nouveau départ, d'une dynastie (Le Clézio 1986 : 130).

L'on appréciera mieux, sans doute, l'ancrage de l'oeuvre mauricienne de Le Clézio dans cette nouvelle utopie en considérant le fait que son imaginaire n'ait pu échapper à la fascination du mythe des terres australes. Un espace privilégié qui conjugue départ, découvertes, liberté, rêve, bonheur

originel. Il conviendrait, à ce stade, de jeter un regard sur ce qui a constitué ce fameux mythe.

## La conquête australe

Tout commence par la *Relation* du capitaine Gonneville qui prétend avoir découvert les Terres australes en 1504 (Sankey 2001). En s'en approchant, lui et ses hommes auraient vu des oiseaux venir du Sud (oiseaux qui font penser à la colombe mythique qui descend du ciel lorsque le Christ se fait baptiser). Signe de vie et de renouveau aussi, peut-être. Les voyageurs auraient alors fait route dans cette direction et accosté une grande île fertile où ils seraient restés pendant six mois.

Si on ne peut mettre en doute le récit que Gonneville fait de son voyage au delà du Cap de Bonne-Espérance, toujours est-il que la position géographique de cette terre fertile ne fut pas identifiée et restera à jamais mystérieuse. En tout cas, les dés étaient jetés pour que plus de 150 ans plus tard, le récit de Gonneville inspirât à l'abbé Paulmier le besoin de rédiger un ouvrage intitulé *Mémoires touchant l'établissement d'une mission chrestienne dans le Troisième Monde, autrement appelé la Terre australe, méridionale, antarctique & inconnuë*. Il entendait ainsi, grâce à cet ouvrage, obtenir une mission dans les Terres australes et devenir le premier évêque de cette grande terre inconnue. On peut lire avec intérêt ce que Margaret Sankey écrit à ce propos :

Le rêve de Paulmier d'attirer à l'Église française cette grande terre inconnue et d'en devenir le premier évêque se greffe sur cet autre rêve que sont l'expansion et la gloire de la France sous Louis XIV. La colonie éphémère que Villegaignon avait établie au Brésil en 1555 était nommée " La France Antarctique " et sa perte avait créé pour le psychisme français un vide à combler. Le projet de Paulmier est élaboré au moment où Louis XIV cherche à dominer le monde européen et à étendre son influence outre-mer (Sankey 2001 : 16).

Il convient de noter que Paulmier jouera sur la mystification en essayant de situer la Terre de Gonneville comme faisant partie des Terres australes alors que la *Relation* de Gonneville ne dit pas que les Terres australes étaient le lieu de son séjour. Il se base aussi sur les indications vagues de Gonneville concernant le cap de Bonne-Espérance pour accréditer sa thèse. Et cela suffira pour qu'à la fin du XVIIe siècle et au long du XVIIIe siècle, les Français accordent toute leur foi au propos de l'abbé, en situant les Terres australes dans les environs du cap de Bonne-Espérance et dans l'océan Indien. Margaret Sankey souligne à juste titre l'importance de ce postulat :

Les Terres australes deviennent à la fois un centre d'intérêt privilégié pour la littérature utopique et un stimulant pour les voyages d'exploration. Dans les deux cas, l'océan Indien, où se trouvent les Terres australes de l'abbé Paulmier, est le lieu de toutes les possibilités - le chemin qui mène aux riches comptoirs de l'Inde et qui offre dans son étendue inexplorée l'occasion de faire de nouvelles découvertes pour la France et de trouver des sauvages à convertir au christianisme (Sankey 2001 : 13-14).

La comparaison ne serait peut-être pas aléatoire à ce stade si on notait que Gonneville et l'ancêtre de J.-M.G. Le Clézio, François Alexis Le Clézio, étaient tous deux motivés par l'idée de faire fortune en partant à l'aventure, et qu'ils voulaient tous deux ainsi se rendre en Inde. Et que tous deux, ils ne s'étaient pas attendus à ce qu'ils feraient halte sur une terre de l'hémisphère sud. La seule différence est que François Alexis saura que sa nouvelle terre s'appelle l'Isle de France alors que Gonneville aurait fait escale dans un lieu qui serait situé dans l'océan Indien, et qui aurait pu être la future Isle de

France s'il n'avait déjà été peuplé. On ne saura peut-être jamais dans quelle terre fertile Gonnevillle aborda, mais les diverses supputations à cet égard entretiendront un mythe fécond et tisseront un imaginaire qui se manifestera tant dans les voyages réels que les voyages fictifs. Et la littérature des voyages, qu'ils soient réels ou imaginaires, aura la meilleure estime du public français durant la seconde moitié du XVIIe siècle. Chapelain rend compte de cet engouement en 1663 :

Notre nation a changé de goût pour ses lectures et au lieu de romans qui sont tombés avec La Calprenède, les voyages sont venus en crédit et tiennent le haut bout de la cour et dans la ville (Chapelain 1981 : 10).

Trois récits de voyage seront révélateurs de l'influence du mythe relatif aux Terres australes, perçues dès lors comme l'espace par excellence capable d'offrir un renouvellement du bonheur et une alternative aux valeurs décadentes devenues le fait d'une mutation sociale qui confond progrès et intérêts personnels. *La Terre australe* connue de De Foigny raconte l'histoire des voyageurs pris de court par un vent violent qui ne leur permet pas de contrôler leur navire (Sankey 2001 : 18). Ils se retrouveront au large de certaines îles à l'ouest de Madagascar avant que le bateau ne fasse naufrage. Le protagoniste sera sauvé grâce à une planche, et en se réveillant, il se rendra compte qu'il se trouve sur une île où des fruits, pareils à des grenades, lui rendront la vie. Et même si la description des moeurs des habitants de cette île n'est pas ce qui reflète le mieux l'utopie, elle sera une critique de la société française de l'époque. D'autre part, l'imprécision de la situation géographique de cette île participera de son aura pittoresque et mystérieuse.

Deux autres auteurs de cette même période, Vairasse et Patot, reprendront le projet utopiste et confirmeront ce qui devrait en être les grandes lignes (Sankey 2001 : 20). *L'histoire des Sévarambes* de Vairasse, publié en 1677,

et *Les Voyages et aventures de Jacques Massé* de Patot dont la récente réédition (Audrey Rosenberg) remonte à 1993, reproduisent à peu près les mêmes circonstances pouvant mener à la découverte fortuite de ces terres du Sud : la tempête, le naufrage, le salut miraculeux, la rencontre avec des indigènes. Alors que dans l'histoire de Vairasse, la latitude de l'île inconnue est calculée comme étant à 40 degrés, celle de Massé la situe à 44 degrés - presque à l'endroit où Paulmier situe la Terre de Gonneville. Et les deux récits font la part belle aux traits propres qui caractérisent les pratiques politique et religieuse des indigènes. Celles-ci ne sont pas forcément les meilleures, mais elles constituent une critique habile des pratiques religieuses en Europe. Autres détails quasi similaires : les voyageurs de Vairasse resteront pendant seize ans dans cette fameuse île où ils seront plus ou moins en état de captivité tandis que ceux de Patot seront sauvés après dix-huit ans.

L'on retient dans les oeuvres citées plus haut le fonctionnement de l'utopie qui n'est pas vraiment une entreprise de séduction. Car la représentation de l'Ailleurs ne se conçoit pas comme un lieu de paix où les hommes ne souffrent d'aucun mal et où la nature est prodigue de tout ce qui peut satisfaire ces derniers. Dans l'oeuvre de De Foigny, les habitants s'entre-déchirent et dans celle de Massé, les sauvages se montrent redoutables au point de dissuader les naufragés de s'aventurer de nouveau dans l'île. Le projet utopique s'y manifeste, en fait, par une récupération autochtone du pouvoir détenu par les Blancs ; ces derniers sont ainsi tenus en captivité par des insulaires à qui pourtant ils semblent devoir une meilleure compréhension de l'organisation sociale et des pratiques politiques et religieuses. Car même si ces insulaires n'ont pas vraiment un niveau de civilisation – selon que celle-ci est comprise par la société occidentale -, ils

tiennent au respect du bien commun et ne compromettent pas la notion de hiérarchie au sein de leur groupe. Leur promptitude à se défendre n'a, sans doute, d'égale que leur croyance à des doctrines animistes ou autres, capables d'assurer leur cohésion à toute épreuve. On a aussi l'impression que la supériorité de ces autochtones en découlerait.

L'Ailleurs recherché dans les Terres australes, donc, traduirait chez les Occidentaux un désir de se libérer des contraintes inhérentes à leur système social et d'aborder les rivages de l'inconnu. Il révèle également que les frontières connues ne peuvent se passer d'une remise en cause en raison justement d'une meilleure saisie rationnelle des choses et d'un affranchissement des mentalités. Ce que dit David Le Breton à propos de l'anthropologie de l'aventure est, sans doute, significatif de la fascination qu'a pu exercer les Terres du Sud sur des esprits bouillonnants :

L'Ailleurs est un gisement pour l'imaginaire et ajoute au sentiment d'identité trop terne du rêveur un supplément d'âme, un frémissement intérieur qui lui murmure déjà que la légende est accessible et qu'il suffit de franchir le pas. L'Ailleurs est d'abord une nostalgie, une critique du moment présent insuffisant à assurer la plénitude du goût de vivre. Loin d'être un remords, une donnée négative, il est un appel, un désir (Le Breton 1996 : 42).

C'est dans cette optique qu'il faudrait pénétrer les révélations du Réunionnais Jules Hermann qui ont été à l'origine du mythe de la Lémurie. Ses rêveries fabuleuses s'inspirent des hypothèses des géologues et des zoologistes européens qui avaient imaginé qu'un continent submergé dans l'océan Indien avait été la patrie originelle de l'humanité. Ils l'avaient baptisé Lémurie, considérant que les lémuriens de Madagascar - sous-ordre de mammifères primates - en étaient les traces vivantes. Jules Hermann, lui, après avoir découvert - du moins, c'est ce qu'il croyait - des reliefs sculptés sur la falaise au-dessus de la ville de Saint-Denis, en a déduit que ceux-ci

avaient été réalisés par des géants préhistoriques qui auraient habité le continent englouti aussi connu comme Gondowa. Il avança également que la langue malgache était proche de la langue lémurienne et que toutes les langues dériveraient de celle-ci !

Reprenant les élucubrations de Jules Hermann, le poète mauricien Robert-Edward Hart crée le héros du *Mémorial de Pierre Flandre* en 1928 (Hart 1928). Ce héros sera imprégné de la nostalgie d'une enfance perdue et qui, autrement, aurait été la possibilité pour lui de vivre en harmonie avec les forces du cosmos. Il retrouve ce royaume de l'enfance quand l'île lui révèle sa généalogie lémurienne, ce qui facilitera aussi sa communion avec le paysage mauricien.

Ne pouvant être en reste, Malcolm de Chazal codifia à sa façon le système philosophique de Hermann après avoir vu des montagnes qui le regardaient alors qu'il marchait le long de la voie ferrée de Port-Louis à Plaine Lauzun. Selon lui, ces montagnes auraient été sculptées par la main de l'homme et taillées par un peuple de géants habitant le Grand Croissant Lémurien. Dès lors, les montagnes révéleraient tous les arcanes relatifs à la vie et à l'avenir car il suffirait de lire leurs formes. Malcolm de Chazal recrée dans son oeuvre intitulée *Petrusmok* (Chazal 1952) un pays peuplé de poètes et un environnement en symbiose avec les forces de la nature par le truchement des visions lémuriennes et bibliques. La dimension mythique de l'île est ainsi maintenue d'un bout à l'autre de l'oeuvre et Chazal ne manquera pas, à la fin de celle-ci, de lui rendre hommage :

Ô mon île bénie, tu m'as amené au Dernier Pas du Mystère de la Parole. Je rends mille fois grâce au Pays de Crucifixion, puisque par tes Golgothas lumineux, ô montagnes divines, j'ai pu connaître ta lumière (Chazal 1952 : 191).

Ce que déclare Jean-Louis Joubert au sujet de la mythologie de l'autochtonie est à cet égard très instructif :

Les insulaires de l'océan Indien sont d'ailleurs tous venus. Mais en se proclamant les descendants des géants lémuriens, ils affichent leur filiation avec l'île dont ils deviennent au sens plein les autochtones, c'est-à-dire les fils du sol. En exprimant le désir d'autochtonie, le mythe lémurien vient triompher de toutes les incertitudes, de toutes les interrogations sur l'identité (Joubert 1993 : 101).

Dans tous les cas, l'attrait du mythe aura été si fort au point de motiver une quête permettant de rompre avec la condition banale de l'homme et s'inscrivant dans une durée intemporelle. Il rend accessible aussi une nouvelle relation - permanente, cela s'entend - avec les grandes forces naturelles et cosmiques du monde. De ce point de vue, la quête de l'Ailleurs relève d'une pérégrination, car elle s'apparente à un chemin de croix semé d'embûches et n'offrant la possibilité d'un objectif à atteindre que par le biais de la foi. Dans cette démarche initiatique, le regard du voyageur ne fait pas qu'enregistrer, il investit les objets rencontrés, les colore avec sa sensibilité, leur donne sens et dynamisme. Le voyageur est ainsi appelé à transformer, fort d'un mouvement qui n'aura cessé, de lieu en lieu et d'objet en objet, de mobiliser chez lui une faculté surpassant l'exercice de la raison, celle d'une mémoire réceptive à une dimension préexistant et transcendant la simple condition humaine.

Cela dit, il est intéressant de noter ce que J.-M.G. Le Clézio pensait de l'île Maurice avant qu'il ne la découvre :

“ J'ai cru longtemps que l'île Maurice était vraiment très grande. Je croyais que c'était comme l'Afrique ou comme l'Australie, que c'était un endroit immense, tout ce que l'on me racontait. Il y avait tant de choses, de souvenirs, de possibilités d'imagination que je croyais que c'était un pays très grand. J'ai compris que c'était finalement une petite île assez tardivement. Pour moi, c'était un continent ” (Hookoomsing 1999 : 8).

Est-ce que cette vision mythique de l'île expliquera plus tard la relation de l'auteur avec le monde ? En tout cas, sa relation avec celui-ci, J.-M.G. Le Clézio semble s'y être préparé avant son aventure physique et imaginaire aux îles Maurice et Rodrigues. Son essai *L'Extase matérielle* est assez explicite à ce propos :

Tout est rythme. Comprendre la beauté, c'est parvenir à faire coïncider son rythme propre avec celui de la nature. Chaque chose, chaque être a une indication particulière. Il porte en lui son chant. Il faut être en accord avec lui jusqu'à se confondre. Et ce ne peut être une démarche de l'intelligence individuelle, mais une démarche de l'intelligence universelle (Le Clézio 1966 : 130).

## **La mystification narrative**

La lecture des oeuvres que J.-M.G. Le Clézio a consacrées à Maurice et Rodrigues révèle un jeu assez complexe. Au-delà de la question de la quête, qui est commune à chacune d'elles, celle d'une part d'un trésor enfoui dans l'Anse aux Anglais et de l'autre, celle d'un grand-père inconnu, elles semblent entretenir entre elles une filiation forte. Mais cette filiation peut ne pas être apparente en raison des formes particulières qui la conditionnent. Au fait, la lecture des oeuvres concernées pourrait s'annoncer insipide si on se rendait compte, d'emblée, que la trame propre à chacune d'elles se résout en une abstraction. Que retrouve Alexis après ses longues recherches du trésor et qui, à la fin du récit, brûle ses cahiers et ses carnets de notes sur le butin enfoui ? Et en repartant pour la France, qu'emporte Léon de ce qu'il était venu chercher à Maurice ?

Il faut, sans doute, comprendre, que la vacuité de ces quêtes correspond à une notion de paradis perdu. Et que le trésor n'aurait qu'une fonction référentielle et symbolique. Dans cette perspective, on pourrait postuler comme entrée en matière que l'aventure vécue par Alexis et Léon vise à restituer cette enfance qui serait associée à ce paradis perdu. Car l'enfance ne spéculé pas, contrairement aux adultes, sur l'objet de sa démarche. Cette idée de retour à un état originel fournirait la clef à une représentation de l'utopie qui s'articulerait, ainsi, autour d'une négation des entreprises concrètes et matérielles. Toutefois, celles-ci ont le mérite de moduler la structure des oeuvres en question et d'en légitimer le sens profond. Ces structures, en fait, constituent une sorte de variation sur la concomitance des thèmes qui déterminent le progrès du thème majeur, c'est-à-dire la quête de soi. Cette quête est inséparable des circonstances et des aléas du monde extérieur, par exemple, d'une part dans *Le Chercheur d'or*, la perte du Boucan, la connaissance d'Alexis avec le capitaine du *Zeta*, la découverte de l'Anse aux Anglais, la bataille de Somme, le retour à Rodrigues, les retrouvailles du narrateur avec Ouma ; et d'autre part dans *La Quarantaine*, le débarquement de Jacques et Léon à l'île Plate, la rencontre de ce dernier avec Suryavati, le récit de celle-ci concernant son passé, l'émeute, la maladie qui décime... En même temps, ces épisodes divers aident le narrateur dans les deux cas à dépasser le caractère fortuit et les forces incontrôlées de l'existence, à mieux comprendre sa démarche et mieux situer sa place dans les dimensions spatiale et temporelle. Vacuité apparente du récit donc, selon que celui-ci ne fournit pas d'éléments concrets et positifs qui puissent valider une vocation morale et didactique de la littérature (comme dans les romans de chevalerie), mais revalorisation de cette

apparence grâce au discours narratif qui permet aux niveaux du signifiant et du signifié de se combiner et de produire le sens voulu.

On constatera, en fait, que Le Clézio apprivoise l'outil narratif pour faire état plus justement des élans de l'imagination dans cette quête de soi. Il use volontiers de ce qu'on pourrait qualifier de « mystification narrative », non pour déjouer les plans, semer le trouble sur des parcours imprécis ou trahir une certaine vocation littéraire. Mais la démarche en est bien de prouver que la marge romanesque est extensible à loisir, tout en pouvant être assujettie à un souci d'idéal et un objectif déterminé. Renvoi, d'une oeuvre à l'autre, d'un nom du paratexte au texte, transfert du héros d'un registre romanesque à un exposé documentaire, parenté des lieux communs dans la fiction et la réalité, la mystification chez Le Clézio sera bien au service d'une dimension spatio-temporelle immuable et transparente.

Il est intéressant de rendre compte de ce que J.-M.G. Le Clézio conçoit du roman, d'après un entretien qu'il a accordé à un universitaire et collaborateur au *Magazine littéraire* :

Le roman est effectivement un genre bourgeois. Tout au long du XIXe siècle, il a magnifiquement incarné les heurs et malheurs du monde bourgeois. Puis le cinéma est arrivé. Il lui a volé la vedette et s'est révélé un outil de représentation du monde beaucoup plus efficace. Les écrivains ont donc cherché à élargir la portée du genre romanesque en en faisant un lieu d'expression des idées, des sentiments. Ils se sont ainsi rendus compte combien ce genre est malléable, fluide, se prêtant facilement aux expérimentations formelles. Depuis, chaque génération a renouvelé le roman, l'a réinventé en apportant de nouveaux éléments (Chanda 2001 : 37).

Autre point de vue de J.-M.G. Le Clézio sur l'activité littéraire communiqué dans son essai intitulé *L'Extase matérielle* : “ Les innovations de forme ne sont de vraies innovations que lorsqu'elles sont aussi des innovations de pensée et de vie ” (Le Clézio 1966).

Ces deux remarques de l'auteur lui-même permettront d'apprécier sa relation avec ses personnages et les objets qui les entourent dans le discours. Au fait, Le Clézio qui a plus d'une fois manifesté son indifférence aux conventions génériques, surprend par son habileté, par des détours divers, à créer un ensemble indissociable. Ainsi, bien que *Voyage à Rodrigues* et *Le Chercheur d'or* racontent la même quête, celui-ci est une représentation romanesque de l'histoire du grand-père de l'auteur, Léon Le Clézio. La dédicace que l'auteur adresse à ce grand-père aide à comprendre cela sans peine. Du reste, la relation du narrateur par rapport à l'histoire, c'est-à-dire le type homodiégétique du récit, ou à proprement parler, autodiégétique (l'emploi du pronom personnel " je " faisant comprendre que le narrateur est le héros de sa propre histoire), indique que le personnage Alexis s'investit complètement dans l'aventure rocambolesque du grand-père de l'auteur. Mais puisque cette dédicace est aussi un avertissement, Alexis sera un narrateur au second degré, c'est-à-dire, intradiégétique, les événements racontés ne faisant que revivre et transformer la réalité de la personne réelle. Réalité et fiction se côtoient ainsi pour entretenir le mythe du trésor et la nostalgie tenace et vivante d'un Eden perdu. Ainsi, peut-on lire à l'occasion du déménagement de la famille l'Étang après le passage du cyclone :

C'est ainsi que nous partons, ce mercredi 31 août, c'est ainsi que nous quittons notre monde, car nous n'en avons pas connu d'autre, nous perdons tout cela, la grande maison du Boucan où nous sommes nés, la varangue où Mam nous lisait l'écriture sainte, l'histoire de Jacob et de l'Ange, Moïse sauvé des eaux, et ce jardin touffu comme l'Eden, avec les arbres de l'Intendance, les goyaviers et les manguiers, le ravin du tamarinier penché, le grand arbre chalta du bien et du mal, l'allée des étoiles qui conduit vers l'endroit du ciel où il y a le plus de lumières (Le Clézio 1985 : 98-99).

Communiquée du point de vue du héros Alexis, l'histoire révélera les pensées et les sentiments de ce dernier et sera vécue intensément comme une

quête initiatique. Cette focalisation interne permet ainsi de suivre la prise de conscience graduelle d'Alexis. En effet, depuis son départ forcé du domaine du Boucan, ce dernier sera appelé à connaître des péripéties diverses pour justifier sa raison d'être, le trésor qui éventuellement compenserait la perte du domaine et restituerait l'existence idyllique qui y prévalait. Jacqueline Dutton dit à cet égard :

Cette maison, symbole de paix et d'espoir, qu'elle soit ruinée par un ouragan dans le récit fictif, ou qu'elle soit saisie par les créanciers dans le récit réel, garde la même signification [...] à savoir la représentation de la vie heureuse. Dans les deux cas (*Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*), l' "Enfoncement du Boucan" évoque le paradis perdu de l'enfance, la nostalgie des origines (Dutton 1991: 478).

La configuration géographique dans laquelle s'assied le domaine, avec le paysage qui est vu de loin, les champs de canne du Yemen et de Magenta, la chaîne de montagnes des Trois Mamelles et la montagne du Rempart, n'est pas sans rappeler le cadre édénique de cette même île dans lequel vivent Paul et Virginie dans l'oeuvre de Bernardin de Saint-Pierre, précisément au pied de Montagne Longue (Saint-Pierre 1973). Tout comme dans celle-ci, l'arbre domestique chargé de fruits qui croît au centre d'un bosquet d'arbres sauvages peut utilement rappeler la valeur symbolique de l'arbre chalta que la soeur d'Alexis appelle l'arbre du bien et du mal, et sur lequel le héros grimpe pour voir la mer et les étendues de canne. Si la focalisation interne du récit ne permet pas de dire, à ce stade, si cet intertexte est explicite ou implicite - c'est-à-dire que l'auteur du *Chercheur d'or* s'inspire de la relation du vieillard dans *Paul et Virginie* ou qu'il ait été influencé inconsciemment par celui-ci, toujours est-il que l'intertexte manifeste est le texte de la Genèse où croît l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Ainsi, on apprend que Laure préfère les histoires ayant trait à la création de l'homme et de la femme, et " l'image où l'on voit le diable en forme de

serpent avec une tête d'homme, enroulé autour de l'arbre du bien et du mal ” (Le Clézio 1985 : 265).

Et c'est ainsi qu'elle a su que cet arbre au bout du jardin familial était l'arbre chalta. Ce déplacement modal vers la focalisation externe renverrait alors peut-être à une dimension manichéenne du paradis originel, sans quoi n'est possible l'harmonie des êtres. Et il n'est pas étonnant que lorsque Alexis comprend où se trouve le trésor, il l'associe au domaine du Boucan, symbole de l'innocence et de la communion entre l'être et les éléments. Alexis dira ainsi :

Cette nuit, je suis resté aux aguets, sans dormir un instant, tout vibrant de cette révélation du ciel, regardant chaque constellation, chaque signe. Je me souviens des nuits étoilées du Boucan, quand je sortais sans bruit de la chambre pour trouver la fraîcheur du jardin (Le Clézio 1985 : 336).

Même s'il reprend les mêmes thèmes, le texte intitulé *Voyage à Rodrigues* se présente comme un journal. En d'autres mots, J.-M.G. Le Clézio veut assumer totalement la perspective autobiographique qui, dans *Le Chercheur d'or*, est atténuée par la dimension romanesque du récit. Ainsi, le mode de transmission de la diégésis (minimum d'information et maximum d'informateur) est privilégié dans *Voyage à Rodrigues*. L'instance narrative assumée par le pronom “ je ” reste, évidemment, distante du “ il ” qui est le grand-père et authentifie la valeur documentaire du récit comme en témoignent, par ailleurs, les références aux dates : “ Là où mon grand-père a vécu, cherché, entre 1902 et 1930, sur les terres alluviales de la rivière [...] ( Le Clézio 1986 : 19).

Plus significative - et cela met en relief la tentation manifeste de l'auteur de créer un effet de résonance ou un jeu de miroir entre les deux récits - est l'évocation par le narrateur de *Voyage à Rodrigues* de son aïeul François Alexis Le Clézio qui traverse la mer au lendemain de la Révolution

française, pour arriver en vue de l'Ile de France où l'attend une vie nouvelle (Le Clézio 1986 : 54). L'univers de la fiction est ainsi banni, car le pacte autobiographique convainc le lecteur à prêter foi à la véracité du récit. Par contre, le prénom d'Alexis est celui du narrateur autodiégétique dans la version romanesque de la quête du trésor. On retiendra aussi le fait que certains personnages gardent leurs noms à la fois dans le roman et le journal, comme Bradmer et le jeune Fritz Castel. Et que l'emploi du présent dans les deux textes vise à renforcer leur caractère autobiographique. L'emploi de ce temps, toutefois, peut nuire à la cohérence du roman car il ne semble pas respecter la dimension proprement romanesque de celui-ci - et qui aurait voulu que soit observée la position conventionnelle du récit au passé.

Mais contrairement au roman qui s'achève sur une note d'apaisement, le journal laisse planer un certain trouble, dû peut-être à l'impossibilité du narrateur de ce dernier de repérer une manoeuvre qui permettrait de changer le cours des choses, par exemple, en remontant le temps. D'ailleurs, il est assez explicite à ce propos :

Comment partager le temps ? Ce que je suis venu chercher à Rodrigues m'apparaît maintenant clairement. Et m'apparaît aussi clairement l'échec de cette enquête. J'ai voulu remonter le temps, vivre dans un autre temps, dans un autre monde (Le Clézio 1986 : 122).

D'où l'utilisation du " je " du narrateur et du " il " du grand-père, l'opposition constante entre ces deux, où le premier essaie de transgresser les barrières spatio-temporelles pour connaître le second. L'impossibilité d'une telle démarche est soulignée avec justesse par Alessandra Ferraro dans l'ouvrage intitulé *L'océan Indien dans les littératures francophones* :

Le pacte autobiographique oblige le narrateur à respecter la réalité des lieux et le déroulement chronologique, mais il s'agit d'un temps révolu et d'un espace qui - au moment où le narrateur écrit - ne sont pas saisissables :

le lien biologique ne peut pas se substituer à la mémoire qui permet au sujet de l'autobiographie de retrouver son identité (Ferraro 2001 : 491).

Mais cette carence semble rétablie par l'entreprise romanesque dans *La Quarantaine* qui raconte l'histoire de Léon Archambau, contraint à rester en quarantaine sur l'île Plate où il fera la connaissance de Suryavati, et avec qui il disparaîtra sans laisser vraiment de trace. Cette magnifique aventure, toutefois, se situe à l'intérieur d'un récit plus contemporain qui fait part de la démarche du narrateur - un autre Léon - pour retrouver le Disparu. Ainsi, cette obsession de repérer les traces de ce grand-père Léon à qui, rappellera-t-on, est dédié *Le Chercheur d'or*, et de le faire revivre, semble persistante chez Le Clézio. D'ailleurs, la situation du narrateur de *La Quarantaine* révèle une grande similitude à celle de l'auteur lui-même. On apprend du narrateur qu'il a quatorze ans en 1954 quand sa grand-mère Suzanne est morte et qu'il effectue ses recherches à Maurice en août 1980, soit quelque temps avant que l'auteur lui-même ne découvre l'île. (Ce dernier est âgé alors lui aussi de quarante ans). Et l'arrière-grand-père de Léon et de Jacques Archambau, Éliacin, a lui aussi traversé la mer au lendemain de la Révolution française, sur un brick nommé *l'Espérance*. Le récit encadrant l'histoire principale vise ainsi à renforcer le pacte autobiographique de la relation, ou plutôt à entretenir sous le masque de la fiction l'écho lancinant et ininterrompu d'une réalité qui, parce que demeurée incomprise, aura acquis un statut de mythe et de légende. Et pour que cette réalité accédât justement à un rêve d'immortalité, elle ne pouvait échapper au travail de l'imagination et de la mémoire qui en récuse, en fait, les limites. L'apparence autobiographique du premier récit ne peut, du coup, résister à la tentation d'un élan du cœur et de l'imagination, comme

pour affranchir la réalité des traits qui l'enferment dans une dimension strictement spatio-temporelle. C'est bien le premier Léon qui écrit ainsi :

Que reste-t-il des émotions, des rêves, des désirs quand on disparaît ? [...] Celui que je cherche n'a plus de nom. Il est moins qu'une ombre, moins qu'une trace, moins qu'un fantôme. Il est en moi, comme une vibration, comme un désir, un élan de l'imagination, un rebond du coeur, pour mieux m'envoler (Le Clézio 1985 : 32-33).

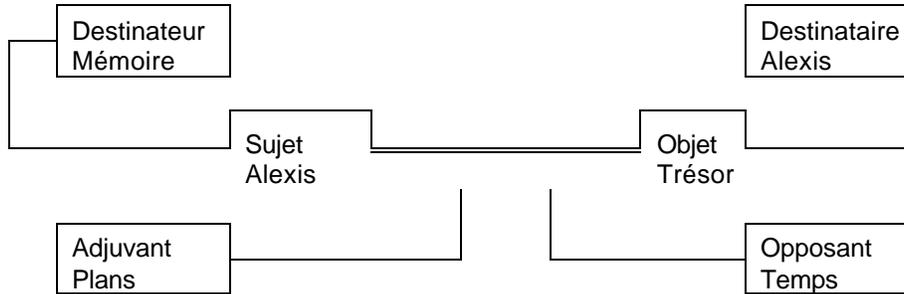
Le roman se manifeste essentiellement comme un métarécit. Un niveau dû aux structures symétriques qui superposent les plans pour varier le rythme du discours. Des plans qui dessinent, expliquent, s'enchevêtrent, s'interrogent, révèlent et embaument le mystère. La fiction est savamment maîtrisée par des tangentes qui en incurvent le déroulement linéaire sur des motifs historiques, privilégiant à la fois le réalisme et l'envoûtement poétique. Le niveau intradiégétique du récit du second Léon, qui traite essentiellement de la réclusion des voyageurs sur l'île Plate et de la révolte des Indiens, tend donc à établir une causalité directe avec le récit premier ; il n'a pas une fonction explicative, mais est bien la révélation d'un passé inconnu et enfoui jusque-là. Mais fait plus intéressant : il ouvre la voie à des considérations thématiques, suffisamment pertinentes pour qu'elles ne soient pas confinées à un seul espace. L'aventure du métissage du second Léon sera revue par le premier comme un besoin de découvrir son identité. Jacques La Mothe avait noté avec justesse que dans ce roman, lors de sa communication à l'Université de Maurice en 1997, le premier Léon donne la parole au second Léon en se servant de lui comme intercesseur dans sa quête de soi :

Le second doit son existence fantastique au premier, ce narrateur qui nous est contemporain, promeneur solitaire au milieu des foules parisiennes (La Mothe 2001 : 504).

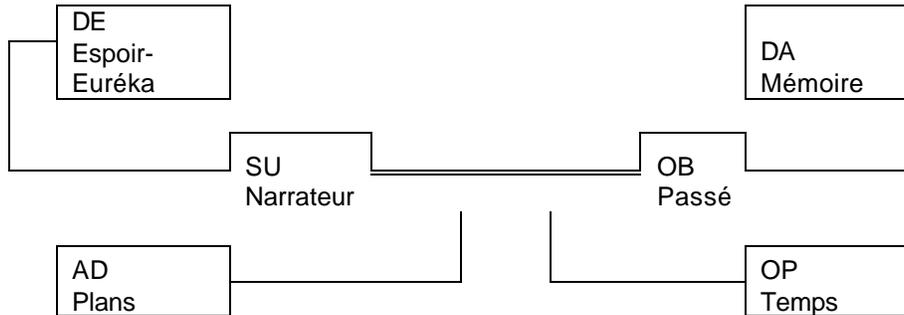
La voie au métissage dans *La Quarantaine* semble être tracée par le récit symétrique ayant trait au périple de Garibala qui fuit des villes incendiées en compagnie d'Ananta, jusqu'au bord de la Yamuna, avant qu'elles n'émigrent vers Mirich Desh ou l'île Maurice. Et cette jeune Ananta, apprend-on, deviendra la mère de Suryavati. Ces analepses (le récit ayant trait à cet épisode figure à onze reprises dans le roman) ont comme fonction principale d'expliquer les circonstances de la présence de Suryavati sur l'île Plate, et de traduire - puisque la traversée de l'ancêtre Éliacin aura aussi été des plus incertaines - la vocation de ces îles lointaines d'abolir les clivages des civilisations et de fondre dans un élan passionnel la destinée des êtres issus d'horizons divers. Ainsi, les temps forts de l'histoire demeurent le séjour forcé des voyageurs sur l'île Plate, qui s'étend du 27 mai 1891 au 7 juillet suivant, soit quarante-deux jours. La plupart des chapitres du roman, qui témoignent en fait d'une histoire étalée sur peu de temps, ont le mérite donc de mettre en relief la passion amoureuse qui a finalement uni Léon et Suryavati, au-delà des apparences caractérisées par une situation de péril et d'isolement et un sentiment de méfiance et d'hostilité entre Blancs et Indiens.

On pourrait aussi se pencher brièvement sur les moyens par lesquels les personnages de *Le Clézio* s'intègrent dans les récits et aident, de par leurs aspirations, à modeler la structure profonde de chacun d'eux. Le recours à des schémas actantiels permet de comprendre les rapports de force qui déterminent l'action dans les trois oeuvres à l'étude.

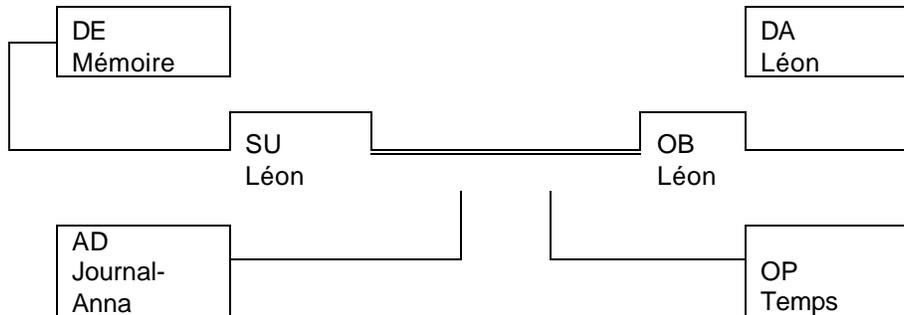
## Le Chercheur d'or



## Voyage à Rodrigues



## La Quarantaine



À la lumière de ce qui précède, il est évident que ce qui détermine l'action dans les trois cas, c'est une quête matérielle dans le temps. Et c'est bien ce facteur temporel qui s'oppose au désir des personnages d'atteindre leurs buts spécifiques, c'est-à-dire le trésor pour Alexis et les traces de l'ancêtre Léon pour Léon Archambau. Conçu en tant qu'élément immatériel, le temps assure en quelque sorte sa prééminence sur des objets concrets en reniant leur existence au fil des années et des siècles. C'est ainsi qu'Alexis se rend compte que les pistes ont été brouillées et que Léon se heurte à l'impossibilité de retracer les traces de l'ancêtre. C'est pourquoi *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* peuvent être considérés comme des aventures métaphysiques, la vérité de l'objet s'effaçant au profit d'une conviction intime et inébranlable. Le narrateur du journal, par contre, n'entreprend pas sa quête pour retrouver un objet physique ou un être, mais cherche à comprendre ce qui a motivé son grand-père dans ses recherches dans l'Anse aux Anglais. Pour le narrateur, il n'est pas vraiment question de ce trésor qui n'a pas été retrouvé, mais de recommencer la possibilité du secret et du mystère (Le Clézio 1986 : 42). Le destinataire actantiel serait alors la mémoire, celle qui vibre chez le narrateur et lui permet de ressentir d'autres vies.

On ne peut manquer de reconnaître ainsi qu'en dépit du peu d'importance que Le Clézio accorde aux conventions génériques, il réalise un habile tour de force pour marquer le rapport de la fiction à la réalité. Sa conception de l'art rejoindrait une pratique de l'écriture qui ferait fi de la structure des genres et qui n'existerait qu'en tant acte pour soi et pour les autres. Et comme il le souligne dans *L'Extase matérielle*, ce qu'il cherche, c'est moins un compte-rendu exact du monde qu'une évocation affective qui permette

l'entente sur un plan extérieur à celui de la réalité. Mais cette relation affective avec le monde, on l'a vu, peut également être puisée dans la réalité et parer la question de la quête d'un effet de prisme. Sont notables, à cet égard, l'utilisation par l'auteur de *La Quarantaine* des noms qui relèvent de son ascendance généalogique et la filiation entretenue entre la fiction et la réalité, par le biais des plans qui révèlent une grande densité thématique et intertextuelle (nous y reviendrons). Cette oeuvre-clef - l'une peut-être des plus achevées depuis Proust - réussit à témoigner d'un retour aux origines, à une contrée mythique qui féconde les rêves les plus insensés, cet " autre bout du monde " pour lequel Léon prend l'avion.

## CHAPITRE 2

### Les vérités du voyage

Le mythe de l'Ailleurs, peut-on dire, est fondateur des œuvres que J.-M.G. Le Clézio a consacrées aux îles Maurice et Rodrigues. Car l'espace postulé par ce mythe vise à rétablir une harmonie entre l'être et les choses, entre sa mémoire et le silence intemporel qui renie la matérialité des objets. Cette intelligence universelle dont Le Clézio veut se faire le chantre, elle correspond, en fait, à une tentative de donner un sens au monde, à renvoyer à un état originel qui ne saurait être expliqué et qui est lié intimement avec l'univers dans lequel l'auteur évolue, en d'autres mots, le mythe. À un Mircea Eliade qui trouve que le mythe raconte une histoire sacrée, un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements (Eliade 1963 : 16), Le Clézio semble répondre : " Les mythes, c'est l'invention de la parole. Une parole libre, qui n'a jamais été achevée, qui n'a jamais été écrite "(Le Clézio 1974 : 21). Et c'est bien celui-ci ou sa part de mystère, de silence ou d'oubli, qui entraîne cette démarche de démystification et de justification de l'auteur, idéalement réalisée ainsi par le voyage.

Le voyage devient ainsi la possibilité d'échapper à un mode de pensée incapable de fournir à l'individu des éléments de réponse à ses interrogations existentielles, de l'amener à goûter à un exotisme nouveau qui serait, selon Victor Segalen, non pas un état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, " mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité

forte, [...] la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle " (Segalen 1978 : 43-44). Il perdurerait donc l'essence du mythe qui veut que celui-ci ne puisse être approprié et fasse naître l'instant d'une vérité profonde par l'idée d'un retour et d'une origine. Ce serait là le moyen d'établir une formulation juste de ce qui serait l'intelligence universelle. Conçu dans une perspective palinodique, le rapport du moi au monde serait alors un exercice de compréhension, de respect et d'osmose métaphysique. Victor Segalen donne la juste mesure de ce rapport dans son *Essai sur l'exotisme* :

(Mais pour moi, c'est une aptitude de ma sensibilité, l'aptitude à sentir le divers, que j'érige en principe esthétique de ma connaissance du monde. Je sais d'où il vient ; de moi-même. Je sais qu'il n'est pas plus vrai qu'aucun autre ; mais aussi qu'il n'est pas moins vrai. Je crois seulement que j'étais celui-là qui devait le mettre en lumière ; et que j'aurai ainsi rempli mon rôle. " Voir le monde et puis dire sa vision du monde. " Je l'ai vu dans sa diversité. Cette diversité j'en ai voulu, à mon tour, faire sentir la saveur) (Segalen 1978 : 50).

Un tel postulat renierait volontiers, non seulement, le caractère extérieur de l'exotisme (on l'a vu plus haut) mais aussi, cette exploitation moderne du concept par une volonté mercantile tous azimuts, et qui ne rend pas compte du fait que le voyage est d'abord un état d'âme. Dans son *Propos sur le bonheur*, Alain rappelle la vérité inaltérable du voyage et qui n'est pas l'apanage de ceux qui parcourent le monde à toute vitesse, et qui ne sont guère plus riches de souvenirs à la fin qu'au commencement. Mais de ceux qui notent les détails, s'y attardent, et saisissent l'ensemble d'un coup d'œil. Et d'ajouter :

Pour mon goût, voyager, c'est faire à la fois un mètre ou deux, s'arrêter et regarder de nouveau un nouvel aspect des mêmes choses. Souvent aller s'asseoir un peu à droite ou à gauche, cela change tout, et bien mieux que si je fais cent kilomètres (Alain 1906 : 134-135).

Le besoin du voyage est ainsi corollaire au mythe, car il permet un accès à un imaginaire incarnant l'idéal humain. Importe-t-il que celui-ci soit réalisable ou pas puisque tout ce qui séduit et fascine est ce qui est le moins crédible et sensé ? En tout cas, il rend possible un éloignement d'un espace connu et en modifie, conséquemment, la dimension et la perception. Et cet espace qu'est le monde occidental, J.-M.G. Le Clézio le refuse avec force, car au-delà de sa configuration externe, une liberté est accessible, et elle semble n'avoir ni commencement ni fin, comme la parole qui restitue le mystère des choses ou de leur évocation. D'ailleurs, bien avant son aventure mauricienne, Le Clézio stigmatisait les valeurs de la société occidentale, comme dans *Le Livre des fuites* :

Ville de fer et de béton, je ne te veux plus. Je te refuse. Ville à soupapes, ville de garages et de hangars, j'y ai assez vécu. Les éternelles rues cachent la terre, les murs sont des paravents gris, et les affiches et les fenêtres. Les voitures chaudes roulent sur leurs pneus. C'est le monde (Le Clézio 1969 : 63).

Au fait, derrière la nécessité du voyage chez Le Clézio, comme pour Segalen, il y a une idée de découverte, de changement, de nouveauté. De proximité avec l'espace et le temps. De ce qui peut permettre aussi la perception d'une différence. À propos de l'auteur, Jacques Robichez s'exprime ainsi :

Cet écrivain qui paraît si moderne d'abord, est au fond, par son amour du monde des choses, un esprit nostalgique, un écologiste qui déplore l'envahissement de la nature par les citadelles de béton et la tyrannie de la civilisation mécanique (Robichez 1995 : 364).

On peut rappeler utilement à cet égard les nombreux voyages de l'auteur lui-même et qui lui ont permis de comprendre qu'il fallait entendre d'autres voix, apprécier d'autres couleurs, partager d'autres existences. Cette prise de conscience a aussi facilité chez lui un rapprochement avec les minorités ignorées. L'existence qu'il partage entre 1971 et 1974 avec les Emberas et

les Waunanas du Darien panaméen sera une expérience fondatrice. Ces Indiens, dit Gérard de Cortanze, lui ont appris “ à ne plus craindre le temps, à lui faire confiance, à ne plus avoir peur de la mort, à ne plus rejeter le renouvellement des générations (Cortanze 1999 : 173). ” Et Le Clézio d’ajouter lui-même :

Leur voix est une voix importante dans le concert des voix de l’humanité : pourquoi ne l’entendons-nous pas ? [...] Ces gens ont élaboré, tout au long des générations successives, en souffrant, en résistant à de multiples pressions extérieures, une ligne de conduite, une philosophie, une réponse à beaucoup de questions qu’on se pose aujourd’hui, et on ne les entend pas. Voilà ce qui m’attire : j’ai envie de les entendre (Cortanze 1999 : 187-188).

Mais avant le Mexique, il y a eu le Nigéria, l’Angleterre où chaque année il partait en vacances, la Bretagne, la Thaïlande où il fut envoyé en tant que coopérant. Et après le Mexique, Maurice, Rodrigues, le Maghreb (*Gens des nuages*) et les États-Unis, jusqu’à nouvel ordre, peut-être. Et toujours ce besoin d’être proche, d’écouter, de sentir et de partager. Ces nombreux déplacements de Le Clézio impliquent donc une idée de fuite, qui peut être aussi considérée comme un besoin précis de s’éloigner du monde occidental. C’est un mouvement divergent dans tous les sens où, semble-t-il, il n’y a pas de but arrêté. Ce mouvement se distinguerait alors non par un but à atteindre, mais par un motif qui le susciterait. Les découvertes, les nouveautés et les vérités qui s’imposeront au bout de ces errances ne se justifieraient que dans la mesure où elles renverraient cruellement (et pas satiriquement) aux valeurs et symboles devenus, du coup, douteux de l’espace de départ. On constate ainsi que le personnage de *L’Inconnu sur la terre*, Petit Garçon Inconnu, n’a pas de but précis. C’est aussi le cas de Mondo et de Daniel qui ne recherchent pas un objectif sécuritaire, mais se plaisent à aller au bout de leurs rêves. Ils fuient constamment, en fait, les personnages de Le Clézio, presque tous des marginaux, des éclopés de la vie, des bohémiens sans

refuge qui défendent farouchement leur liberté le long des routes. L'idée de fuite, qui rend possible le voyage, est concomitante de la quête.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard que ce soit l'évocation du poète des *Illuminations* qui préfigure, en quelque sorte, le voyage que fera Léon dans *La Quarantaine* pour retrouver les traces de son grand-père Léon. Le premier sous-titre du roman est justement libellé ainsi : *Le voyageur sans fin*. L'identité inconnue du commis voyageur Rimbaud dans la chambre d'un hôpital peut être conçue comme une métaphore de la pérégrination de Léon, qui quitte sa terre pour retrouver ses ancêtres. Le charme poétique du premier voyage de l'ancêtre Léon est accentué par le fait qu'il porte, à son insu, la folie vagabonde du poète voyageur qui promena, après avoir poussé la porte d'un café, son bref regard sur lui. Ce même poète dont il apprendra par cœur les poèmes tels *Le bateau ivre*, *Voyelles*, *Les assis* (Le Clézio 1995 : 25). Et, bien sûr, il ne peut rêver dès lors que de partir, d'être ailleurs, de se brûler au soleil comme l'homme d'Aden qui avait parcouru les rues dans lesquelles, plus tard, lui et Jacques se plairont à marcher :

Ici, dans les rues, Rimbaud avait marché au printemps, avant de partir pour son voyage sans fin. Sur la place Maubert, le soir, les clochards avinés tendent toujours leurs feuilles de carton sur lesquelles ils s'endorment par le bruit des voitures. Peut-être qu'ils sont les seuls à toucher vraiment dans leurs rêves un temps qui n'existe plus. Immobiles, ils sont restés, alors que lui, le voyageur, a parcouru les extrémités de la terre (Le Clézio 1995 : 25).

Et l'osmose mystérieuse qui s'opère lorsque le regard bleu sombre du poète entre en son grand-père, ne le quitte plus, et s'étend jusqu'au petit fils Léon ! Et que fait ce dernier lorsqu'il regagne Marseille à la suite de son retour de l'île Maurice ? Il veut se rendre sur le lieu où Rimbaud a vécu, comme s'il se rendait sur un caveau de famille, refaire le même trajet du poète du *Bateau ivre*. Peut-être, après tout, parce que ce trajet ne le mène à

nulle part et à tout, et qu'au bout du compte, il devra redescendre le chemin qu'il a pris.

Cette isotopie de l'errance se manifeste aussi dans les gestes des personnages du roman qui semblent porter, sans le savoir, le stigmatisme du poète. Ainsi, la vieille Anna, le seul témoin vivant du passé enfoui des Archambau, se plaît à empoisonner des chiens comme l'homme d'Aden empoisonnait les chiens de Harrar. C'est, au fait, le seul passe-temps de la vieille qui demeure recluse dans son austérité et son silence. Ainsi, elle déclare :

Autrefois, j'avais de la force. Je faisais des choses terribles, j'avais le courage de les prendre, de les endormir avec de l'éther, les noyer dans le bassin de la maison, à Quatre-Bornes (Le Clézio 1995 : 504).

Et puisque cette dernière est la seule à garder les souvenirs familiaux, le narrateur comprend qu'il ne faut pas oublier les premiers immigrants à Maurice venus de Bretagne, et qui étaient en quête d'un nouvel Eden (Le Clézio 1995 : 528). On note là tout le réseau associatif du discours : l'initiateur de la formidable aventure des Léon est le poète Rimbaud, l'homme d'Aden, qui aurait suscité le désir des premiers Archambau et de leurs semblables de rechercher un Eden, dans un point perdu du monde. La paronomase Aden/Eden est suggestive d'un besoin de bonheur et témoigne d'une filiation secrète entre le poète lui-même et Léon le Disparu. D'ailleurs, le narrateur confie : “ Peut-être que, comme Rimbaud, à qui j'ai voulu qu'il ressemblât, sa vie est devenue une légende ” (Le Clézio 1995 : 530).

Mais pourquoi, peut-on se demander, toute cette quête menant vers Maurice ? Ce que déclare J.-M.G. Le Clézio dans un entretien accordé au quotidien *L'Express* en avril 1999 est, à ce titre, significatif : “ Mais ce que m'apporte l'île Maurice en connaissance et reconnaissance, ça c'est considérable (Assonne 1999 : 9). ” L'île Maurice, donc, est-elle l'étape

ultime de l'écrivain-aventurier dans sa quête inlassable ? Mais il conviendrait sûrement, d'abord, de savoir ce qu'enseigne le voyage.

## Une démarche naturiste

Dans son mémoire de maîtrise sur Le Clézio, Frederik Westerland note que les protagonistes donnent l'impression d'être hantés par un désir sous-jacent de fuir la civilisation pour s'unir aux éléments, comme Besson dans *Le Déluge* ou Adam dans *Le Procès-verbal* (Westerlund 1999). Ils entreprennent ainsi de briser les attaches humaines et sociales pour accéder à cette possibilité d'existence à l'état pur. Cette démarche rappelle volontiers la fameuse doctrine de la nature apparue au XVIIIe siècle et qui sera, à nouveau, affirmée vers la fin du XIXe siècle par Saint-Georges de Bouhelier. En lançant le naturisme, ce dernier entendait promouvoir un retour à la simplicité et au bonheur d'exister. Sa théorie postule, en fait, un désir panthéiste où l'homme se lierait avec la terre et où le Poète épouserait la Vie et la Nature. Et même si cette doctrine ne fit pas long feu, elle semble en mesure d'expliquer le spiritualisme psychologique de Henri Bergson qui, dans son œuvre intitulée *Rire* (publiée par les Presses Universitaires de France en 1900), parle d'un détachement naturel qui permettrait de voir toutes choses dans leur pureté originelle.

Dans l'œuvre de Le Clézio, les éléments de la nature sont toujours présents, comme la chaleur et le vent du désert qui hantent Lalla dans son exil en France et qui l'inciteront à retourner dans son pays natal (Le Clézio

1980). Parmi ces éléments, il y a l'eau qui symbolise la pureté. Mais elle est aussi associée au mythe, comme le témoigne le héros du Graal qui saisit l'épée miraculeuse émergeant du lac pour se mettre à la quête de la coupe de pureté. On retrouve aussi, dans la mythologie grecque, Cronos qui devient source pour féconder Rhéa, Poseidon qui venge Amgéné et fait jaillir le fleuve qui est tout à la fois de feu, d'oubli et de mort, Orphée qui continue de chanter sur l'eau après sa mort. Et Moïse, sauvé des eaux, permettra le salut de son peuple en faisant ouvrir la Mer rouge.

Autre élément : l'air qui est invisible, léger et qui renvoie à une thématique d'élévation et de béatitude. Il traduit aussi l'état d'envol du poète et de l'artiste, ces derniers parvenant donc à se détacher du monde sensible et atteindre un état de sublimation. Cela implique une façon d'appréhender le monde avec ses sens. Il est intéressant de noter ce que Victor Segalen dit à propos de la réalité des sens :

Si l'homogène prévaut dans la réalité profonde, rien n'empêche de croire à son triomphe à venir dans la réalité sensible, celle que nous touchons, palpons, étreignons et dévorons de toutes les dents et de toutes les pupilles de nos sens (Segalen 1978 : 87-88).

Mais cette disposition à connaître ou à entrer en communion avec les éléments de la nature suggère que l'on se distingue de celle-ci, qu'on renie, ou du moins, qu'on relativise sa part de matérialité pour la dissoudre en elle. C'est alors que devient possible le bonheur à l'état naturel, tel que le concevait Jean-Jacques Rousseau qui, dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Rousseau 1971), avance que la plupart des maux humains – excès de travail, excès d'oisiveté, fatigues, chagrins – auraient pu être évités si l'homme avait conservé une manière de vivre simple. Et qui renchérit qu'à l'état de nature, l'homme ne peut même pas avoir le sens du bien et du mal, l'ignorance du mal empêchant le vice.

Ce que dira Segalen, après quelque cent cinquante ans plus tard, s'apparente à une reprise de ce postulat :

Le sens de la nature non anthropomorphisée, de la nature non pas sur-humaine, mais ex-humaine et d'où procède – étrange ! - toute humanité, - ce sens exotique de la nature n'apparut qu'avec la connaissance de ses forces et de ses lois, si distantes des forces et des lois humaines que l'homme éperdu courut à l'autre bout du monde et reconnut deux mondes : le monde physique, le monde moral (Segalen 1978 : 45).

Ainsi, le retour à l'état de la nature requiert un certain apprentissage, car il importe que soit enlevé tout ce qui a pu se greffer sur l'état primitif de l'individu, afin qu'avec ses yeux, ses oreilles, ses narines, ses lèvres, ses doigts, il puisse percevoir la pureté originelle de sa condition et du monde. La stabilité et l'harmonie communautaire qui caractérisent les groupements indigènes du Sud du Brésil, tel que les montre Claude Lévi-Strauss, par exemple, s'expliqueraient par le fait que ces derniers refusent de s'intégrer à la vie moderne, régie par un ordre contraire à celui de la nature. Cette situation renvoie également au mythe du bon sauvage, qui traduit un état primordial et inaliénable, irréductible de plus à tout compromis qui ne serait qu'un avatar de modèles de la condition humaine.

L'expérience de Le Clézio chez les peuples indiens, on l'a dit, est fondatrice. Elle lui permet de mieux comprendre ce qu'il fuit, le fait entrer en communion avec l'intelligence universelle qui, en fait, est le langage de l'eau, des roches, des arbres, du ciel, de tout ce qui vit simplement et indépendamment d'un cadre préconçu (et qui prétendrait ordonner et agencer l'ordre des choses, comme la société). Cette expérience sera, pour lui, très physique et sensorielle, comme il en fait état après avoir partagé, entre 1970 et 1974, la vie des Emberas, et leurs cousins germains, les Waunanas, peuples indiens du Darien panaméen. Voici ce qu'il dit :

“ Ce fut un choc énorme. C’était tellement difficile. Il fallait parcourir de longues distances à pied. Il fallait s’endurcir. Il fallait avoir les mains calleuses pour tenir la palanque et la perche. Moi qui n’avais pas la plante des pieds assez dure pour marcher sur les silex qui tapissent le fond des rivières, j’étais obligé de porter des chaussures, et le sable qui se glisse alors entre la semelle et la peau devient comme du papier de verre. [...] J’ai dû apprendre les recettes qui permettent de survivre. Et tant d’autres choses encore. Oui, cette réalité n’avait plus rien à voir avec celle de mon passé scout ou celle de l’entraînement que j’avais subi : tout cela me paraissait désormais si tendre ” (Cortanze 1999 : 164-165).

Cette leçon physique est, donc, un élan de sympathie vers ce qui semble étranger et inconnu. Elle n’est pas forcément un exercice d’adaptation, mais la compréhension que l’ordre de la nature n’est pas assimilable à quelque activité cérébrale ou intellectuelle qui, pour sa part, présuppose une ingénierie mécanique et sociale. Bien au contraire, cet ordre semble receler des arcanes qui ne peuvent être compris ou, à tout le moins, discernés par l’exercice des sens. Ceux-ci peuvent, tout au plus, interroger le mystère et en reconnaître les traits propres. Ce qui, en tout état de cause, devrait inciter l’être à plus de simplicité et de modestie. Et en suivant l’itinéraire de l’écrivain, on se rend compte qu’en fuyant le carcan des villes pour des lieux perdus du monde, il ne cherche en fait qu’à rétablir une certaine entente entre ce monde d’avant la raison et lui-même, qu’à mieux apprécier ces gens simples qui portent la marque d’une humanité bon enfant et profonde. Comme en témoigne un entretien qu’il a accordé à un hebdomadaire mauricien après qu’il eut visité l’île Rodrigues, lieu du trésor enfoui recherché par le grand-père :

À Rodrigues, c’était un privilège pour moi de rencontrer des musiciens, des campagnards, des personnes âgées, des artistes et des écrivains. Sans cette initiative, je n’aurais pu faire toutes ces découvertes. C’est une bonne initiative, je crois que je ne risque pas de perdre mon âme. [...] J’ai aussi rencontré Matante Ser, qui habite toujours l’Anse aux Anglais. C’est une personne modeste avec une très forte présence humaine. Elle et moi, on a

bavardé mais la conversation a été limitée. Mon créole n'est pas extra. Il y a aussi tous ces gens pauvres dont j'ai visité la demeure et avec qui j'ai pu converser (Le Bon 2001 : 28).

Cela explique, sans peine, la présence des éléments naturels dans l'œuvre de ce dernier, comme pour rappeler à l'humain sa propre image, ceux qu'il ne devrait pas oublier en tout état de cause. Ils sont appelés à éveiller sa conscience, à le transformer, à lui donner une nouvelle naissance et le faire accéder à une dimension où il serait contemporain des forces qui auraient favorisé la cosmogonie avant l'apparition de l'homme. On peut lire ainsi ce qui suit dans *L'Inconnu sur la terre* : “ Je voudrais qu'il n'y ait pas de différence entre les éléments et les hommes, entre la terre, la mer et les hommes ” (Le Clézio 1978 : 116). Dans *Le Chercheur d'or*, Ouma demande à Alexis s'il a trouvé de l'or, et elle rit parce qu'elle sait, étant une fille de la nature, que ce trésor n'a pas d'importance. Elle est une fille des éléments, et lorsqu'elle évoque son enfance avec Alexis d'une voix chantante, “ le bruit du vent et de la pluie sur la tente se mêle à ses paroles ” (Le Clézio 1985 : 231). Et la force de ces éléments l'accompagne dans ses gestes, ses intonations, son silence, en lui faisant comprendre qu'avant, qu'après et en elle, ils existent toujours et explicitent ce que la raison ne peut expliquer. Car lorsque Ouma interrompt l'évocation de son enfance, on entend l'eau dégouliner sur la tente alors que le vent secoue les branches du vieux tamarinier (Le Clézio 1985 : 234).

De même, elle est en mesure d'interpréter les signes du ciel. Au cœur de la vallée de Mananava, où Alexis est rejoint par Ouma, cette dernière est envahie par la crainte lorsqu'elle voit une pluie d'étoiles filantes. Et elle part se cacher, parce que cette pluie d'étoiles filantes signifie, pour elle, qu'il y aura la guerre, que d'autres malheurs guettent les humains, en particulier ceux de son espèce, les manafs, qui risquent d'être chassés. Elle sait cela, et

elle trouvera refuge sous un arbre. Alexis n'ose douter des propos d'Ouma, parce qu'il comprend enfin que ce signe relève de ce que Mircea Éliade appelle " l'histoire vraie " des sociétés des indigènes, et qui a trait aux origines du monde (Eliade 1963 : 21). Ce présage que voit ainsi Ouma est lié à tout ce qui l'a constituée existentiellement, et qui est en rapport avec sa place dans le cosmos. C'est pourquoi Ouma ne saurait mentir, et Alexis doute de son intention première de la ramener à la raison. Et ce doute n'est plus assumé par le personnage Alexis, mais par le narrateur aussi, comme en témoigne la forme interrogative de la phrase : " [...] est-ce que ce sont vraiment des aérolithes ? " (Le Clézio 1985 : 367).

Les éléments de la nature ont aussi une fonction curative ; ils rompent le sentiment de l'isolement, rassurent contre les malheurs qui guettent à tout moment les humains, font comprendre que le sentiment tragique de la condition de l'être est éphémère. C'est ainsi que, face à la mer dans *La Quarantaine*, Léon peut oublier les sifflets lugubres du sirdar qui commande, lorsqu'il contemple pendant des heures cette mer, qu'il écoute les coups de vague et qu'il " goûte au sel jeté par les rafales du vent " (Le Clézio 1995 : 86). De même, lorsque Surya va pêcher le long du récif, elle ressemble à une déesse de la mer. Car tout comme Ouma, elle jouit d'une proximité avec les éléments de la nature, et à force de s'y complaire, il y a osmose de telle sorte que l'être oublie sa condition face à la suprême vérité des éléments, et que ceux-ci l'assimilent à une force minérale, chargée de douceur, de secret et de beauté. Et puisque tout est destiné au silence, comme le dit Le Clézio dans son essai *L'Extase matérielle*, Léon peut bien se rendre à l'évidence que la vraie parole n'est pas celle du débit oratoire, mais qui le précède ou le succède, assimilée aux forces cosmogoniques. Il note ainsi que : " L'îlot Gabriel sèche toutes les paroles, le vent, la dureté

des pierres, le grondement des vagues sur le récif sont devenues nos vraies paroles ” (Le Clézio 1995 : 411). Mais ce n’est pas tout. Car les éléments ont aussi le pouvoir d’immortaliser cette dimension humaine qui participe de l’activité créatrice des mythes. Cette dimension correspondrait aux valeurs intrinsèques à l’intelligence des sens, et comprendrait la foi, la liberté et le rêve. Voilà pourquoi le narrateur de *Voyage à Rodrigues* veut revivre le rêve de son grand-père, même si ce dernier s’était rendu compte, au fil de ses recherches, qu’il ne trouverait pas le trésor. Car il sait que le rêve son grand-père n’est pas mort, mais qu’il a simplement rejoint “ le rêve du basalte, des vacoas, du vent qui souffle de la mer, des oiseaux ” (Le Clézio 1986 : 145).

## **La vertu de la liberté**

Évoquer l’importance des éléments naturels dans l’oeuvre de Le Clézio serait insuffisant si n’en était tenu compte le corollaire : la liberté. Elle est ce désir qui pousse Lullaby (*Voir Mondo et autres histoires*) à écrire à son père sur la plage pour lui dire pourquoi elle décide de partir :

J’avais vraiment l’impression d’être dans une prison [...] Imagine tous ces murs partout, tellement de murs que tu ne pourrais pas les compter, avec des fils de fer barbelés, des grillages, des barreaux aux fenêtres (Le Clézio 1978 : 90).

Elle préfère passer ses journées près de la mer, celle-là même qui, selon Baudelaire dans *Les Fleurs du mal*, console les labeurs et est dotée d’une fonction sublime de berceuse (Baudelaire 1995). Cet appel de la mer est si fort qu’il envoûte également Mondo qui, sans crier gare, fera son apparition

au bord d'une plage et y restera pendant quelque temps. Quand ce n'est pas la mer, c'est le ciel qui fascine les héros de Le Clézio, comme Petite Croix dans *Peuple du ciel* (une des nouvelles de *Mondo et autres histoires*), qui n'a jamais fréquenté l'école et passe ses journées à regarder le ciel, loin de l'école. Et elle chantera une petite chanson pour les chevaux qui peuplent le ciel :

“ Chevaux, chevaux  
petits chevaux du bleu  
emmenez-moi en volant  
emmenez-moi en volant  
petits chevaux du bleu. ”

Comme d'autres jeunes personnages de Le Clézio, ces enfants éprouvent un besoin irrésistible de fuir leur milieu dit civilisé pour goûter à la liberté. Ce geste de fuite réactualise, en quelque sorte, la valeur symbolique ou mythique rattachée aux éléments naturels qui, quant à eux, ont pour fonction de privilégier un rappel des origines. Dans son ouvrage intitulé *Aspects du mythe*, Mircea Eliade montre comment des peuples indigènes restituent le caractère sacro-saint des éléments aux rites visant à célébrer et réitérer la cosmogonie, synonyme de pureté et de l'excellence de la création. En évoquant la solidarité entre le mythe cosmogonique, le mythe de l'origine de la maladie et du remède chez les Nankhi, population tibétaine, l'auteur note que :

La majorité de ces chants rituels à fin médicale commencent par évoquer la cosmogonie. Voici un exemple : “ Au commencement, au temps où les cieux, le soleil, la lune, les astres, les planètes et la terre n'avaient pas encore apparu, alors que rien n'avait encore paru, etc. ” (Eliade 1963 : 42).

L'auteur poursuit en relevant une incantation assyrienne contre les maux de dents : “ Après qu'Anu eut fait les cieux, les cieux firent la terre, la terre

fit les fleuves, les fleuves firent les étangs, les étangs firent le Ver ” (Eliade 1963 : 45).

Il est intéressant de noter ainsi que, tout comme les habitants de ces sociétés traditionnelles, les enfants chez Le Clézio sentent l’unité de toutes les espèces et entreprennent une quête initiatique pour connaître ces éléments dont l’importance thématique et mythique a été soulignée plus haut. L’appropriation de ces éléments n’est ainsi possible que par cette démarche qui permet d’y goûter. Celle-ci implique, bien sûr, un refus viscéral de tout conditionnement, social, politique ou autre, qui récuse la prééminence de ces éléments comme ordre constitutif de l’essence cosmogonique et humaine. Cette démarche de fuite, synonyme de liberté, est aussi comme l’eau qui fuit vers des horizons, l’air qui ne connaît pas de frontière, le feu qui embrase par sa pureté. Du reste, comme le montre Jean-Jacques Rousseau dans *Le Contrat social*, l’homme ne peut renoncer à sa liberté, car cette renonciation est incompatible avec sa nature. Et le priver de volonté équivaldrait alors à enlever toute moralité à ses actions. C’est ainsi que les enfants lecléziens, en sentant l’unité immanente à toutes choses, peuvent bien se passer de la connaissance du milieu civilisé qui corrompt. En somme, la nature est synonyme de liberté. Le Clézio note à juste titre dans *L’Inconnu sur la terre* : “ C’est la liberté quand on sait sans avoir eu à apprendre ” (Le Clézio 1978 : 212). Et de déclarer à l’intention de Pierre Lhoste :

Il y a beaucoup de choses artificielles qui viennent de la société, des choses qui viennent de l’éducation mais cette présence solitaire et brûlante qui revient tous les jours [...] c’est la seule réalité (Lhoste 1971 : 123-124).

La liberté renvoie donc à une dimension essentielle et originelle de la condition de l’homme en accord avec sa nature. Et celle-ci a pour but de rétablir un nouvel état des rapports humains. C’est ce que souligne aussi

Étienne de la Boétie, auteur du XVI<sup>e</sup> siècle, dans son oeuvre intitulée *Discours de la servitude volontaire*. Selon ce dernier, la liberté qui fait partie de la nature humaine peut amener l'individu à rejeter avec force toute forme de dégénération où les hommes se laissent dominer et envoûter par leurs semblables. Une situation de déchéance, conçoit La Boétie, n'est pas compatible avec l'idéal que chaque être porte en lui. Aussi, justifie-t-il dans son oeuvre son attaque de la tyrannie en mettant en relief des considérations éthiques et esthétiques. La perspective morale du postulat de l'auteur est relevée par le fait que la nature propose aux hommes une sociabilité naturelle en dépit de leurs différences. Dès lors, toute atteinte à celle-ci ne peut qu'être une tare sur la conscience humaine. Et une méconnaissance dramatique du principe de liberté, le meilleur guide de toute action humaine. Ainsi, précise La Boétie :

Mais, à la vérité, c'est bien pour néant de débattre si la liberté est naturelle, puisqu'on ne peut tenir aucun en servitude sans lui faire tort, et qu'il n'y a rien si contraire au monde à la nature, étant tout raisonnable que l'injure. Reste donc la liberté être naturelle, et par même moyen, à mon avis, que nous ne sommes pas nés seulement en possession de notre franchise, mais aussi avec affectation de la défendre. Or, si d'aventure, nous nous faisons quelque doute en cela, et sommes tant abâtardis que nous ne puissions reconnaître nos biens ni semblablement nos naïves affections, il faudra bien que je vous fasse honneur qui vous appartient, et que je monte, par manière de dire, les bêtes brutes en chaire, pour vous enseigner votre nature et condition.[...] Plusieurs en y a d'entre elles qui meurent aussitôt qu'elles sont prises : comme le poisson quitte la vie aussitôt que l'eau [...] (La Boétie 1983 : 141).

Il s'agit ainsi, non seulement, de prendre conscience de cet idéal de liberté qui devrait prévaloir dans toute activité humaine, mais de la défendre. Car défendre cette liberté équivaudrait également à respecter la dignité des autres et sa propre dignité. Mais le paradoxe veut que toute forme d'organisation humaine nécessite des rapports qui privilégient des intérêts personnels, et par

conséquent, réduise la liberté individuelle au besoin d'autrui. Cette liberté est alors relativisée ou dénaturée au profit d'un ordre collectivement douteux. Apprendre ou réapprendre à conquérir sa liberté ne serait pas nécessairement un paradigme de révolte contre l'ordre établi, mais simplement une façon de réaffirmer son désir de ne pas s'avilir individuellement, et la possibilité de retrouver sa condition originelle, celle qui s'harmonise avec les éléments homologables à la perfection des origines. Ainsi dit Le Clézio dans *L'Inconnu sur la terre*, en éprouvant le désir du réel, loin des habitations des hommes :

Ils font obstacle à mon désir comme s'ils dressaient un écran devant le monde. Je voudrais retrouver les pays où personne ne parle, les pays des bergers et des pêcheurs, où tout est silencieux, dans le vent et la lumière (Le Clézio 1978 : 158).

Ce regard jeté simultanément plus haut sur la situation de l'enfance est nécessaire si l'on veut bien admettre que celle-ci, ou sa nostalgie, caractérise aussi l'action ou la démarche d'Alexis dans *Le Chercheur d'or* et Léon dans *La Quarantaine*. Elle déterminerait le schéma actantiel générateur de l'action, et serait un motif permutable pour la mémoire dans les deux romans (Voir les schémas actantiels du chapitre 1). Parallèlement à cette situation de l'enfance, on ne peut manquer de relever l'isotopie de l'eau et de l'air qui symbolise dans les textes concernés la libération, l'élévation et le bonheur. Et il est significatif que dans son entretien à J.-L. Ezine, Le Clézio déclare que la couleur qu'il préfère, " c'est le bleu, indéniablement. " Ce bleu, c'est aussi le bleu de la mer et du ciel. Mircea Eliade, lui, signale que le texte de la Shivasamhitâ (*Aspects du mythe*) place l'élément de l'Éther au dessus des autres, car il absorbe l'air qui absorbe le feu, le feu absorbant l'eau, et l'eau la terre (Eliade 1963 : 112-113).

C'est ainsi que le premier voyage de l'enfant Alexis en mer avec Denis est une expérience novatrice et forte. Il reste penché sur l'étrave de la pirogue à regarder l'eau qui miroite. Et il ne peut expliquer le vertige qui le saisit, car c'est un vertige qui vient de la mer, " comme un charme du soleil et des reflets " (Le Clézio 1985 : 56). Il se plaît aussi à grimper sur l'arbre chalta, que sa soeur Laure appelle l'arbre du bien et du mal, pour voir la mer. La découverte des éléments, donc, est assimilable à une élévation de l'être, sinon au vol des oiseaux qui, ni plus ni moins, est une métaphore de la liberté. On peut ainsi voir Alexis partager un peu de la liberté des oiseaux lorsqu'il les contemple du fond de l'Anse aux Anglais. Et si lui et Ouma se rendent sur l'île aux Fous, c'est aussi pour avoir la possibilité de vivre parmi les oiseaux. C'est aussi un lieu où ils n'en ont jamais vu autant :

Ils sont des milliers sur les rochers blancs de guano, ils dansent, ils s'envolent, et se reposent, le bruit de leurs ailes vrombit comme la mer. Les vagues déferlent sur les récifs, recouvrent les rochers d'une cascade éblouissante, mais les fous n'ont pas peur. Ils écartent leurs ailes puissantes et ils se soulèvent dans le vent au-dessus de l'eau qui passe, puis ils retombent sur les rochers (Le Clézio 1985 : 240).

Ces mêmes oiseaux sont toujours présents lorsque le narrateur de *Voyage à Rodrigues* essaie de revivre l'aventure de son grand-père. Il se rend compte que ce dernier n'a pas été si insensé, car il a pu vivre un rêve de liberté dépassant la valeur du trésor enfoui. Ce rêve est symbolisé par, lit-on :

[...] ces oiseaux éternels, qui ne cessent pas de traverser le ciel de la baie, eux, les véritables maîtres de ce domaine, ils m'unissent encore davantage à la mémoire de mon grand-père. Il me semble que je peux le voir, lors de son dernier voyage [...] assis au pied du vieux tamarinier à l'entrée du ravin, où je suis allé instinctivement, écoutant les cris des oiseaux de mer à l'approche de la nuit (Le Clézio 1986 : 84).

On retient aussi dans *La Quarantaine* que Suryavati s'apparente aux oiseaux, par sa silhouette qui évoque une sorte d'aigrette et l'arc de ses sourcils pareils aux ailes d'une hirondelle. Et lorsque Léon et Suryavati

s'uniront, ils auront l'impression tous deux de voler, ou de planer, comme l'aile noire du ciel, pareils à des oiseaux.

Cette liberté que connotent les oiseaux, elle est comme une grâce divine ; elle rend accessible une autre mesure de l'espace et du temps, car elle découle du pouvoir des éléments minéraux et naturels. Ainsi, dira Léon, après qu'il se rend compte que son état s'apparente à celui de l'homme d'Aden, n'ayant que des souvenirs et des rêves :

Maintenant, j'ai une autre mesure du temps, qui est le va-et-vient des marées, le passage des oiseaux, les changements dans le ciel et dans la lagune, les battements de mon coeur (Le Clézio 1995 : 146).

## **La mémoire patrimoniale**

Il s'avère utile, une fois de plus, de considérer la situation de l'enfance pour comprendre la quête d'Alexis et de Léon. Cette intelligence universelle à laquelle ils parviennent, ils la doivent à cette faculté qui permet de réactualiser la force des éléments dans un cadre originel. Ces éléments, on l'a vu, participent de l'ordre cosmogonique et acquièrent une dimension mythique. Or, cette réactualisation n'est possible que par l'exercice des sens, celui qui précède la raison, et fait appréhender l'unité profonde de toutes choses. Cerner la vérité qu'auront acquise les héros lecléziens, c'est aussi remonter le fil de leur conscience jusqu'à la béatitude de l'origine. Le retour individuel à l'origine admet alors la possibilité de renouveler une existence. Et l'exercice des sens permet à la mémoire d'entreprendre un retour graduel, de contrecarrer l'oeuvre du temps pour revivre le présent du bonheur

originel. Selon Mircea Eliade, la mémoire est considérée comme la connaissance par excellence. Et “ celui qui est capable de se ressouvenir dispose d’une force magico-religieuse plus précieuse encore que celui qui connaît l’origine des choses ” (Eliade 1963 : 116).

Que recherche Alexis, en fait, par le biais du trésor ? Un souvenir qui a commencé avant sa naissance, lit-on dans *Le Chercheur d’or*. Et dans une lettre que lui envoie sa soeur à Port-Mathurin, celle-ci lui rappelle le temps heureux du Boucan de leur enfance, lorsqu’ils passaient des jours qui n’en finissaient pas. Et sur l’île Plate, les souvenirs habiteront toujours Léon qui ne peut s’empêcher de se rappeler tout ce que lui disait son frère Jacques à Paris, sur la mer au lever du jour, le crissement des vagues qui déferlent...

Il est significatif de rendre compte de ce que Le Clézio, lui-même, déclarait au magazine *Label France* en décembre 2001 :

Mes romanciers préférés sont Stevenson et Joyce. Ils puisent leur inspiration de leurs premières années d’existence. À travers l’écriture, ils revivent leur passé et tentent d’en comprendre les “ pourquoi et les comment ”. Quand on lit Ulysse de Joyce, on a vraiment l’impression que le propos de Joyce n’est pas de raconter l’instant présent, mais de dire tout ce qu’il a en lui, tout ce qui l’a formé [...] La littérature n’est forte que lorsqu’elle parvient à exprimer les premières sensations, les premières expériences, les premières idées, les premiers désappointements (Chanda 2001 : 38).

Un tel postulat souligne bien la probabilité d’une régénérescence psychique et métaphysique. La littérature, donc, restitue au mythe la place qui lui est due en tant que concept créatif et imaginaire transcendant. En privilégiant les facultés sensorielles, elle rendrait à l’expérience du discours sa fonction matricielle. Jacques Robichez dira à propos de l’auteur :

En réalité, comme tous les écrivains-nés, il parle d’une expérience personnelle et originale. La sienne est celle de la sensation. Il semble avoir adopté sans réserve la boutade de Valéry : “ Ce qu’il y a de plus profond dans l’homme, c’est la peau. ” Il triomphe dans l’art de décrire les diverses

sensations qu'éprouve un être humain dans les mille circonstances de la vie (Robichez 1985 : 364).

Ainsi, la réalité, telle qu'elle se présente à l'auteur, est celle qui, a priori, est appréhendée par la vue, l'ouïe, l'odorat. Parce que c'est ainsi qu'elle devrait l'être, et ce sont les enfants qui donnent, sans doute, le meilleur exemple à suivre. La primauté des facultés sensorielles, Le Clézio en fait état dans *L'Inconnu sur la terre* : “ La magie [...] est tout ce qu'on voit, tout ce qu'on touche, tout ce qu'on sent...” (Le Clézio 1978 : 45). Et Jean Onimus constate, pour sa part, que Le Clézio crée “ spontanément un mode d'écriture accordé aux perceptions, sans contact avec le monde des idées, une écriture nominale, dense, qui fuit l'abstraction, une écriture presque enfantine et finalement savante ” (Onimus 1994 : 190).

Cette démonstration faite, on comprendra que l'idée de retour au point de départ est importante pour Le Clézio. Freud a justement montré que la pratique du retour en arrière peut révéler certaines causes dissimulées dans le sommeil de l'enfance (Freud 1976). L'exercice de la mémoire ou la remémoration permet, éventuellement, de les déceler pour que soit atteint l'état bénéfique du début. Cet état correspond à une abolition progressive du temps, en mettant en lumière divers événements qui marquent l'éloignement du début. Est parallèlement amorcée, alors, une rétroaction de la faculté de la raison, celle-ci s'estompant pour restituer la liberté aux sens. Ceux-ci n'expliquent pas, ne démontrent pas, mais se contentent de contempler, de se laisser emporter, au-delà des mots, par des choses simples, naturelles et profondes de vérité. On comprend ainsi que le narrateur de *L'Inconnu sur la terre* dise ceci :

Je voudrais vous parler loin, longtemps, avec des mots qui ne seraient pas seulement des mots, mais qui conduiraient jusqu'au ciel, jusqu'à la mer (Le Clézio 1978 : 7).

Donc l'abolition du temps aboutit à la résurgence du présent, synonyme d'imputrescibilité et de perfection. D'où aussi la présence des oiseaux dans les oeuvres en question, car ils symbolisent l'insouciance de l'avenir. L'entretien de Le Clézio avec J.-L. Ezine est significatif à cet égard :

Ce que je conçois, plutôt, c'est un avenir qui serait un retour vers une origine. Un avenir qui boucle un cycle, qui termine une giration, une révolution (Ezine 1995 : 94).

Et d'ajouter par la suite : “ [...] ce serait bien d'écrire comme on vole ” (Ezine 1995 : 120).

Maurice étant pour Le Clézio ce lieu d'enfance où il n'a pas vécu, il veut y retourner en s'investissant dans l'aventure de ses jeunes personnages. En se référant à la théorie de Freud dont il a été question plus haut, on pourrait avancer que le manque dans l'enfance de l'auteur cherche sa satisfaction dans la voie de la régression, grâce à des fixations trouvées dans des événements et l'activité imaginaire. Gérard de Cortanze trouvera, lui, que l'enfant qui est d'une dimension différente de l'adulte, entame une sorte de régression permanente, de retour vers le dedans de son passé. Et toujours, selon ce dernier, la mer sera un moyen pour Le Clézio d'accéder à ce lieu d'enfance, car elle est une mémoire, une faculté muette. Cette mer est aussi celle des lectures du jeune Alexis, liée à la mémoire du Corsaire inconnu, des forbans en quête de trésors, des navigateurs fuyant des escadres et poursuivant des chimères, de ceux inventant de nouvelles terres, aux îles portant des noms fabuleux et sur lesquelles ont été fondées des palais et des villes. Pour Alexis, il importe peu que ces aventures soient vraies ou fausses, mais l'essentiel est qu'elles soient vécues profondément dans tout son être.

Le jeune héros accède ainsi à une connaissance totale qui ne serait pas une praxis de causalité. Cette connaissance, en fait, s'abreuve du pouvoir magique des éléments qui restituent des images d'un état primordial. L'éloquence du narrateur est marquante dans *Le Chercheur d'or* lorsqu'il commence à vivre dans la compagnie du Corsaire inconnu, appelé le *Privateer*. Un fantasme ou un rêve qui constitue, en tout cas, une étape nécessaire avant qu'il ne se mette à la quête du trésor à Rodrigues. Ce qui peuple les nuits d'Alexis, dans le froid de son dortoir, ce sont les noms des navigateurs et les terres inconnues qu'ils accostèrent. Comme le montre cet extrait :

Je rêve aussi aux noms des navires, les plus beaux noms du monde, écrits à la poupe, traçant le sillage blanc sur la mer profonde, écrits à jamais dans la mémoire qui est la mer, le ciel et le vent. Le Zodiaque, le Fortuné, le Vengeur, le Victorieux que commandait La Buse, puis le Galderland qu'il avait capturé, la Défense de Taylor, le Revenant de Surcouf, le Flying Dragon de Camden, le Volant qui emmenait Pingré vers Rodrigues, l'Amphitrite, et la Grande Hironnelle que commandait le corsaire Le Même avant de périr sur la Fortune. La Néréide, l'Otter, le Saphire sur lesquels sont venus les Anglais de Rowley en septembre 1809 jusqu'à la Pointe aux Galets pour conquérir l'île de France (Le Clézio 1985 : 107-108).

Mais ce qui fonde l'exercice de la mémoire chez Le Clézio, c'est la perte d'une origine et la nostalgie de celle-ci. On verra que c'est la perte du domaine du Boucan qui entraînera Alexis dans la quête du trésor. Ce domaine qui représente le paradis originel, Alexis tentera de le racheter en retrouvant le fameux trésor. Cela lui permettrait de connaître de nouveau les joies de l'enfance dans le jardin et ses beaux arbres, entre les murs de la maison où résonnait la voix de Mam racontant l'Écriture sainte et l'histoire de Jacob et de l'Ange, sous le toit qui était couleur de ciel, au pied des collines de Tamarin et de l'Étoile, dans la vallée sombre de Mananava où vivaient deux pailles-en-queue. Dans *Terre des hommes*, Saint-Exupéry

évoque avec nostalgie tout ce qui contribue au charme d'une maison et qu'on pourrait rapprocher à l'expérience d'Alexis :

Ah ! le merveilleux d'une maison n'est point qu'elle vous abrite ou vous réchauffe, ni qu'on en possède les murs. Mais bien qu'elle ait lentement déposé en nous ses provisions de douceur. Qu'elle forme, dans le fond du coeur, un massif obscur dont naissent, comme des eaux de source, les songes [...] (Saint-Exupéry 1979 : 67).

Par contre, pour combler le vide provoqué par la perte de la maison Euréka dans *Voyage à Rodrigues*, le narrateur s'efforce de comprendre les raisons de l'exil de sa famille. Il se mettra alors sur les traces de son grand-père, mais comme le note Alessandra Ferraro, le voyage à Rodrigues ne pourra aider à percer le secret du chercheur d'or : “ Le réel est incapable de se livrer et l'écrivain n'arrive pas à percer le secret qui est révolu à jamais ” (Ferraro 2001 : 490). Euréka restera un nom magique, son souvenir évoquera un royaume perdu que le discours ne peut restituer. Selon Sandra Beckett, l'oeuvre de Le Clézio recèle des lieux magiques, et ce sont souvent des maisons et des jardins abandonnés.

Les beaux noms de ces sites magiques, tels que Orlamonde et Aurore, contrastent avec les “ noms prétentieux et vides ” que portent les grands immeubles qui poussent un peu partout “ mordant dans les vieux murs ” (Beckett 1998 : 219).

Toutefois, Euréka aura acquis un statut de mythe, et en se mettant sur les traces de son grand-père, le narrateur veut aussi revivre le bonheur de ce dernier du temps de la splendeur de la maison :

La vraie Euréka, c'est celle du temps de sa splendeur, à la fin du siècle dernier, quand elle régnait encore comme un château de bois au centre du décor à demi sauvage de Moka, face à la silhouette sombre de la montagne Ory. Maison blanche, légère, appuyée contre la chaîne des sommets aux noms pour moi magiques, le Pouce, les Deux Mamelles, le Pieter Both...(Le Clézio 1986 : 125-126).

Restauré en musée, l'ancien domaine est devenu également le symbole du prestige franco-mauricien, comme en fait état un journaliste en 1999 :

Euréka est restée le berceau de la famille Le Clézio qui a, du reste, consacré un temps précieux à son embellissement. La Maison, qui se situe entre la ravine et la chaîne de montagnes de Moka, est entièrement construite en bois du pays [...] La Maison est actuellement transformée en musée et tous les vieux meubles, vaisselles, tableaux, etc. appartenant à la famille Le Clézio sont exposés comme à l'époque coloniale (Le Bon 1999 : 13).

À l'opposé du signifié mythique de la maison dans l'oeuvre qui précède, *La Quarantaine* en propose une métaphore du reniement et de l'abandon. Cela, parce que Anna, la petite fille du Patriarche, ne veut garder la mémoire de ce dernier, perçu dans le roman comme un personnage autocratique, cruel et imbu de préjugés. Elle est, en fait, proche de Sita, celle qui serait probablement la fille de Léon et de Suryavati, qui sont partis sans laisser de trace. En reniant les objets et reliques du domaine dont elle porte le nom, elle semble affirmer sa sympathie pour ce qui, jusqu'ici, était considéré comme étranger à son milieu. C'est ainsi qu'elle vend et fait don des objets qui ont appartenu au Patriarche, meubles, malles de la Compagnie des Indes, vaisselles à ramages, livres, pendules, tableaux et caves à vin. Et c'est la raison pour laquelle Léon constatera que la maison ressemble à un bateau qui gîte.

## **Du discours à la légende**

On a vu plus tôt au cours de ce même chapitre que les oeuvres de J.-M.G. Le Clézio découvrent un espace fabuleux qui renvoie à une version symbolique de faits et de valeurs. La quête de Maurice représente, pour lui, l'amorce d'une utopie allant à l'encontre des principes et des valeurs

prônées, - force est de le reconnaître -, dans la société occidentale. En privilégiant un retour à l'imaginaire primitif et essentiel, il entend dynamiser une perspective qui tiendrait compte de l'importance ontologique des éléments naturels et des paradigmes de bonheur concomitants de ceux-ci. Or, il importe aussi à l'auteur de trouver un discours qui prenne le contre-pied de la représentation stéréotypée du milieu initial. Ce discours traduirait, non seulement, le mouvement de l'écrivain vers l'ailleurs, mais aussi et surtout l'état retrouvé du bonheur originel - la célébration des vertus comme la liberté, la foi, l'espérance, le rejet de la domination. Refuse-t-il pour autant alors l'héritage culturel qu'est la langue ?

L'écriture de Le Clézio, selon Pierre Lepape, est précisément ce qui fait le lien entre le passé le plus lointain de sa propre histoire et l'avenir de sa propre histoire (Lepape 1999 : 18). Mais ce n'est pas l'unique raison pour laquelle il écrit. Dans un entretien avec Pierre Lhoste, il fait comprendre que l'écriture représente pour lui une mécanique de défense, un moyen de fuir la société industrielle, caractérisée par la violence et l'artifice. D'où sa quête de la liberté et l'absolu que lui offre la nature. Car la peur suscitée par la civilisation et ses rouages est la grande ennemie des valeurs intrinsèques. Pour comprendre ce que représente l'idéal mauricien pour l'auteur, il suffit de relire le vœu d'Alexis après son retour à Mananava :

Je pense à Mam [...] Avec elle, je voudrais parler à voix basse de ces choses qui ne finissent pas, notre maison au toit d'azur, fragile, transparente comme un mirage, et le jardin plein d'oiseaux où vient la nuit, le ravin, et même l'arbre du bien et du mal qui est aux portes de Mananava (Le Clézio 1985 : 374).

Le trésor recherché peut être conçu comme une représentation étendue du monde, car il ouvre la voie à toutes les virtualités de conditionnement - et qui entraînent, en fin de compte, la déception, les maux, les injustices, la

guerre, les clivages, la pollution, la perte des valeurs et l'anéantissement du rêve. En postulant donc un retour à la simplicité, Alexis réactualise la dimension mythique de l'île, où le bonheur est possible parce que les objets s'imprègnent de la force des éléments, que la liberté est une pulsion qui semble inspirer le vol des oiseaux, que le temps n'a ni commencement ni fin, et que l'arbre du bien et du mal est toujours présent pour rappeler l'état de la perfection du monde avant sa souillure par le mensonge. Grâce à la mémoire, l'île n'est pas seulement une terre du passé mais une terre d'avenir également.

Mais il n'y a pas que la simplicité du décor. Il y a aussi simplicité d'un état d'âme et d'une expérience qui influe sur le discours. La magie du possible a besoin d'une langue qui lui est propre, c'est-à-dire une langue débarrassée de tout encombrement ou fioriture pour restituer le cadre mythique du lieu. Dans son étude sur Henri Michaux et J.-M.G. Le Clézio intitulé *L'Exil des mots*, Jean-Xavier Ridon note ceci :

La magie est donc essentiellement collective du fait même qu'elle rejoint une dimension mythique. Or, c'est ici un des thèmes récurrents chez Le Clézio qui voudrait redonner à l'écriture et à la poésie notamment, ce pouvoir collectif que l'on trouve dans les mythes. C'est-à-dire l'expression d'un art qui ne soit pas le fait d'un individu, mais la création de toute une collectivité (Ridon 1995 : 63).

Certes, il ne s'agit pas pour Le Clézio de recréer une cosmologie, mais en colorant ses mots, il souhaite véhiculer l'essentiel des charges connotées, l'harmonie, la beauté, le mystère. Pourquoi cela est-il possible ? On pourrait considérer d'abord ce que dit Ridon :

Pour Le Clézio, le monde occidental est caractérisé par la fermeture et le cloisonnement du langage. C'est la dissociation du mot et de la chose qu'il est censé représenter et qui ne peut se réaliser qu'en passant par la grille de l'interprétation. Les mots de l'être moderne sont vus alors comme une forme

d'imitation incomplète de ce que l'usage commun dénomme la réalité extérieure (Ridon 1995 : 59).

Utiliser alors les mots de la nomenclature équivaldrait pour Le Clézio à reproduire le chaos du monde, avec ses grincements mécaniques, ses grouillements, ses pans de murs décolorés, ses fumées nocives qui émanent des pots d'échappement et des usines, sa robotisation qui remplace la mémoire, son indifférence cruelle. L'écriture leclézienne est, en fait, mimétique de l'expérience sensorielle, car celle-ci indique un langage de l'être, attentif, profond et passionné. Pour comprendre la pureté originelle du monde - celui placé en opposition à la société occidentale, du moins, selon une certaine littérature mythique -, il n'y a pas lieu de disposer de moyens sophistiqués, voire technologiques, mais simplement de faire appel à ses sens. Car ainsi, la possibilité d'une entente universelle entre l'être et la nature est rétablie. Avant son aventure mauricienne, Le Clézio écrivait dans *L'Inconnu sur la terre* :

Les mots veulent dire tout de suite, sans tarder, toute la beauté terrestre [...] Cela ne les intéresse pas de parler. Ils voudraient dessiner ici, avec application, chaque détail, chaque nuage, chaque feuille d'herbe, et leur donner la vie (Le Clézio 1978 : 109).

Et d'ajouter plus loin :

Les mots volent, se carambolent, font des remous, des dessins, les mots sautillent et dansent, loin des discours tragiques et des paroles stupides des adultes (Le Clézio 1998 : 288).

La raison pour laquelle Le Clézio utilise une langue limpide et minérale ne peut plus, dès lors, être un secret. Non seulement, elle s'oppose au discours cérébral et dialectique de la civilisation, mais elle se justifie en s'inspirant de la couleur du ciel, du vol des oiseaux, de l'étendue de l'océan, du goût des embruns qui se déposent sur les lèvres, de la rumeur du vent, des gestes simplement humains avant tout *a priori* spéculatif, comme chez les enfants. Selon Sandra Beckett, Le Clézio sait nous faire voir, sentir, entendre ce qui

nous reste d'habitude imperceptible. On n'a, pour s'en convaincre, que de relire les souvenirs d'Alexis lorsqu'il évoque la mer :

La lune roule entre les nuages, jette des éclats de lumière. Alors, peut-être que tout d'un coup je l'aperçois, par-dessus les feuillages, à la gauche de la Tourelle du Tamarin, grande plaque sombre où brille la tâche qui scintille. Est-ce que je la vois vraiment, est-ce que je l'entends ? La mer est à l'intérieur de ma tête, et c'est en fermant les yeux que je la vois et l'entends le mieux, que je perçois chaque grondement des vagues divisées par les récifs, et puis s'unissant pour déferler sur le rivage [...] Le vent de la mer passe sur les arbres et sur les champs de canne, fait briller les feuilles sur la lune (Le Clézio 1985 : 12).

Ou encore le récit du second Léon, lorsqu'il attend l'arrivée de Surya :

Il y a d'autres bruits, les craquements des crabes de terre, peut-être la course métallique d'une scolopendre entre les pierres [...] J'aime ces bruits, ils coulent en moi comme un élixir, ils apaisent ma brûlure comme un baume, ils mettent de l'eau dans mes yeux, ils détendent mes muscles. Je suis tout près de Surya, je sens la chaleur de son souffle, j'entends le bruit de son coeur dans le sable (Le Clézio 1995 : 148-149).

Pas besoin donc, on l'a dit, de moyens sophistiqués pour découvrir le rythme du monde chez Le Clézio. Car l'attention soutenue des sens vaut mieux que toute la science et aide à comprendre l'entendement secret et profond qui lie les êtres aux éléments. C'est aussi parce que, dans l'ordre primitif du monde, ceux-ci habitent ceux-là. Dès lors, tout ce qui est perçu est animé de la force vitale de celui qui le perçoit. Il y a ainsi osmose de l'être et des éléments et, en reprenant et accomplissant le discours, le référent produit par l'action conjuguée de l'expérience sensorielle et des éléments, qu'il soit concret ou abstrait, peut se charger de boucler le cycle nécessaire à la perfection " essentielle ". C'est pourquoi, dans *La Quarantaine*, le bruit coule comme un élixir et détend les muscles. Pour sa part, le narrateur du *Chercheur d'Or*, en arrivant sur la plage avec Denis, verra le bruit de la mer lutter contre les récifs.

Dans un entretien accordé à Sandra Beckett, l'auteur confirme d'ailleurs sa démarche :

Oui, la littérature est un moyen de ressentir plus fort l'effet de la vie réelle, les détails de la vie quotidienne, à ce moment-là je crois que c'est bon, de façon sensuelle, c'est une initiation aux sens [...] c'est une découverte de ce qu'il y a d'extraordinaire dans la vie quotidienne, dans les gestes les plus intimes (Beckett 1997 : 298).

Mais en admettant ce fait, l'on est obligé de reconnaître qu'en tous les cas, les mots ne sauraient traduire ou restituer l'harmonie primitive et ce qui en précède, l'aventure d'être vivant. Le Clézio, lui-même, admet que les mots sont limités dans *Terra Amata* : “ Il y a toutes les choses qu'on ne peut pas dire avec des mots parce qu'elles sont trop belles et trop claires ” (Le Clézio 1967 : 99). Il faut alors que la parole, comme celle de l'homme d'Aden, fuie et vole. Qu'elle retourne à la perfection primitive où la lumière, le vent, l'air règnent en maîtres absolus. Bref, au silence. L'entente universelle se réalise pleinement dans ce silence, car avant l'avènement de l'être, il y a un monde qui ne peut être exprimé et après lui, un vide qui ne contiendra même pas une partie infime de ce dernier. Le commencement et la fin se rejoignent ainsi dans le silence, parce qu'ils ne font qu'Un, et complètent le langage. On retiendra, à cet égard, ce que dit Le Clézio dans *L'Extase matérielle* :

Comme la mort est le parachèvement de la vie, ce qui lui donne forme et couleur, ce qui ferme sa boucle, de même le silence est l'aboutissement suprême du langage et de la conscience. Tout ce que l'on dit ou écrit, tout ce que l'on sait, c'est pour cela, pour cela vraiment : le silence (Le Clézio 1966 : 192).

Les mots ont ainsi pour fonction de perdurer le mythe des origines en s'effaçant pour lui restituer, avant tout, son statut. En se rapprochant de la marge du silence qui les précède et leur succède, ces mots conviennent à la pureté des paysages qui précède l'avènement de l'homme, élaborant cette vision utopique qui serait aussi favorable à un nouveau devenir humain. Et

ce silence ne prend toute son importance que dans la mesure où il s'abolit lui-même dans le mythe. On en ressent la profonde vérité lorsque le narrateur de *Voyage à Rodrigues* tente de retrouver les points de repère du trésor :

Il me semble, tandis que je marche ici, au fond de cette vallée, entre les collines noires, que je suis parvenu dans un autre monde, qui n'appartient pas aux hommes modernes, ni même aux pirates : le monde d'avant les hommes. Il y a ici le silence, le vent, la lumière, et je sens encore sous mes pieds la face profonde de la terre. Je vois les racines des vacoas, des tamariniers accrochés à la terre brûlante, je vois ces feuilles lisses, aiguës comme des lames, et je comprends que ce message que je cherche, qui est écrit au fond de cette vallée, ne peut me parvenir, seulement m'effleurer. Comme une parole qui viendrait d'un bout du temps, et qui irait en volant droit devant elle, vers l'autre bout du temps (Le Clézio 1986 : 46-47).

On dirait bien alors que ce qui est “ intelligent ” échappe à la compréhension de l'intelligence humaine. C'est un savoir qui n'est pas à la mesure de l'esprit critique et dialectique, mais qui comprendrait les grands élans cosmiques d'un point infini à un autre. Il ne peut être établi par les mots, mais envisagé du point de vue d'un Verbe unique qui serait le commencement et la fin. Mais avant d'entamer la route vers l'infini - d'où l'importance relative de cet aspect dans cet exposé -, les mots essaient, chez Le Clézio, de participer à une idée de voyage et de fuite. Ceux-ci, on l'a vu, s'élaborent à partir du refus du modèle occidental. Comme Jean-Xavier Ridon en fait état dans son étude :

Le voyage retrouve le mouvement d'a-destination dont je parlais à propos de la dérive et que s'approprie également la fuite. Cette dernière aussi donne plus d'importance à l'éloignement du point initial qu'au rapprochement du point d'arrivée, En fait, la dérive est une forme de fuite et la fuite une image de la dérive. Ce qui importe en elle c'est avant tout le mouvement qui permet de définir avec le plus d'exactitude les êtres en état de fuite. Ainsi la plupart des personnages de fiction de Le Clézio se caractérisent par ce mouvement sans but apparent [...] (Ridon 1995 : 34).

L'acte d'écrire devient alors pour Le Clézio un moyen d'entreprendre un beau voyage vers le pays de son enfance. Toutefois, il ne semble pas que ce motif du voyage soit autant signifié dans le discours que l'expérience sensorielle. Tout au plus, il trouve sa formulation dans l'expression d'un vœu. On dispose ainsi d'unités narratives ayant une fonction cardinale. Celles-ci inaugurent un épisode et en maintiennent le caractère haletant et insolite. Ainsi dans *Le Chercheur d'or*, c'est la perte de domaine du Boucan qui entraînera les pérégrinations d'Alexis alors que Léon Archambau est mû par des souvenirs et le désir de mieux se connaître. Inévitablement, Alexis et Léon sont appelés à se perdre en quelque sorte dans un ailleurs et à comprendre leur place dans un espace donné en se confrontant à l'Autre. Pour ces deux personnages, l'identique amorce un mouvement de fuite vers le différent. L'objectif atteint - et non désiré *a priori* - du déplacement permet la possibilité d'une découverte, d'un bonheur qui les amène, non pas à se nier, mais à trouver un état de plénitude dans l'Autre. L'Autre aide soi à se réaliser, il fait miroiter les valeurs et les richesses d'un ailleurs qui incite chez soi le déplacement de l'imaginaire. Pour Alexis, le vrai voyage commence avec Ouma, après qu'il s'est rendu compte que le trésor était une chimère. L'espace de bonheur que laisse entrevoir cette relation avec la jeune manaf est assez attrayant pour qu'il renie, ou à tout le moins, reste indifférent à son milieu. Le voyage qu'il entreprend donc lui permettra de se retrouver " de l'autre côté du monde, dans un lieu où l'on ne craint plus les signes du ciel, ni la guerre des hommes " (Le Clézio 1985 : 375). De même, Léon préfère-t-il s'effacer de la mémoire des siens, car il a compris que l'autorité d'Alexandre Archambau et des Patriarches ne peut durer. Ainsi, peut-on lire ce qui suit :

Maintenant je l'ai compris : ils ne sont là que pour un bref instant, déjà le vent qui vient de l'autre bout de la terre souffle sur eux et les efface, le grondement de l'Océan recouvre leur voix (Le Clézio 1995 : 115).

Le discours leclézien s'efforce donc d'affirmer la présence des héros dans un monde nouveau, mais qui ne peut être exprimée que par le remplacement de cette présence en représentation héritée du milieu initial, c'est-à-dire l'écriture. Si le discours, on l'a souligné, est une représentation affective de l'expérience des sens, il ne peut traduire le mouvement du voyage et de la fuite par un relais autre que celui propre à l'héritage culturel des personnages. La syntaxe et la sémiologie restent plus ou moins fidèles à une tradition discursive. Le différent trouve sa formulation dans la réserve de l'identique. Mais la problématique qui se pose alors est soulignée avec pertinence par Jean-Xavier Ridon : “ Est-il possible d'écrire de façon que son écriture ne corresponde à aucun genre établi par l'héritage littéraire et critique ? ” (Ridon 1995 : 30). Il semble que l'approche de l'Autre, à travers le voyage, s'exprime dans ce que les mots ne peuvent tout à fait exprimer. Elle s'exprime dans ces moments où les personnages s'effacent, en regard de leur histoire et milieu propres, pour trouver leur raison d'être dans un mouvement qui épouse une réalité que les mots ne peuvent dénoter ou qu'ils traduisent insuffisamment. L'écriture s'impose, en fin de compte, comme le vrai voyage. Elle serait la métaphore d'une ouverture vers un différent qu'elle ne peut tout à fait transcrire, mais révèle par la même sa diversité parce qu'elle se fonde sur un identique conscient et rebelle. Comme le dit si bien Ridon :

[...] la vision que nous communique Le Clézio est à voir comme la métaphore d'une écriture réconciliée avec le monde [...] d'une nouvelle extériorité (celle des Indiens) placée par Le Clézio comme un modèle, et qui deviendrait le lieu du mouvement de l'écriture à la recherche du monde (Ridon 1995 : 67).

Il y a aussi les signes - ou signifiants, selon que ceux-ci seront perçus comme des éléments non-langagiers du discours - que l'auteur souhaite indépendants du langage. Il convient, à cet égard, de considérer ce que dit ce dernier :

Chaque homme s'invente son alphabet à un moment ou à un autre de sa vie, avec ses marques, ses tatouages, ses signes, ses points de repère, je crois que cela est inhérent à la culture humaine que de marquer ses limites et ses aspirations sur un support. Chez les Indiens, ce qui m'intéressait, c'était que leur support premier, c'était la peau [...] J'aime toujours accumuler des signes, sur toute sorte de supports. Vous ne pouvez pas me laisser devant une table avec un couteau. Je vais gratter, faire des entailles, des encoches, laisser une trace, mettre des marques, c'est instinctif, sans compter toutes celles que je laisse sur le papier. Voilà pourquoi l'écriture revêt, à mes yeux, un côté très physique et sensuel (Cortanze 1999 : 285-286).

Et il n'est pas étonnant que, dans *Voyage à Rodrigues*, le grand-père du narrateur s'invente, par des signes, une langue pour parler au temps passé et s'adresser aux autres. Ces signes semblent vivants parce que, mieux que les paroles peut-être, ils semblent témoigner d'une présence, d'un rêve et d'une douleur. Ils semblent s'affirmer aussi comme un langage fort qui survit à l'espèce humaine. Mieux, on dirait qu'ils savent traduire les forces et les faiblesses de la nature humaine. Et ils acquièrent, aux yeux du narrateur, une dimension mythique en évoquant les figures non moins mythiques du ciel, comme le Chien ou le Poisson qui exprime le désir des hommes de comprendre l'ordre secret du monde. En réactualisant et neutralisant le temps, ils deviennent un langage universel et font entendre leur voix propre au narrateur : un savoir qui permet d'être à même du monde disparu, de ressusciter la mémoire, de rimer le silence de l'espace physique avec le mystère des forces inconnues. Aussi, en se rendant à l'évidence que son grand-père n'a pu comprendre le secret des signes, le narrateur assimilera ceux-ci à une sorte d'épopée intemporelle :

La vallée tout entière est un langage. Ce sont les mots rêvés de mon grand-père, les signes jetés ça et là, par le Corsaire inconnu, points de repère mouvants comme des mirages, lignes fugitives qui se croisent et se répondent [...] comme si l'on cherchait un astre, ou le site d'une très ancienne ville, dont seules les légendes des hommes parleraient encore (Le Clézio 1986 : 118).

## **L'infiniment vrai**

Où se trouve bien la vérité si les longues recherches d'Alexis et celles de l'aïeul dans *Voyage à Rodrigues* auront été vaines ? Est-elle au bout de l'itinéraire de Léon qui vient à Maurice pour retrouver les traces de Léon le Disparu ? Rien, en fait, d'un élément palpable, tangible, ne se révèle à l'issue de la quête de ces personnages si ce ne sont, à la limite, des traces conjecturales. Au lieu d'apaiser l'inquiétude de nos héros, elles l'alimentent et la transmutent même en obsession. Ainsi, Alexis reprendra son pic pour attaquer en vain un amas de pierres basaltiques dans une tentative ultime de retrouver l'or du Corsaire inconnu. Il s'effondra, assommé, le sang coulant dans ses cheveux et sur sa joue. De même, Léon ne peut rien obtenir d'Anna en ce qui concerne le sort de son grand-oncle, et le domaine Anna n'est plus qu'une ruine. Et sa visite à l'île Plate ne lui apportera aucun indice. Il repartira en France avec le cahier de la vieille, et le souvenir de cette dernière qui semble tout connaître des disparus mais qui se tait obstinément.

Il faut comprendre que si le trésor n'est pas retrouvé et si les traces de l'aïeul ne se révèlent pas comme une évidence même, c'est parce qu'à eux seuls, ils n'auraient pu apporter la véritable réponse que cherchaient nos

personnages. Il y a, en fait, un déplacement d'axe du matériel à l'immatériel, du visible à l'invisible. Mus par la nostalgie d'un paradis perdu, les héros entreprennent leur quête en se prévalant d'éléments matériels qui pourraient éclaircir leurs enquêtes. Mais à la fois, la quête et l'enquête déboucheront sur une perspective qui n'était pas envisagée. Ou plutôt cette perspective procéderait même de l'idée de cet Eden perdu, et amène Alexis et Léon à connaître différemment, mais aussi à comprendre. Car ce qui importe pour l'auteur, comme il le dit dans *L'Inconnu sur la terre*, c'est de savoir avec ses sens, avec sa vie. Ce savoir ne serait pas ainsi de l'ordre matériel des choses, ni même lié à une idée de culture. Et la compréhension est peut-être plus grande encore que cette connaissance, car elle résume tout l'être dans son humanité avec ses moyens, ses faiblesses, ses hésitations, ses dispositions aussi à aller au-delà des apparences. Et cette compréhension n'a pas besoin de se contenter des faits pratiques et théoriques de la connaissance ; en s'en inspirant, elle permet d'accéder à une intelligence supérieure, irréductible à toute expérience analytique.

Cette intelligence, elle, semble expliquer et suggérer toutes choses, car elle permet de discerner ce qui les précède et leur succède. L'exercice de la raison serait alors futile, car cette intelligence est liée aux éléments et aux sens, gages du contact premier avec le monde. Pour Alexis, donc, la compréhension de soi-même devient plus importante que l'or. Car à force d'avoir vécu avec les éléments de la nature, dans le silence des pierres, du vent et du ciel, il a appris à développer ses sens, à découvrir une pureté originelle à laquelle ne peut se substituer le bien-être matériel. Ainsi, l'expérience sensorielle n'est possible en tant que telle que parce qu'elle est légitimée par la présence constante des éléments. On a déjà noté plus haut que ces éléments chez Le Clézio sont destinés à éveiller la conscience de

l'être et à le réintégrer dans la dimension cosmogonique. D'où le souhait d'Alexis, à la fin du récit, d'entendre à nouveau la voix de Mam racontant des histoires, et de se retrouver aux portes de Mananava. On retrouve alors l'idée du paradis perdu qui conclut la quête qu'elle aura suscitée. Selon Jacqueline Dutton, cette quête qui passe par le trésor, " le paradis perdu, la compréhension et la connaissance de soi-même, le bonheur et l'amour, trouve ses racines dans la recherche d'une nouvelle vie dans un nouveau monde, dans une utopie " (Dutton 2001 : 484). En substance, désormais, l'idée de retour au point de départ. Et c'est ce qui importe, comme l'écrivain en fait état à J.-L. Ezine.

Mais la vérité, c'est aussi l'effet déployé vers les buts recherchés avant que ceux-ci ne soient détournés. Elle comprend les attentes, la persévérance, les déceptions, les joies inattendues. Ces états d'âme divers donnent plus de relief au motif qui mobilise les personnages. En se multipliant, ils maintiennent l'illusion référentielle qui amorce la possibilité d'une expérience métaphysique. La vérité alors, ce sont les sentiments qui viennent reconforter les protagonistes dans leurs situations et les guident, à leur insu, vers ce point de départ et cet espace naturel où l'intelligence universelle se manifeste. Ainsi, dira le narrateur du Chercheur d'or à son retour de la guerre à Ypres et Sommes : " Ici, enfin, grâce à la mer, je retrouve le rythme, la couleur du rêve " (Le Clézio 1985 : 309). Cette vérité se manifeste aussi chaque fois que ce dernier se rapproche d'Ouma après un échec, et qu'ensemble, ils se glissent dans la forêt de Mananava et vont cueillir des goyaves rouges et des mérises. Ou, lorsqu'ils sont allongés l'un à côté de l'autre, dans l'Anse aux Anglais, et se plaisent à regarder le ciel se peupler d'étoiles. Ils goûtent ainsi à des joies simples et éternelles. Et comme pour répondre à Alexis, Léon se rendra compte, après la fin de

l'épidémie sur l'île Plate, que la vérité est la lumière qui étincelle sur la mer, le long de la baie des Palissades, " comme un miroir de l'infini ". Et aussi, " le visage très doux et ancien de cette femme, la douceur des gestes de l'homme qui est auprès d'elle, leur enfant qui doit naître bientôt " (Le Clézio 1985 : 473).

Ainsi, l'intelligence dont il est question n'a pas besoin de paroles pour se manifester et permet une symbiose des grandes forces - et simples - de la nature et des êtres. Et ce rapport est indivisible dès lors qu'on a compris la nécessité de dépasser la faculté rationnelle pour donner libre cours à l'exercice des sens. Et en puisant dans la réalité et dans l'imaginaire, cette intelligence perpétue l'inspiration et restaure la vision d'un monde nouveau, pur et idéal. Cette virtualité n'est que l'expression de ce qui était. Or, rien n'est plus vrai que ce qui a toujours été donné.

## CHAPITRE 3

### L'identité avec un grand I

La question de l'identité est au coeur de l'oeuvre de J.-M.G. Le Clézio, car elle procède de l'impossibilité des personnages de s'insérer dans un cadre spatial. En proie à une inquiétude et ne pouvant se priver de goûter cet espace qui les en libère, ils ne peuvent se reconnaître comme faisant partie d'un milieu spécifique. Ainsi, il ne peut être question, pour eux, d'appartenance à une tradition religieuse, une ethnie, une nationalité ou un État. Car ils visent à se réaliser dans une dimension qui ne limite pas leurs aspirations à des paramètres institutionnels. De ce fait, ils doivent - au regard des oeuvres à l'étude - dépasser les paramètres établis et adhérer à d'autres convictions. D'où la possibilité d'être, de penser et de faire différemment. En d'autres mots, être reconnu comme soi, au-delà des apparences et des mécanismes. Bref, avoir une identité.

Mais qu'est-ce une identité ? C'est le fait pour une personne, selon l'acceptation commune, d'être reconnue grâce à des éléments qui l'individualisent. Ces éléments sont généralement le physique humain, la fiche d'état civil, la tradition religieuse, le groupe ethnique, la nationalité et la langue. Le sentiment d'appartenance peut aussi être ressenti pour une association, un groupe d'amis, une entreprise, un village, un parti et un ensemble continental. Ces éléments contribuent au caractère singulier de tout être. En effet, il est impossible à deux personnes de présenter des appartenances identiques à un certain nombre des éléments cités. La notion

d'identité, donc, se confond avec le biologique et la culture, selon que celle-ci est perçue comme étant la partie de l'environnement créé par l'homme. Selon Geneviève Vinsonneau, le culturel n'est pas seulement quelque chose qui s'ajoute à la nature de l'homme :

[...] il s'agit d'une dimension essentielle, qui en est constitutive. C'est en effet par sa médiation que l'individu, au cours de son développement, devient humain. Les modes du devenir humain ne sont pas uniformes : ils varient d'un groupe social à l'autre, d'une culture à une autre (Vinsonneau 2000 : 28).

Et l'individu acquiert une identité - culturelle - dans la mesure où il est amené à penser et agir selon les normes et valeurs propres aux membres de son milieu. Il fait siennes les fonctions des images et des symboles qui l'aident à se situer par rapport à ses semblables. Ce faisant, il se définit, parvient à avoir une estime de lui-même et se présente aux autres tel qu'il se présente à lui-même.

Cela dit, tout ce qui caractérise l'être humain est si vaste et complexe que les critères - traits physiques, religion, pays, langue - qui établissent son identité propre peuvent difficilement produire chez un autre une identité similaire. Bref, chaque identité est une dynamique par laquelle l'individu donne sens à son être. On pourrait, en fait d'illustration, citer l'auteur libanais Amin Maalouf sur la question de l'identité :

Non pas que tous les humains sont pareils, mais que chacun est différent. Sans doute un Serbe est-il différent d'un Croate, mais chaque Serbe est également différent de tout autre Serbe, et chaque Croate est différent de tout autre Croate. Et si un chrétien libanais est différent d'un musulman libanais, je ne connais pas deux chrétiens libanais qui soient identiques, ni deux musulmans, pas plus qu'il n'existe dans le monde deux Français, deux Africains, deux Arabes ou deux Juifs identiques. Les personnes ne sont pas interchangeables, et il est fréquent de trouver, au sein de la même famille rwandaise ou irlandaise ou libanaise ou algérienne ou bosniaque, entre deux frères qui ont vécu dans le même environnement, des différences minimes

mais qui les feront réagir, en matière de politique, de religion ou de vie quotidienne, aux antipodes l'un de l'autre [...] (Maalouf 1998 : 31).

Revoici Mondo qui ne fait que passer, s'arrête au bord d'une plage, et qui semble n'appartenir à personne. Il n'a sûrement jamais eu de fiche civile, et se plaît à poser aux passants des questions qu'ils avaient oubliées, sur le ciel, la mer ou les oiseaux. Il aide aussi le peintre du dimanche à voir le ciel sous un autre jour, les gens redécouvrent le merveilleux en le voyant. Car dans les yeux de l'enfant, on voit la profondeur qui gît sous toutes les apparences ; et son regard est celui d'un étranger qu'il sera impossible de cerner. Et à ce mystère semble répondre le petit garçon de *L'Inconnu sur la terre* qui n'a pas de nom, et qui semble être porté vers les choses lointaines et inaccessibles. La question de jouir d'une identité, ou la possibilité de réclamer ses appartenances, ne se pose pas. Le narrateur de l'oeuvre écrira ceci :

Au bord des nuages, [...], un petit garçon inconnu est assis, et regarde à travers l'espace [...]. Il n'a pas encore de nom. Peut-être qu'il n'en aura jamais. Peut-être qu'il est né avec la musique, un jour, la musique libre des mots. C'est un enfant mystérieux, un enfant qui n'appartient à personne (Le Clézio 1978 : 7).

Les personnages lecléziens n'ont, à vrai dire, pas une identité propre. S'ils en ont une, ils sont appelés à la perdre ou la confondre dans un mouvement qui met en doute la possibilité d'avoir été Untel. Ce mouvement, on l'a démontré, est indispensable car il représente la possibilité d'échapper à un système qui ne peut répondre aux attentes profondes de l'être. En découvrant alors les autres, ce dernier reconnaît le fond commun qui les rassemble, et ne se hasarde pas à les repérer et déterminer selon l'ensemble des connaissances, croyances, lois et coutumes qu'il aura acquises en tant que membre d'une société. En reniant en quelque sorte cet ensemble, il n'assume plus l'identité qui lui a été assignée - il refuse ces appartenances considérées

comme des facteurs de la vie sociale. Et se rendant compte de l'idée que les arts, les coutumes, les croyances, les rites et les techniques ne peuvent, d'un milieu à un autre, se produire à l'identique, il dépasse alors le statut de son identité.

Le mouvement de la fuite remplit donc une autre fonction chez Le Clézio. Celle de permettre à l'individu de se bâtir une nouvelle identité. En fait, selon Jean-Xavier Ridon, Le Clézio a peu d'égard du système de fiche d'état civil qui définit l'identité d'une personne selon le nom, le lieu de naissance et la race :

Le Clézio parodie ce désir de cerner les êtres selon les critères sociaux et culturels aléatoires (ils dépendent aussi bien des contingences historiques que politiques) qui fondent tout principe administratif, policier et militaire de contrôle des individus (Ridon 1995 : 72).

Il s'agira alors, pour Alexis, Léon et le narrateur de *Voyage à Rodrigues*, de s'inscrire dans une dérive où les références traditionnelles qui caractérisent l'individu perdent leur sens. Pour ramener la notion du différent à celle de l'identique, il importe que soit remis en cause le principe même de l'identité. Le héros leclézien se définit ainsi dans l'espace mauricien selon que la relativisation et la perte de son identité redéfinissent justement l'état de celle-ci. Et puisque le sujet peut également définir son identité en reliant le passé, le présent et l'avenir, on ne doit pas s'étonner que Léon s'identifie au poète Rimbaud pour entreprendre ses recherches sur son ancêtre disparu. Cela ramène justement à la situation d'avant cette quête, lorsque le narrateur marchait dans les rues, sur la place Maubert, et cherchait le bistrot où le voyou avait été vu par son grand-père. En se mettant sur les traces du poète qui a parcouru les extrémités de la terre, Léon s'assimile le refus de toute appartenance qui a caractérisé ce dernier afin qu'il puisse

comprendre le désir de son aïeul et que, par voie de conséquence, son voyage sans fin ait un sens.

Si la démonstration qui précède ne suffit pas, elle peut utilement indiquer que la notion de l'identité chez Le Clézio est associée à un mouvement qui va de soi. Mouvement qui le porte vers l'ailleurs, vers autrui, avant de le ramener à lui-même. Parce que l'Autre lui est identique. La prise de conscience d'une identité est, chez lui, suscitée par une réflexion active et une application physique qui mobilisent l'imaginaire et le souffle. Ce sont, sans doute, les nombreux voyages de l'écrivain, notamment ses premières rencontres avec les Indiens du Panama, qui l'instruisent de la nécessité d'une nouvelle identité. Sa découverte de Maurice, pays de ses aïeux, le reconfortera définitivement dans ce sens. Déjà, à la première page de *Hci*, J.-M.G. Le Clézio dit qu'il est un « Indien sans savoir comment » (Le Clézio 1971). On sait qu'il s'est senti accepté par les Indiens du Darien panaméen et qu'il a partagé avec eux de multiples expériences. Grâce à eux, il a changé de vie et a appris à revoir son rapport avec les autres. Selon Gérard de Cortanze, un autre fait important qu'apprend Le Clézio est le rapport qu'entretiennent les Indiens avec la terre. Chez ces derniers, il n'y a pas de frontières, pas de propriété et pas de sentiment de possession. Un mode de vie opposé à celui que connaissent les sociétés en général, et où la possibilité de revendiquer des appartenances diverses conduit paradoxalement l'individu à ériger des barrières entre lui et les autres, à s'isoler dans sa tour d'ivoire, à exploiter autrui pour arriver à ses fins. Voici ce que dit Le Clézio :

Ce rapport à la terre est une des forces mais aussi une des faiblesses du monde amérindien. Si vous arrivez dans une région du Darien avec un papier du gouvernement disant que tel lopin de terre vous appartient, les gens qui s'y trouvaient partiront et laisseront tout [...]. Cette espèce de confiance dans

le temps fait qu'il n'est pas urgent d'affirmer sa possession d'un lieu : on peut remettre cette affirmation à plus tard (Cortanze 1999 : 172-173).

D'autre part, antérieurement à sa découverte du monde amérindien, Le Clézio est habité par le sentiment que sa famille et lui n'étaient en France que provisoirement et que, tôt ou tard, ils repartiraient un jour pour Maurice. L'appel de l'ailleurs a été, en fait, si pressant chez l'auteur dès son jeune âge au point de le convaincre qu'il devait bien une appartenance à cet ailleurs. Est-ce le fait d'une mémoire génétique - les traces du passé étant inscrites dans l'ADN qui recèle la mémoire biologique des ancêtres ? Est-ce le sentiment d'appartenance pas toujours expliqué à une sensibilité particulière ? Toujours est-il que la mémoire atavique qui hante l'écrivain ne peut que le sensibiliser au besoin de fonder son identité - nouvelle, certes - sur un héritage du passé, au-delà d'un système administratif et institutionnel. Et quand il se trouve à Maurice, il se sent très patriote et ne supporte pas le fait, comme il le dit à Gérard de Cortanze, qu'on critique l'île. Cela, chez lui, est involontaire. D'où la question de savoir quel autre sentiment, si ce n'est d'appartenance, peut susciter un tel attachement à l'île.

À l'occasion de sa nomination comme Docteur *honoris causa* par l'Université de Maurice en avril 1999, J.-M.G. Le Clézio déclarait ceci :

C'est d'une autre identité qu'il doit être question aujourd'hui, à la veille d'un nouveau millénaire. Une identité qui permettrait de conjuguer la spécificité culturelle de chacun et les grandes exigences de la fraternité humaine, à propos de l'injustice, des abus de l'enfance, des mauvaises conditions réservées aux femmes, à propos des guerres modernes dont les premières victimes sont toujours civiles, à propos du déséquilibre économique mondial et de ses nouvelles frontières intérieures dressées contre la pauvreté, à propos des dangers que les puissances industrielles font courir à l'environnement.

Et il ajoutait que :

La culture mauricienne est ancrée au fond de moi, par l'héritage que j'ai reçu de toute ma famille, et aussi par la proximité d'esprit que je ressens

envers tout ce que la tradition et l'histoire de cette île m'ont apporté (Le Clézio 1999 : 6).

Comment Le Clézio parvient-il à faire prévaloir sa notion de l'identité ? On peut supposer qu'en tenant compte des éléments constitutifs de son identité - naissance dans la société française, respect de la tradition mauricienne en matière culinaire, séjours fréquents en Angleterre, assimilation des principes de vie de la tribu des Waunanas du Panama, escapades régulières au Nouveau Mexique -, il en soit venu à se considérer proche de toutes ces gens dont il a partagé l'existence à un moment ou un autre. Se faisant citoyen du monde, et embrassant tous les critères qui permettent d'établir une identité, il ne peut qu'en reconnaître la spécificité dans son cas. Ainsi, chacune de ses appartenances le liant à des gens divers et nombreux, il s'est en même temps évertué à assimiler à son être pensant et tolérant les us, traditions, pensées, croyances et rêves de ces derniers. Ceux-ci, par conséquent, l'ont amené à comprendre que ses appartenances diverses étaient bien ce qui constituait son identité particulière. Réceptive et vivante, cette identité ne peut que concourir à une vision où, en quelque sorte, tout serait pour le meilleur dans le meilleur des mondes. Son essence n'étant qu'empathie, elle peut espérer suppléer positivement aux principes et systèmes déréalisants et concomitants des divers rapports humains. C'est pourquoi il ne serait pas vain pour Le Clézio que cette nouvelle identité établisse des rapports de force et jette le pont d'une nouvelle humanité : meilleure compréhension entre les êtres, refus de tout ce qui lèserait la dignité humaine, rejet des conflits armés où l'homme est davantage mis en péril que l'institution qui entend le protéger, égalité des chances pour tous les peuples, fin de l'exploitation engendrée par les divers systèmes, absence des frontières qui divisent bien plus qu'elles ne rassurent, restauration de la

femme, retour de la vision de l'enfance et pureté du monde comme à ses débuts. En cela, cette conception rejoindrait celle d'Édouard Glissant selon qui, la position de celui qui domine est néfaste à une interaction saine :

C'est cela que j'appelle identité culturelle. Une identité questionnante, où la relation à l'autre détermine l'être sans le figer d'un poids tyrannique. C'est ce qu'on voit partout au monde : chacun veut se nommer soi-même (Glissant 1997 : 484).

Ce qui, d'autre part, amène Le Clézio à découvrir son identité, c'est aussi la conscience que cette part intime en lui qu'est la mémoire de ses ancêtres ne saurait être occultée, mais vivifiée. Certes, le retour de l'auteur à l'île natale a été long, mais nécessaire. Peut-être, d'ailleurs, qu'il n'avait pas d'autre choix que de s'engager dans cette longue quête depuis Port Harcourt jusqu'à Port-Louis en passant par le Darien panaméen. Cela a permis, on l'a constaté, que se cristallisent en lui des éléments et appartenances externes. Mais il est aussi sûrement conscient du fait qu'aucune appartenance ne prévaut indéfiniment, et que les éléments constitutifs d'une identité peuvent, avec le temps et l'espace, se relativiser entre eux. On ne peut pas dire vraiment qu'en s'éloignant davantage de Maurice - quand il part trouver refuge, par exemple, au pied du volcan Paricutin - l'écrivain ait pris le risque d'oublier son appartenance à la culture mauricienne, mais l'on peut souligner qu'il investit avec fougue l'imaginaire mauricien - avec *Le Chercheur d'or*, d'abord - comme s'il craignait que cette appartenance spécifique ne soit mise en danger par l'oubli ou l'indifférence, et comme si elle résumait toute son identité. Et voici ce que dit Gérard de Cortanze à propos du retour de Le Clézio à Maurice :

Le retour à Maurice sert à trouver son nom véritable, à savoir ce qui l'a constitué, ce qui a constitué son histoire. L'origine : voilà la question fondamentale. *Le Chercheur d'or* renvoie à la quête initiale de François Alexis, à sa mémoire interdite [...] (Cortanze 1999 : 274).

Cette mémoire interdite est aussi celle de l'origine qui hante l'enfance de l'écrivain. Il s'agira alors pour J.-M.G. Le Clézio de faire valoir la spécificité de son identité en l'intégrant à son imaginaire mauricien, celui qui est fondé précisément sur la mémoire. Le fait de s'être imprégné des autres, non seulement de leurs différences positives, mais aussi leurs blessures, leurs déséquilibres, leurs maux, lui offre la possibilité de mesurer les extrêmes et d'en proposer un paradigme solutionnant, à savoir la vision qui rapprocherait le plus de l'utopie. Et l'île Maurice étant un condensé de peuples, de communautés, de religions, de langues, de coutumes et de traditions, l'auteur peut oser espérer que ces appartenances diverses qu'il porte en lui - sereinement - y trouvent l'expression d'un idéal de bonheur et d'harmonie. Et cette représentation de l'utopie est renforcée par des références à la république utopique de Libertalia dans *Voyage à Rodrigues*, celle-ci étant, comme le souligne Jacqueline Dutton, l'exemple du monde idéal rêvé par tous les chercheurs d'or. Ainsi, la notion de l'identité qu'entend proposer Le Clézio serait également l'expression d'un retour au point de départ. L'auteur n'est que, d'une certaine façon, le produit des récits de ses aïeux laissés comme témoignages, ce que les légendes familiales ont bâti en lui, mais des légendes qui venaient de loin, précisément d'une île, où tout pourtant serait loin d'être une image du meilleur des mondes. L'auteur n'en est, heureusement, pas dupe comme en témoigne son propos :

C'est un pays qui connaît, comme beaucoup de pays dans le monde, des difficultés dues à l'excédent de la population, au manque de travail, des difficultés qui sont dues aux conséquences de cet excédent et de ce manque, c'est-à-dire, à la fois les carences politiques, mais aussi les exclusions, le rejet d'une partie de la population, le rejet des pauvres, l'ignorance même qu'on a des pauvres [...] j'essaie d'être à l'écoute le plus possible de tout ce qui se passe à Maurice. Je crois qu'effectivement si on sait ce qui se passe à

Maurice, on a peut-être une meilleure connaissance de ce qui peut se passer dans le monde de demain (Asgarally 1999 : 131).

## **Le Clézio dans le Malcolmland**

De ce qui précède jusqu'ici, on pourrait résumer que l'oeuvre de J.-M.G. Le Clézio, notamment celle axée sur l'aventure mauricienne, est liée à la vision du mythe des terres australes. Et que le recours à des procédés narratifs particuliers participent d'une certaine mystification visant à créer un décalage de la norme, et par extension, une opposition patente de cette vision à un modèle social fondé sur une assise matérielle et douteuse. Puisqu'il s'agit de mythe, on a vu aussi que les éléments de la nature occupent une place importante dans l'oeuvre, car faisant partie de la cosmologie et, qu'à ce titre, ils visent à renforcer la projection d'une utopie. Synonyme de liberté, de bonheur, de paix et d'égalité, cette utopie ne pouvait amener l'auteur que vers le point de départ. Le retour, en fait, à un espace mythique qui fascine l'ancêtre François Alexis, l'île Maurice. Mais puisque l'écrivain ne peut échapper à son histoire et son temps, il ne peut poursuivre sa quête d'idéal dans l'espace en question sans tenir compte des facteurs qui ont constitué sa personne, à savoir son identité. Réciproquement, essayer de comprendre celle-ci équivaut à la faire coïncider avec la mémoire mythique de l'auteur. Mémoire qui traduit une permanence dans la démarche des uns et des autres d'assurer la vision idyllique de l'île.

Le Clézio entreprend ainsi un voyage imaginaire et réel pour retrouver ce qui lui manque. Et en même temps, il essaie de se situer par rapport à un énoncé utopique qui lui permettrait justement de proposer un modèle actualisé de l'espace physique, appelé à devenir un espace de mémoire. Gérard de Cortanze semble illustrer cette démarche :

Revenir à Maurice, dans la maison délabrée habitée par le fantôme de François Alexis, c'est poursuivre sa quête initiale de vertu, cette posture non passagère, illuminant le jour, le réel, vibrant d'un bout à l'autre du temps, celui où vie et écriture ne font plus qu'un. Cette vertu-là n'est pas une convention humaine : tout le contraire (Cortanze 1999 : 283-284).

Ce besoin de s'identifier se définit, d'abord, par le pouvoir magique qu'exerce l'île sur l'imaginaire de l'écrivain. Sans doute, il ne reste plus rien du trésor, de la folie, des attentes, des émeutes, de la maladie, de l'amour interdit. Mais tout cela reste lié à une origine pleine de promesses, et ce qui importe alors, ce ne sont pas les joies et les peines qui découlent d'un engagement physique, mais la possibilité de réaliser un idéal pregnant, vécu intérieurement comme une aventure exaltante et infinie. C'est comme comprendre la beauté du monde, sans pouvoir la toucher. Ou peut-être encore, avoir la possibilité de la toucher, mais préférer s'en abstenir, pour pouvoir en rêver, encore et toujours.

On note ainsi que dans *Le Chercheur d'or*, lorsque Alexis quitte son hôtel de Port-Mathurin pour retourner dans l'Anse aux Anglais, il ne s'attendait pas à être émerveillé par la fraîcheur du matin, l'odeur de la mer, le ciel d'un rose très doux au-dessus des collines, les formes mythiques des arbres et des vacoas. Alors, il comprend que ce n'est pas le trésor qu'il est venu chercher, mais la beauté du paysage qui existe avant sa naissance, c'est-à-dire depuis le début de la création. Il s'étonne même qu'il ait pu oublier cette beauté, et se rend compte que cette force - où s'harmonise toute une gamme

d'éléments -, est capable d'éveiller en lui des vertus, de le rendre moins égoïste, de lui faire comprendre que la dimension de l'espace est relative. Car, sur une autre échelle de valeurs, cette dimension n'existe peut-être pas, suggérant le fait que la nature des éléments n'est délimitée par aucune frontière. Le narrateur s'interroge ainsi :

Comment ai-je pu oublier si vite cette beauté ? Maintenant, je comprends ce que je suis venu chercher : c'est une force plus grande que la mienne, un souvenir qui a commencé avant ma naissance (Le Clézio 1985 : 209).

Même dans les épreuves les plus difficiles - et où l'issue est des plus incertaines -, l'île Maurice chez Le Clézio est désirée avec force, comme un besoin et un salut. La vision idyllique rattachée à l'île est telle que le narrateur de *La Quarantaine* craint que l'accroissement du nombre de malades sur l'île Plate ne les sépare à jamais de Maurice. Bien plus alors que la peur de l'épidémie qui sévit sur l'îlot, c'est la peur de ne pas voir Maurice qui semble dominer les protagonistes. Mais l'évocation de l'île peut toujours faire oublier les maux et les dangers, et restituer le symbole d'un cadre édénique, dont l'élément de l'eau serait une métaphore. On peut voir ainsi que Suzanne ne désespère pas d'atteindre l'île, en dépit de son état de santé inquiétant. Car là, elle pourra se purifier, connaître la liberté, vivre l'expérience de l'interculturalisme et retrouver un domaine de mémoire. Ainsi, lit-on l'impatience qu'elle exprime :

Demain, nous serons à Maurice, nous aurons toute l'eau que nous voudrons. Jacques dit qu'il y a une petite rivière, pas loin de Médine, en hiver l'eau est froide. Il y a un petit lac aussi, des oiseaux viennent boire au vol, et c'est empli de dames-céré, et les femmes indiennes viennent se baigner le soir (Le Clézio 1995 : 291-292).

En se laissant envoûter par la beauté et les promesses de l'île, Le Clézio fait coïncider sa démarche avec celle, par exemple, de Malcolm de Chazal. Lui qui n'a pas caché son admiration pour le poète Chazal veut bien

connaître cette île où, selon l'auteur de *Petruskmok*, le mystère rampe dans chaque allée et où l'alchimie est continuelle entre ciel et terre. Doit-on dire, ici, que Malcolm de Chazal a lui-même avoué qu'il n'aurait pas pu produire ses oeuvres ailleurs qu'à Maurice et que le mythe est vital chez lui, en raison des possibilités d'échange qu'il y a ? L'oeuvre de ce dernier élabore une thématique de la Nature et des couleurs qui privilégie un idéal. Celui-ci l'a aidé, en quelque sorte, à assumer son identification avec sa terre natale. Cela est aussi une invite à qui veut se découvrir, entrer dans la dimension du merveilleux, redécouvrir le monde de l'enfance. Grâce à *Petruskmok*, une mythologie riche de sens et vibrante de poésie se dégage. Chazal accentue, selon Jean-Georges Prosper, la personnalité du pays démythifié tout en étendant les dimensions physiques de l'île pour que le mythe ne soit pas gratuit (Prosper 1978 : 211). Il ne serait pas vain de noter ce que Le Clézio lui-même dit de Chazal, comme s'il avait reconnu chez ce dernier un témoignage de soutien, l'apologie d'un fait mauricien inaliénable :

Ce n'est pas un hasard si cet homme, malgré le peu d'écho qu'il rencontre de son vivant, refuse toujours l'exil loin de l'île natale. Son inspiration est liée principalement à Maurice. C'est la nature de Maurice, violente, vivante, vibrante de couleurs et de sensations qui lui dicte ses phrases, c'est l'histoire de l'île, depuis les temps géologiques, qui lui donne ses certitudes concernant le passé de la Lémurie et les traces de la Genèse. [...] Les hauts-lieux de l'esprit, pour Malcolm, ce sont les montagnes qui encerclent Port-Louis, le Pieter-Both et les hauts de Crève-Coeur, les gorges de la Rivière Noire, Le Morne, ou même ce carrefour animé de La Louise, à Quatre-Bornes, où selon lui, se situe l'un des centres nerveux de l'île (Le Clézio 2002 : 15).

D'autre part, les résonances intertextuelles entre *Le Chercheur d'or* et le célèbre roman de Bernandin de Saint-Pierre intitulé *Paul et Virginie* sont assez notables pour que l'on se demande si Le Clézio ne s'approprie pas, dans une certaine mesure, le signifié mythique de celui-ci, et dont le succès

fut tel que l'île Maurice a aussi été appelée le “ pays de Paul et Virginie ”. On a déjà constaté dans le premier chapitre que le décor harmonieux du domaine du Boucan rappelle celui où sont élevés Paul et Virginie. Mais on peut noter également que dans les deux oeuvres, la nostalgie d'une origine est présente. Même si Paul ne manifeste pas comme Alexis le désir de retrouver un domaine perdu, la douleur qu'il ressent suite au départ de Virginie pour la France est tout à fait suggestive d'un besoin de remonter le temps, de revivre des moments de bonheur avec sa bien-aimée. Cette obsession d'un passé perdu le rend prêt à tous les périls. Le recours à une analepse subjective dans ce récit est ni plus ni moins mimétique de cette idée de retour, comme en témoigne ce segment : “ Voici ce que ce vieillard me raconta ” (Saint-Pierre 1973).

Et dans les deux cas, cette thématique de l'enfance est opposée à celle de la société. L'amour des deux jeunes gens de Bernandin de Saint-Pierre est menacé par la nécessité d'une pragmatique sociale que fait valoir le gouverneur à la mère de Virginie. Alors que Marguerite souligne à l'intention de son fils amoureux qu'il ne doit pas se nourrir de fausses expériences, car contrairement à Mademoiselle de la Tour, elle appartient à une famille pauvre et que, lui, Paul est bâtard. Par contre, dans *Le Chercheur d'or*, la ruine du Boucan s'annonce lorsque le père d'Alexis annonce son intention de le vendre. On y voit aussi que les éléments naturels se déchaînent pour démolir le domaine, et que cet épisode coïncide avec la domination des Blancs sur les plantations. De même, dans *Paul et Virginie*, les éléments se déchaînent toujours ou se révulsent comme pour préluder à quelque évènement sinistre, comme la grande sécheresse qui prévaut sur l'île lorsque Virginie est troublée par le sentiment de l'amour. Et l'on ne peut,

bien sûr, achever ce parallélisme sans indiquer le rapprochement de Laure et de Virginie dans le roman de Le Clézio :

La pluie fine de Forest-Side a mouillé sa robe blanche et ses cheveux, et elle s'abrite sous une large feuille. Je lui dis qu'elle ressemble à Virginie, et cela la fait sourire (Le Clézio 1985 : 316).

Mais ce qu'il convient aussi de faire ressortir à propos de *Paul et Virginie*, c'est que la mythologie insulaire dans laquelle l'oeuvre baigne est fondée sur le motif de l'exil. Cet exil traduit une certaine difficulté d'adaptation des personnages à leur milieu. Il y a d'abord l'exil des deux mères dans une île déserte, et celui de Virginie qui quitte l'île pour la France. Ce sentiment d'absence qui habite ces personnages s'expliquerait par le fait qu'ils n'arrivent pas à se situer. Cette situation permet d'inférer que la nécessité d'une appartenance, propre à caractériser une identité, s'inspire également d'un éloignement du terroir d'origine. D'où la revendication de l'identité mauricienne de Le Clézio. Mais le fait d'en tenir compte ne peut occulter celui d'un jeu d'exils en miroir dans la littérature mauricienne.

Au fait, la littérature de l'exil n'est pas un phénomène nouveau, mais elle a pris au XXe siècle une importance autre en raison des considérations historiques, politiques et sociales. L'histoire de l'île Maurice, dans tous les cas, a été assez particulière au point de ressusciter un imaginaire fécond de l'exil. Comme faits, on pourrait relever la campagne de rétrocession de Maurice à la France au début du siècle dernier, et le statut d'indépendance qu'acquiert le pays de la couronne britannique en 1968. Et l'exil a permis justement que, prenant le contre-pied des diverses circonstances sociales et politiques, l'écrivain mauricien soit rapatrié par le travail de la mémoire. Déjà, en 1837, exilé à Paris, le poète mauricien Charles Castellan, dans *Beaux jours et jours d'orange*, chantait la beauté d'une jeune Mauricienne d'origine hindoue avec la fougue d'un amoureux lyrique. Jean Blaize, exilé

lui aussi à Paris, entretiendra avec l'île natale un rapport affectif en en faisant mention dans ses poèmes. Et on a aussi le cas de Paul-Jean Toulet qui est né loin de l'île, et qui s'embarquera pour y retrouver ses ancêtres. Son recueil intitulé *Les Contrerimes* et publié chez Gallimard en 1921 n'est-il pas, en partie, une oeuvre de mémoire mauricienne, avec l'évocation de l'oeillet de mer et du sable ?

Mais c'est surtout l'oeuvre de l'écrivain Loys Masson, exilé en France en 1939, qui sera fortement marquée par le motif de l'exil. Son premier roman est publié en 1945 et est intitulé *L'Étoile et la clef*, qui est une reprise de l'ancienne devise de l'île de France. Le narrateur Henri Barnèse se penche sur la réalité sociale mauricienne et se sent préoccupé par des traits hérités de l'esclavage et des rapports de conflit existant entre les différentes communautés d'une île Maurice des années 1930. C'est comme si le sentiment de l'exil pouvait susciter aussi bien - et pourquoi pas davantage ? - un idéal de vertus et de principes capables d'assurer une coexistence pacifique dans la société pluriculturelle mauricienne. Comme en témoigne cette scène où des agents de l'ordre s'appêtent à réprimer une émeute de jeunes hindous :

Trois cents au moins, et armés, et décidés, avec l'Inspecteur Général en personne au commandement. Un peu après Moka, de jeunes garçons étaient rangés sur le bord de la route. Ils portaient un large écriteau cloué sur deux gaules et ils y avaient peint : " Justice. Liberté. Vive la Révolution. " Ils furent accueillis avec des transports d'enthousiasme, puis on bivouaqua (Masson 1993 : 332).

Ainsi, ce qui définit l'exil chez Masson comme chez Le Clézio, peut-on dire, c'est moins la situation objective de l'écrivain qui est éloigné de son lieu d'appartenance que la possibilité de son imaginaire de transgresser les interdits de différents types et d'investir des espaces idéalisés par l'absence physique. Ce que vient chercher cet imaginaire exilé dans l'île, c'est tout ce

qui est différent du milieu adapté après le départ. Tâcher alors de se reconnaître par des marques ou des critères séants implique pour l'écrivain la nécessité d'assumer la multiplicité des expériences acquises et des parcours réalisés, à la fois extérieur et intérieur. Et il perpétue subséquemment la mémoire du passé, celle des aïeux qui venaient de quelque part, avec pour mission, comme le dit le poète Edouard Maunick dans sa préface à son *Anthologie personnelle*, “ de continuer leur exil dans un lieu devenu pays natal ” (Maunick 1989).

## **Présence féminine**

Aborder la question de l'Autre dans l'oeuvre de Le Clézio, c'est en reconnaître la contribution positive à la constitution de soi. Mais pour devenir cet Autre, il s'agit d'abord d'identifier les facteurs communs entre ce dernier et soi. Puisque le mouvement va de soi-même, l'Autre devient alors associé à cet espace qui est l'Ailleurs. Et comme chez Le Clézio le retour à soi-même est nécessaire, ce qui définit l'identité est constitutif des expériences, examens d'introspection, phases, partages, et convictions acquises au cours du voyage. Voyage d'abord extérieur ou physique, ensuite voyage intérieur qui remet en cause l'espace géographique donné. De sorte que les différences matérielles et physiques se renient dans leur objectivité, et trouvent la voie d'une unité par le travail de la conscience et la mémoire. Et il est significatif de noter à cet égard que Le Clézio n'utilise pas beaucoup le pronom personnel “ je ”, parce que son emploi indique et implique qu'un

autre sujet ou objet est perçu, modelé, détaillé d'après l'instance énonciatrice. Voici le sentiment exprimé dans *Le Livre des fuites* : “ Assez de je ! C'est lui, c'est moi devenu ami, dont je veux parler. Il est là. Il a fui. Il s'est avancé devant les crimes, les regards ” (Le Clézio 1969 : 141).

Tenant compte de ce postulat, force est de reconnaître que dans les oeuvres à l'étude, cet Autre est la présence de la femme. Celle-ci entraîne un renversement de valeurs et traduit, de ce fait, sa force vitale et régénératrice. Elle rend ainsi possible un avenir plus prometteur et devient l'agent même par lequel l'homme se libère de ses préjugés et apprend à regarder le monde autrement. Car ce n'est pas vraiment l'homme qui fonde le mythe insulaire, qu'il soit aventurier, pionnier ou planteur, mais la jeune femme. La réalité de la société est ainsi appelée à se transformer. Peut-être faut-il souligner que l'association de l'image de la femme à ce qui est considéré comme ailleurs ou autre, lui confère dans la littérature une certaine aura mythique, surtout si elle vient d'une île, comme celle de Maurice. En témoigne un extrait du poème de Baudelaire intitulé *A une Malabaraise* des *Fleurs du mal* (Baudelaire 1995 : 184).

Tes pieds sont aussi fins que tes mains, et ta hanche  
Est large à faire envie à la plus belle blanche ;  
À l'artiste pensif ton corps est doux et cher ;  
Tes grands yeux de velours sont plus noirs que ta chair.

Aux pays chauds et bleus où ton Dieu t'a fait naître,  
Ta tâche est d'allumer la pipe de ton maître,  
De pourvoir les flacons d'eaux fraîches et d'odeurs [...]

On comprend que si le désir du poète n'est pas de posséder la belle Malabaraise, tout au plus tend-il à apprécier pleinement sa beauté, à

reconnaître chez elle des traits qui traduisent la fascination de ce qui est étranger et à s'identifier à elle.

Pour Le Clézio, la femme n'est pas cette trappe qu'évoque Malcolm de Chazal et que le génie doit éviter. Bien au contraire. On n'extrapolera pas en disant que l'importance des femmes dans l'oeuvre de Le Clézio est liée au fait que ce dernier a été essentiellement élevé par des femmes, sa mère, sa tante et sa grand-mère. Cette liaison ne peut être déterminée et n'est, de toute façon, pas le sujet du présent propos. Mais considérée du point de vue thématique, la femme chez l'écrivain est celle qui aide à la réalisation du mouvement qui va de soi vers l'Autre. Ce mouvement pourrait d'abord s'expliquer par la beauté de la femme qui semble être la promesse d'un bonheur. En prenant le dessus sur des considérations pratiques et rationnelles, cette beauté se veut une intermédiaire entre des cultures différentes. Et puisqu'elle est essentiellement l'attribut de la femme, celle sans qui elle ne serait pas telle qu'elle est, celle-ci (la femme) est appelée à en témoigner dans ses gestes, ses sentiments et ses pensées. Ce témoignage serait ainsi tout ce qui pourrait résumer ce mouvement qui va de soi et qui ne serait que la juste métaphore du verbe aimer. Elle aide alors à “ décentrer ” le regard, à comprendre les différences et à les accepter.

Dans *Hai*, Le Clézio dit à propos des femmes :

La beauté des femmes indiennes est lumineuse, elle vient non pas de l'intérieur, mais de toute la profondeur du corps, comme la beauté de la peau d'un fruit est éclairée par toute la pulpe de la chair de l'arbre qui le porte (Le Clézio 1971).

Dans *Le Chercheur d'or*, la femme chargée de la mission “ salvatrice ” se présente sous la forme d'Ouma, et dans *La Quarantaine*, celle de Suryavati. On verra que ces deux dernières ne cessent de faire miroiter aux yeux de leurs amoureux la promesse du bonheur. Parce qu'elles sont, en quelque

sorte, la négation de tout ce que l'homme croit comprendre et pouvoir expliquer. Elles, par contre, n'expliquent pas, ou n'en donnent pas l'impression. Elles sont comme presque chargées de mystère, car elles apparaissent au moment où on les attend le moins. En effet, de qui Alexis peut attendre de l'aide alors que dans l'immense solitude de la vallée de l'Anse aux Anglais, il a l'impression de buter sur l'impossible et en est tout confondu ? Ouma, certes, une jeune manaf, accompagnée d'un petit garçon, qui vient lui donner à boire avec un chiffon imbibé d'eau de la rivière. Et lorsqu'Alexis essaie de se relever, Ouma l'aide à s'asseoir. Sans doute, Alexis n'a pas encore compris qu'il a déjà trouvé en la personne de la jeune manaf ce qu'il cherchait. Car le soleil qui se profile alors dans le ciel, la chaleur qui monte dans la vallée et le soleil éblouissant sont une métaphore de la promesse du bonheur - la magnificence du paysage suppléant à son découragement et son hébétude. Le chercheur se rend compte quand même qu'il doit son salut à la jeune femme qui lui a dit qu'elle habite " là-haut ". Et par la suite :

Ils s'en vont sans hâte, ils disparaissent dans les fourrés. Je les vois un instant après sur le flanc de la colline de l'ouest, pareils à des cabris. Ils disparaissent dans le fond de la vallée. Ce sont eux qui m'ont sauvé (Le Clézio 1985 : 206).

Mais si la femme est mystérieuse, c'est parce qu'elle sait aussi garder le secret. Cette retenue, on la voit qui transparait chez Ouma, Laure et Anna. Cette dernière, on le constate, porte le même nom que le moulin de Médine dont il ne reste que ruine. Elle est ainsi un protagoniste de mémoire, car elle donne l'impression de tout savoir de la passion qui a uni Léon le Disparu à Suryavati. Mais c'est justement parce que ce savoir est précieux qu'elle ne peut en faire état en long et en large. L'accès qui y mène ne s'apparente même pas d'ailleurs à un puzzle dont il s'agit d'assembler les pièces,

dispersées ça et là par le passage du temps - l'élément actantiel qui s'oppose (on l'a vu dans le premier chapitre concernant les trois oeuvres à l'étude) au désir des personnages d'atteindre leurs objets. Ce qu'apprendra, en fait, le descendant Léon, se révélera comme une intuition, un langage communiqué par des êtres surnaturels. Et cela ne peut qu'être vrai et juste parce que, d'abord, la mémoire en est convaincue, puis, parce que cette connaissance échappe à tout exercice de la raison au profit d'une intelligence du coeur. Cette Sita dont Anna fut amoureuse n'était que la fille de Léon et de Surya, celle conçue dans le désert de l'îlot Gabriel. D'autre part, l'austérité et le repli d'Anna sur elle-même s'expliqueraient par le fait même de sa destinée, sa haine entretenue contre le patriarche, Alexandre Archambau, dont elle est l'opposé, son ironie qui l'amène à tourner en dérision ceux de son milieu, son malin plaisir à empoisonner des chiens comme l'homme d'Aden, son célibat endurci à la suite du mariage de Sita. Et l'ironie veut que la complexité du personnage se révèle dans son silence obstiné même. Comme s'en rend compte, d'ailleurs, le narrateur :

La rencontre de Sita et d'Anna n'était pas le résultat du hasard. Elle était préméditée depuis leur naissance. Il est probable qu'elles ne l'ont jamais dit. Mais Sita le savait, et c'est pourquoi après s'être mariée elle ne devait plus la revoir (Le Clézio 1995 : 534).

Par contre, l'image de Laure dans *Le Chercheur d'or* est l'expression d'une vertu tous azimuts. La soeur d'Alexis se montre nostalgique et dévote. Si on comprend qu'elle digère mal la pensée qu'Alexis soit parti en quête d'un trésor chimérique, elle ne veut quand même pas lui montrer que son entreprise paraît vaine. Et en l'absence de son frère, Laure apprend à ce dernier dans sa lettre qu'elle a dû convaincre les créanciers pour que les trois meubles de la famille ne soient pas saisis. Est-ce là un reproche de sa part ? Peut-être que oui. Mais sa vertu prend vite le dessus, et comme pour excuser

son frère, elle lui rappelle les jours heureux du Boucan et souhaite qu'il connaisse d'autres belles journées semblables. Il est clair, à ce stade, que la présence de Laure participe de l'aura mythique de l'oeuvre. Et elle fait toujours preuve de vertu, après avoir connu les privations et la déchéance sociale, en devenant religieuse pour se trouver aux côtés des femmes sans argent et sans foyer. On lit alors ce qui suit :

Sa vie est auprès des Indiennes hydropiques, des cancéreuses, qui mendient quelques roupies, un sourire, des paroles de consolation. Parmi les enfants fiévreux au gros ventre, pour qui elle fait cuire des marmites de riz, pour qui elle va arracher un peu d'argent auprès des " bourgeois " de sa caste (Le Clézio 1985 : 360).

D'autre part, un rapprochement a été fait entre Laure et la Virginie de Bernandin de Saint-Pierre. Selon Vijayen Valaydon, ce rapprochement porte sur les points suivants : la peur des deux personnages de la mer, l'étape de la puberté caractérisée par l'apparition des règles, la pudeur sans fard. Mais, note l'auteur, Laure n'arrive qu'à véhiculer l'image vertueuse de Virginie, et étant la soeur d'Alexis, l'étape d'amoureux ne peut être franchie (Valaydon 2001 : 330-331).

Autre caractéristique de la femme chez Le Clézio : sa prescience qui l'emporte toujours sur la raison et la folie des hommes. En cela, la femme serait supérieure à l'homme, du moins selon la perception qu'on en retiendrait dans l'oeuvre. Est-ce parce que la femme symbolise cette possibilité de transcendance de soi à l'Autre ? Une réponse affirmative tiendrait naturellement compte du fait que, grâce à son don d'aimer, la femme renferme en elle le principe de la maternité, et qu'ainsi, elle participe à la fonction vitale de la nature qu'est la procréation. On pourrait ainsi dire que la femme crée pour ce qui a été créé et pour ce qui se créera. Dans sa

communication sur les notions de maternité et de couple, l'Indienne Maya Goburdhun-Jani note l'équivalent du mot maternité en hindi et en sanskrit :

“ Mamata ”. Et elle souligne :

“ Mamata ”, c'est, comme je viens de le dire, maternité, et en même temps, l'amour maternel ; chose intéressante, ce mot contient aussi l'acceptation de “ mien ” (mien, mine, méra, mère, mother, ma), et par extension celle d'attachement au “ Samsara ”, le monde matériel d'ici-bas. Puis, “ mamata ”, si l'on étend son champ polysémique peut devenir compassion (Goburdhun-Jani 2001 : 634).

Ainsi, considérée du point de vue du mythe, la femme aurait une plus grande importance que l'homme, car le fruit de ses entrailles représente un renouvellement du monde. Ce constat peut être soutenu par le propos de Mircea Eliade selon qui, la coutume accompagnant l'avènement d'une nouvelle naissance dans la tribu nord-américaine des Osage s'explique par le fait que cette naissance représente une récapitulation symbolique de la cosmogonie et de l'histoire mythique de la tribu (Eliade 2002 : 49-50).

On comprend alors pourquoi Ouma est toujours présente aux côtés d'Alexis, après les vaines tentatives de ce dernier de retrouver l'or. Elle a cette prescience qui lui permet de comprendre ce qui est vain et ce qui est utile. Et c'est bien elle qui reparaît lorsqu'Alexis s'effondre, épuisé d'avoir creusé en vain dans le basalte. Elle lui apporte une nouvelle fois de l'eau dans une marmite et lave sa blessure. Elle l'aide à comprendre où se trouve le véritable trésor : les étoiles qui dessinent des formes dans le ciel, le bruit des vagues, le vol des oiseaux, le silence du paysage dans la vallée de l'Anse aux Anglais. Et Suryavati, elle, symbolise dans *La Quarantaine* la transition du moi à l'Autre. En s'unissant à Léon, elle l'aide à comprendre qu'il est un Autre, qu'ils n'ont tous deux qu'une seule peau, et que le fruit de leur acte représente l'avenir du monde. En d'autres mots, le retour à l'origine du monde où tout est béatitude et perfection. Et c'est la raison pour laquelle la

présence des éléments se manifeste lorsque les deux amoureux s'unissent sexuellement :

Il ne peut rien y avoir avant ou après, seulement ces rochers noirs, nus et âpres, le vent qui siffle dans les buissons, la mer qui cogne. Rien d'autre que le basalte, la poussière, la cendre (Le Clézio 1995 : 440).

Ainsi, à l'opposé par exemple d'une Ananda Devi (auteur de *L'Arbre fouet* et de *Pagli*, entre autres), qui présente la femme comme un être soumis, opprimé et enclin à la fatalité, Le Clézio entend en faire la médiatrice d'une ère nouvelle. Pour lui, en fait, la femme est un élément transitoire entre deux modes de pensée, deux mondes et deux types de culture : la réalité et l'utopie, la raison et le sentiment, l'égoïsme et le dévouement, l'isolement et l'ouverture. Et elle devient, en ce sens, la femme idéale.

## **Une identité différente**

On a déjà considéré que l'identité d'un individu est déterminée par la somme de ses appartenances - celles-ci, le plus souvent, échappant au contrôle individuel direct. Mais cela ne veut pas dire que le fait identitaire est statique, isomorphe, voire inaltérable. En admettre la possibilité contraire ne signifie pas que ce fait contient le germe de son éclatement - car il serait pratiquement impossible, par exemple, de changer de couleur de peau - mais que sa réalité serait extensible à d'autres intérêts et motifs, et qu'ainsi, il s'inscrirait dans une dynamique porteuse de valeurs et de promesses.

On pourrait ainsi imaginer un jeune Serbe quittant sa terre natale pour aller émigrer en Angleterre où il se passionnerait pour la musique punk et

pratiquerait aussi les rites de l'hindouisme. Dans ce cas précis, il appartient à la communauté serbe où il est né, et en assumant qu'il parle parfaitement l'anglais, on peut déduire qu'il aura réussi son intégration dans la société anglaise avec qui il partage le moyen d'expression qu'est la langue. Sa passion pour la musique punk, de même, l'aide à s'identifier à un courant qui récuse l'ordre social sans qu'il soit vraiment enclin à y manifester son opposition, puisque sa pratique de l'hindouisme le conforte dans la voie de la tolérance, du respect et de la soumission. S'il peut encore se réclamer de son appartenance serbe, c'est parce que les principes de conduite généreux et les valeurs morales prônées dans la société anglaise où il vit n'ont pu étouffer chez lui des conduites et des valeurs qui caractérisent les détails de son appartenance d'origine. En même temps, s'il affirme son adhésion à la religion hindoue, c'est parce qu'il est en mesure de garder l'unité de son être en assumant les diverses influences qui ont marqué ses comportements sans les affecter. Unité qui s'est peut-être réalisée au prix de nombreux sacrifices, et qui lui a permis d'éviter ce que Édouard Glissant nomme la " psychose de complexion ", c'est-à-dire, le phénomène qui entraînerait l'individu à ne plus entretenir de relation avec sa situation (Glissant 1997 : 498).

Ainsi, de ce qui précède, notre individu peut se réclamer de plusieurs appartenances sans que celles-ci aient nécessairement une signification objective. Mais elles l'aident à réaliser son identité, car elles donnent sens à son être. Sans entrer dans les implications culturelles relatives à son développement cognitif, ce dernier parvient à se définir à lui-même et à autrui à la périphérie d'une tension : celle liée à la phase d'adaptation des coutumes et valeurs qui l'amèneraient à s'identifier à une communauté qui ne lui appartient pas, au risque d'étouffer et d'oublier le sentiment d'une appartenance différente. Mais pour qu'en fin de compte, il proclame qu'il est

Serbe, il faut bien qu'il ait accepté de reconnaître l'identité différente qui lui était proposée et assume un double mouvement qui enrichisse son rapport aux autres et à lui-même.

On peut établir un parallèle entre cet exemple et le mouvement de fuite dont il a été question plus haut dans l'oeuvre de Le Clézio. Jean-Xavier Ridon trouve ainsi qu'il y a justement un double mouvement qui porte l'écrivain à se projeter en l'autre pour qu'il apprécie mieux le retour sur lui-même, mais qui le fait déplacer de lui-même aussi pour mieux comprendre l'autre. Il note ceci :

La mise en place d'un principe d'identité ne se veut donc pas la négation de toute différence, mais cette dernière est de l'ordre de la complémentarité. Une subjectivité s'éclaire devant un monde extérieur et étranger, il y a intégration de l'autre dans la marge de l'identique (Ridon 1995 : 56).

C'est ce qui explique, sans doute, le dessein de l'auteur de partir, voyager, errer. Le fait de vouloir connaître l'Autre implique un geste de sympathie, de bienséance, comme lorsqu'on salue quelqu'un, qu'on l'écoute, qu'on partage ses émotions, ses désirs, ses rêves. Cela aide à mieux se connaître à travers l'Autre, donne un sens à cet élan qui a voulu que l'on aille vers lui. Ce qui intéresse Le Clézio, c'est la différence en tant que révélation du semblable. Du reste, cette démarche semble logique pour ce dernier dont l'oeuvre ne peut se définir vraiment par une configuration spatiale précise. L'Autre devient alors symbole de liberté, non pas en tant qu'être respirant, aimant et vivant, mais en tant que représentation du mouvement qui mène à lui-même. Ce mouvement traduit en même temps le refus d'être prisonnier de soi-même et l'expression de révolte contre tout ce qui peut asservir la condition humaine. L'appel de l'ailleurs ne peut plus cesser alors, il devient lancinant car il ne suffit pas que le moi se révolte ; il se doit de rallier d'autres voix à

la sienne afin que toute l'humanité incarne un idéal fort et retrouve son essence première.

Il ne peut plus être question ainsi pour Le Clézio d'une seule identité, mais des identités multiples qui seraient l'expression de la " déterritorialisation " des espaces, et leur regroupement dans un imaginaire commun. L'identité propre ne peut s'affirmer que par et avec la présence d'une autre identité. Le moi retrouve alors en l'Autre le fond commun de l'humanité. D'où le gage d'une solidarité qui retrouverait un sens nouveau. Car elle serait fondée sur le respect de la spécificité de chacun et serait forte de l'affirmation de différentes spécificités convergeant vers tout ce qui serait l'opposé parcellisant la cause commune. En d'autres mots, ce qui ramènerait à une identité singulière. Et qui, au nom de celle-ci, justifierait l'exploitation humaine, le dénigrement de l'enfance, l'abus des femmes, le recours à la guerre, la dégradation de la nature à des fins commerçantes, l'érection de nouvelles frontières et la perpétuation d'autres injustices. Mais qui, surtout, cèderait le pas à une perte de la sensibilité et la mémoire.

On note ainsi que par la question de l'identité, Le Clézio privilégie l'état de la force naturelle. Car elle est aussi l'essence de l'homme et dépasse la réalité des frontières, vecteurs d'un certain ethnocentrisme. Toute humanité, comme le fait ressortir Victor Segalen, procède du sens de la nature ; et cette humanité brasserait toutes les appartenances, pour faire prévaloir une diversité de couleurs et de voix dans un concert unique. Le Martiniquais Édouard Glissant jette une lumière intéressante sur la disposition naturelle qui devrait préluder à la quête identitaire :

La recherche d'identité qui s'appuie sur la " réflexion " suppose un artifice qui exclut violemment l'individu de son contexte. C'est que toute quête devrait être " naturelle ", non volontariste, donnée par accumulation, dans un acte commun. C'est l'impossibilité même de ce " naturel ", l'aliénation

globale de la société, qui rendent indispensable l'artifice violent de la réflexion et de la théorie (Glissant 1997 : 499).

Et pour l'auteur du *Chercheur d'or*, il faut savoir regarder le monde différemment pour pouvoir le comprendre. Tous les systèmes qui conditionnent des principes d'appartenance ne sont pas, à ses yeux, nécessairement bons car ceux-ci n'entraînent pas une amélioration des conditions de vie. Bien au contraire. Même l'idée de culture serait fallacieuse, selon Le Clézio, car elle tendrait à conditionner la pensée. Elle ne servirait même à rien si elle ne placait l'homme au centre de ses préoccupations. Et comme le dit l'auteur lui-même dans son essai intitulé *L'Extase matérielle*, la vraie culture consiste à savoir ce qu'un homme comprend de misère, de faiblesse et de banalité (Le Clézio 1966 : 31). Mais cette étape requiert évidemment que l'Autre soit reconnu dans toute sa nature humaine, c'est-à-dire, comme un être de chair et d'âme, et qui préexisterait à l'idée d'une certaine organisation qui entend assurer sa situation en misant sur le bien-être collectif. Or, et c'est ce que veut montrer aussi Le Clézio, la notion du collectif n'est pas fiable car elle ferait fi des spécificités propres à chacun, et s'attacherait à la prééminence d'une identité singulière. On se retrouverait alors dans une situation d'ethnocentrisme qui, selon Tzevetan Todorov, est une " caricature naturelle de l'universaliste ". Car elle viserait à généraliser le particulier (Todorov 1989 : 22). Et pour que le particulier échappe à ce phénomène, il devra se méfier du piège de la raison et privilégier ce regard qui assimile l'Autre dans un élan sentimental. Ce regard porté sur les autres s'enrichirait ainsi de différentes particularités et devrait aider le moi, non seulement à mieux s'apprécier, mais à assurer une nouvelle vision humanisante qui tiendrait justement compte de tout ce qui caractérise les faiblesses du système social. Parce que, avant d'en faire

partie, “ je ” est aussi un Autre. On retiendra ainsi ce qu’écrit Le Clézio à propos de l’Autre dans *L’Extase matérielle* :

Être vivant, c’est être exclusivement conscient [...] Ce n’est qu’à partir de l’instant où l’autre est ressenti comme semblable à soi, donc susceptible de jugements, de passions, de sensations, que l’homme peut, à travers le lien du langage, dégager son sentiment de vie (Le Clézio 1966 : 64).

Dans *Hici*, J.-M.G. Le Clézio montre qu’en chantant, l’Indien imite la voix de l’animal ou du démon. Il retrouve alors une nouvelle identité qui s’exprime par d’autres voix :

Il ne dit rien avec sa voix d’homme, il ne parle à personne. Il n’affirme rien, il ne dit pas son nom. Il est seulement une vibration qui s’ajoute aux autres vibrations (Le Clézio 1971 : 57).

Et dans *Gens des nuages*, l’auteur souligne que ses filles ont reçu comme héritage le passé de Maurice et de Rodrigues d’une part, et des plaines de la Saguia el Hamra d’autre part, grâce aux grands-parents de sa femme, Jemia. Les valeurs qui sont alors mises en avant relèvent de la capacité de s’accepter en tant qu’individu ayant des appartenances diverses. Se forger une idée de son identité reviendrait à considérer que celle-ci englobe une autre.

Un tel postulat n’est pas sans conséquence, car il permet un dépassement de l’ethnocentrisme. L’identité plurielle qui refuserait une sorte de pensée unique - forte justement d’une migration à double sens - se nourrirait et se fortifierait du paradoxe de devoir penser et vivre l’unité et la multiplicité. Cette ambivalence - source aussi de crises et de conflits - peut amener à la certitude que les normes et les croyances admises dans une société particulière ne sont pas les seules valables. Dans un tel cas, il ne suffit pas que l’individu reconnaisse les différences qui l’entourent et l’habitent, il lui faudrait aussi s’assurer que les modes de pensée, les normes, les coutumes et les systèmes de référence étrangers soient autant authentiques et valables

que ceux auxquels il était d'habitude confronté. Son identité qui serait aussi culturelle - car appartenant à des cultures différentes, il aura été le produit des contacts qui se sont opérés entre celles-ci -, serait dorénavant mouvante et dynamique. En d'autres mots, elle serait prête à adhérer à d'autres modes d'agir et de penser et à d'autres causes. Mais il semble que deux conditions s'imposent à ce propos. D'abord, il est important que l'ouverture à l'Autre s'accompagne de la conviction que ce dernier n'essaiera pas d'assimiler le moi à sa propre image. Citant dans une même optique l'exemple des Tsiganes, Claude Clanet note que la culture " gadjo ", malgré son intention de respect, ferait tout pour méconnaître ces derniers pour que les différences s'estompent : limitation des aires de stationnement, négligence des cultures tsiganes, mise en dépendance institutionnelle, etc. (Clanet 1993 : 219-220). Ensuite, il faut que cette identité soit assumée de façon positive. Cela veut dire avant que l'identité d'autrui ne soit assimilée à la mienne, les systèmes de pensée orthodoxe autant que les préjugés doivent être bannis pour que s'établisse une relation de confiance. L'Autre serait alors davantage apprécié parce que le moi a repéré ses marques de référence d'abord plutôt que de s'opposer aux valeurs de son *alter ego*.

Si on se réfère à *La Quarantaine*, on note qu'après le passage de l'épidémie sur l'île Plate, Léon et Surya s'apprêtent à embarquer pour Maurice avec une assurance renouvelée. L'épreuve de l'exil leur a permis tous deux de mieux se connaître, de comprendre qu'ils appartiennent tous deux à la même mémoire et au même destin. Le voyage en terre de légende peut alors être entrepris parce qu'ils ont aussi compris qu'en dépit de leurs différences, leur aventure était mêlée et unique. Et Léon peut ainsi estimer qu'il a acquis une nouvelle identité :

Avant que nous ne nous élancions dans la mer, elle a mis autour de mon cou comme un talisman, le collier portant la plaque d'immatriculation que sa grand-mère avait donné à Ananta, avant le départ de Bhowanipore. Ainsi, maintenant, j'ai un nom, une famille. Je peux entrer à Maurice (Le Clézio 1995 : 483).

De même, peut-on considérer que le désir qui pousse Alexis et Ouma à s'unir procède de cet autre besoin de se reconnaître en l'autre. L'un et l'autre n'ont plus peur alors de l'avenir et des vicissitudes de l'existence. Car les différences de leurs milieux, leurs aventures, leur peau ne sont, somme toute, qu'apparence au nom de laquelle se justifient les maux connus. Leur union devient le gage d'une expérience prometteuse, à savoir celle qui permet à la multiplicité de se fondre dans le creuset de l'unité. L'acte fusionnel rend possible un dédoublement de soi capable de rejoindre l'histoire et la mémoire de l'Autre. Ce qui permet au moi de s'oublier dans l'Autre, d'être ce dernier tout à fait. Alors, tout ce qui n'a pu être dit et expliqué est ressenti comme l'affirmation d'une évidence. C'est pourquoi également Surya peut appeler Léon " Bhai " et lui demande si elle veut être son frère. Et lorsqu'ils s'accouplent, Léon est en mesure de se retrouver dans la peau de Garibala, celle qui a pris à sa charge Ananta, la mère de Surya. Il se voit ainsi en train de fuir le long du fleuve, emportant Ananta à travers la campagne incendiée, et la plongeant dans l'eau de la Yamuna avant de lui donner un nom, l'une des marques de sa nouvelle identité. Léon est tout à fait uni à la mémoire de Garibala, d'Ananta et de Surya dont il entend le souffle qui se mêle au sien. Et ils n'ont plus dès lors qu'une seule peau, qu'un seul visage, et ne ressentent plus de peur, de peine et d'isolement. Et Surya affirme par la même occasion la marque par laquelle elle veut reconnaître Léon, en l'appelant une nouvelle fois " bhai ". Léon, pour sa part, constatera que :

Nous n'avions qu'une seule peau, qu'un seul visage, ses yeux agrandis étaient deux puits d'ambre et je voyais à travers eux, je respirais aussi par sa

bouche. Il n'y aurait plus de peur, ni de douleur, ni de solitude. [...] Tout cela en moi, en elle, qui s'étendait, s'unissait dans l'espace. Ce n'était pas une vague, mais un frisson, le souffle froid de Shitala qui annonce la mort, le vent avant la pluie (Le Clézio 1995 : 323).

Il est significatif, d'autre part, qu'à la suite de cette expérience, ils sentent qu'ils sont nés à nouveau. Sûrement doit-on comprendre qu'à ce stade, ils apprécient mieux le retour sur eux-mêmes parce qu'ils se sont imprégnés l'un de l'autre. L'osmose étant faite, ils peuvent être sereins et se reconnaître chacun dans l'Autre. Du coup, l'espace du bonheur originel est réactualisé : “ Nous étions redevenus des enfants. Nés à nouveau, dans l'eau courante du lagon, sans passé et sans avenir ” (Le Clézio 1995 : 326).”

La question de l'identité peut être considérée alors comme un pacte d'altérité et de métissage. Pouvait-il en être autrement, en reprenant le poète mauricien Raymond Chasles, en ce haut lieu d'oecuménisme avant la lettre qu'est l'île Maurice, à la croisée des chemins de l'hindouisme, de l'islamisme, du bouddhisme, du christianisme et de l'animisme ? La légitimité de ce pacte sera acquise par un mouvement qui échappe inévitablement à des considérations rationnelles, mais sûrement pas au coeur de l'Autre.

## CHAPITRE 4

### Une expérience cosmopolite

Par sa démarche, J.-M.G. Le Clézio redéfinit un espace qui entretient la rencontre des cultures. Certes, la littérature française a toujours été au contact du monde extérieur et d'autres cultures ; l'exotisme s'est imposé comme une nécessité propre à faire valoir d'autres couleurs, d'autres cieux et d'autres goûts dont se sont inspirés, par exemple, Montesquieu (*Essai sur les cannibales*), Bernandin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie*), et Chateaubriand (*Voyage en Amérique*). Ils sont tous partis de leur terre natale - physiquement et mentalement -, pour y rapporter l'expérience de leurs découvertes et teinter la pensée française d'un chromatisme nouveau. Mais le cas de Le Clézio est aussi original et significatif dans la mesure où, répondant lui aussi à l'appel de l'ailleurs, et sans pour autant renier son appartenance à la culture française, il revendique la légitimité de sa culture mauricienne.

Il est intéressant de noter à cet égard ce que dit un collectif d'auteurs :

En 1985, Le Clézio revendique son appartenance à la culture mauricienne. Une tension apparaît, qui régit la vie culturelle des îles, entre deux désirs contradictoires : désir d'intégration à la métropole culturelle européenne (voir Loys Masson nommé secrétaire général du Comité national des écrivains) et désir d'enracinement dans une originalité insulaire (Joubert 1987 : 152).

Doit-on déduire que cette démarche traduit le refus de Le Clézio d'abandonner un héritage culturel ? Cet héritage culturel serait, en fait, la somme de ses appartenances qui le lient à des vécus et des coutumes divers.

En cela, l'héritage en question est intimement attaché à l'identité de l'écrivain qui, elle, comme on l'a déjà noté, donne un sens au mouvement de ce dernier vers autrui. Et puisque ce mouvement doit ramener à soi - les couleurs, les formes et les traditions appelées, ainsi, à se fondre dans l'unité de l'être profond -, le caractère distinct de cet héritage s'impose comme une évidence même. En d'autres mots, Le Clézio n'a pas un seul héritage et serait tout aussi bien Français, Indien et Mauricien ; mais ce serait bien ces appartenances diverses qui donnent un sens à tout son être, de sorte que l'unité de celui-ci et de ses acquis embrasserait la multiplicité de ses sentiments et ses visions. Et ceux-ci valident justement le caractère singulier de l'expérience. En tenant compte du fait que l'auteur - quoi qu'il en soit - reste une *persona* dans cette présente étude, on ne peut rester insensible à l'idée que sa démarche jette une lumière intéressante sur ce qu'on peut appréhender de la culture même. Elle ne serait pas synonyme d'un savoir acquis et transmis par les institutions, et qui permet de développer le sens critique et le jugement. Ni l'ensemble de la production humaine qui dépasse, selon certains anthropologues, le biologique. Elle naîtrait plutôt, et on l'a déjà souligné, des rapports entretenus par l'auteur avec d'autres individus et d'autres cultures. En cela, elle rejoindrait la notion que formule Claude Claret et qui serait " les actualisations de ces interrelations entre les individus et les ensembles de significations détenues par la communauté ambiante qui constituent la culture dans son aspect dynamique. " Et de souligner :

[...] la culture c'est sans doute ce qui se fait et ce qui existe comme production de l'homme, mais c'est surtout et d'abord ce qui se fait et ce qui existe comme ayant du sens dans une communauté particulière (Claret 1993 : 16).

Et puisque pour Le Clézio, la véritable identité ne peut exister que par et avec la présence d'une autre identité, le principe culturel qui en découlerait devrait favoriser l'interaction de l'individu avec un individu ou un groupe ayant d'autres normes, et ainsi, l'amener à percevoir et agir comme ces derniers. Il se serait approprié ainsi les symboles et l'imaginaire qui appartiennent à l'espace initialement différent du sien.

Cela dit, on en vient au concept d'interculturalité qui est l'ensemble des processus qui définissent les interactions entre les individus et les groupes lorsqu'ils ont des appartenances différentes et plaident l'authenticité de leurs cultures. Dans l'oeuvre de Le Clézio, c'est l'expérience vécue par Alexis et Ouma d'une part, et Léon et Suryavati d'autre part. Car il y a, en raison des interdits que ces personnages bravent, changement des systèmes qui prévalent du fait de leurs interactions et, en même temps, maintien des systèmes en présence dû à l'existence des modèles culturels distincts, c'est-à-dire, les personnages eux-mêmes avec tout ce qui a façonné leur histoire et leur a permis d'être reconnus en tant que tels. La réalité du passé ne peut être occultée chez Le Clézio, mais elle peut évoluer et s'intégrer dans une dynamique qui tienne compte de l'histoire en cours et amorcer celle de l'avenir. L'identité culturelle des personnages est appréhendée ainsi comme un processus en devenir, grâce d'une part, à l'expérience d'assimilation et d'identification et d'autre part, celle d'opposition et de reniement. Par la première expérience, les héros lecléziens sont appelés à revoir leur manière de faire, de penser et d'être en s'assurant qu'ils puissent faire partie de l'espace de l'Autre ; et par la deuxième, ils remettent en question les valeurs auxquelles ils appartiennent, non pas seulement en assimilant l'Autre, mais en prenant du recul par rapport à leur propre espace référentiel. Et dans le cas de Léon dans *La Quarantaine*, on peut dire qu'en décidant de suivre

Surya, il réactualise l'héritage culturel qui lui est propre. Peut-être n'importe-t-il pas vraiment de savoir si ce choix du personnage est déterminé par un conflit intérieur. Mais ce qui devrait plutôt être retenu, c'est le fait qu'en prenant le parti de Surya, il rejoint l'héritage eurasiatique de sa mère. Léon est en mesure de se rendre compte que s'il appartient au monde de Surya, c'est parce qu'elle tient aussi de son sang, le sang-mêlé de sa mère. Et peut-être qu'il se sent rassuré lorsque son frère Jacques lui apprend que leur mère était eurasiatique, qu'elle est née en Inde et a été adoptée par un Anglais du nom de William. Et Jacques lui dit aussi :

Ses parents étaient morts pendant la grande mutinerie, et les William lui ont donné leur nom. Ensuite, le Major l'a envoyée en Europe, elle devait apprendre le métier de préceptrice, et sur le bateau elle a rencontré papa. C'est tout ce que je sais (Le Clézio 1995 : 213).

Et le rejet que sa famille a subi, en conséquence, de l'oncle Alexandre Archambau, Léon souhaite l'assumer à son tour en prenant ses distances par rapport aux siens, ce qui lui vaut le regard réprobateur de sa belle-soeur Suzanne, après la nuit passée au bûcher. L'identité nouvelle qu'il veut assumer naît du besoin de valoriser cet héritage réprimé en lui à cause des préjugés, de sorte que le fruit de sa démarche soit le reniement de tout ce qui a renié une partie de lui-même. Mais peut-être aussi que la haine s'y mêle :

Je voudrais exercer une vengeance implacable contre ceux qui nous ont exilés. Je voudrais revenir sans qu'ils le sachent, sous un autre nom, avec un autre visage, et briser leur orgueil, faire tomber leurs demeures, leur honneur comme Edmond Dantès (Le Clézio 1995 : 211).

Et dans une certaine mesure, c'est d'abord son frère, puisque ce dernier ne cache pas son conservatisme, qui fait les frais de son changement de comportement. De sorte qu'il a la juste impression qu'ils sont devenus peu à peu, en raison de leurs divergences, des étrangers. Et d'ajouter : “

Maintenant je n'appartiens plus à son monde, je suis du monde de Surya, du côté des Pallissades ” (Le Clézio 1995 : 212).

On en vient inévitablement donc à la question du métissage. Dans les oeuvres à l'étude, ce métissage est représenté par les cultures différentes auxquelles appartiennent Alexis et Ouma d'une part, et Léon et Surya d'autre part, et qui finissent par se mélanger par le rapprochement physique et imaginaire de ces derniers. Ce qui aboutit à une synthèse nouvelle. Une culture nouvelle. Celle-ci ne serait pas la juxtaposition de caractères anciens et nouveaux, avec une préférence marquée pour les uns ou pour les autres. Mais plutôt la complémentarité de caractères ou de traits propres à favoriser de nouvelles espèces, l'interaction des cultures où celle de l'Autre serait constitutive de celle du moi. Ainsi, dans *La Quarantaine*, Sita représente ce métissage alors que le premier narrateur, Léon, part sur les traces du Disparu et chercherait, en quelque sorte, à repérer l'héritage qui l'a pétri. Même Anna serait métisse dans une certaine mesure. Bien que celle-ci soit entièrement d'origine blanche, elle préfère s'opposer aux gens de son milieu et adopterait des réflexes qui renieraient l'esprit conservateur d'Alexandre Archambau.

Selon Jean-Loup Amselle, auteur de *Logiques métisses*, le métissage est fondé sur l'idée selon laquelle il y aurait, dès le départ, une pluralité de souches humaines ayant donné les différentes races. Et de souligner :

Tout métissage renvoie à l'idée préalable que l'humanité est composée de lignes séparées qui, enfin, peut-être, vont se retrouver réunies. Derrière la théorie du métissage, il y a celle de la pureté des cultures. Le métissage et l'identité culturelles ne sont pas contraires l'un à l'autre (Journet 2000 : 50).

Dans la littérature mauricienne d'expression française, ce métissage s'effectue à partir des différences de races et de cultures. Mais cela ne va pas sans heurts, en raison des préjugés et d'autres considérations

ethnocentriques. L'altérité, si elle n'est pas impossible, exige que le personnage romanesque dépasse les préjugés et les ethnotypes et parvienne à centrer son désir sur une synthèse unificatrice. En cela, le roman prend le contre-pied de l'idéologie coloniale prévalant au début du siècle dernier, et qui veut que la supériorité de la race blanche soit maintenue. Cette idéologie ne saurait, bien sûr, faire bon ménage avec le principe du métissage. Et ce désir farouche de préserver son identité est aussi constaté chez le métis de souche blanche, comme c'est le cas d'Anne dans le roman de Marie-Thérèse Humbert intitulé *À l'Autre bout de moi* :

Elle était si fière de la pureté de sa race, cette caste privilégiée, si persuadée que la seule clarté de sa peau suffirait à la placer au-dessus du commun. On pouvait être sot, mauvais, mal léché, qu'importait pourvu qu'on fût blanc ! (Humbert 1979 : 22).

L'antagonisme qui prévaut entre les deux soeurs, Nadège et Anne, est révélateur d'un souhait d'ouverture à l'Autre d'une part, et d'une attitude conservatrice d'autre part. Car autant Nadège sympathise avec les Indiens et les Noirs et dédaigne les Blancs, autant Anne admire ces derniers et se méfie des Indiens et des Noirs. Le sentiment de méfiance qu'éprouve Anne à l'égard de ce qui n'est pas blanc sera dissous lorsqu'elle acceptera l'amoureux hindou de sa défunte soeur.

Par contre, dans le roman du Mauricien Clément Charoux intitulé *Ameenah*, publié en 1935, le personnage principal Delettre, un Blanc, délaissera sa fiancée blanche au profit de la belle Indienne Ameenah. Il entreprend d'assurer l'éducation de cette dernière après l'avoir enlevée le jour de son mariage. Et envisage même de quitter Maurice pour la France avec sa bien-aimée pour fuir l'intolérance de son milieu. On peut bien se demander, à ce stade, pourquoi le discours idéologique colonial, prônant la mission salvatrice du Blanc, est-il pris à contre-courant par le discours

romanesque qui exhorte, en quelque sorte, au métissage. Et pourquoi, comme dans les romans de Le Clézio, cette tendance qui lie l'Indienne au Blanc ? Ou plutôt le presque-blanc dans le cas de Léon, si l'on tient compte de l'origine eurasienne de sa mère ? Comme cette famille de “ presque-blancs ” dont sont issues les deux soeurs Anne et Nadège et qui ne sont pas tout à fait, en quelque sorte, des apatrides de la race ” (Humbert 1979 : 22).

Dans son mémoire de DEA portant sur les indianités dans la littérature coloniale de l'océan Indien, Valérie Paüs relève justement à cet égard le fait que l'image de l'Indien dans la littérature coloniale est caractérisée par une certaine ambiguïté. Il est méconnu parce que la mission salvatrice du Blanc doit être mise en valeur ; ainsi, son image devient négative à tel point qu'il est perçu comme un être paresseux, faible et idiot. Mais en même temps, le Blanc porte sur l'Indien un autre regard de fascination, soucieux peut-être de perpétuer le mythe de l'Inde aryenne ancré dans l'imaginaire occidental. L'auteur démontre que :

[...] l'ambiguïté de la représentation de l'Indien relève d'un regard double. Derrière ce regard ambigu semble se profiler chez le romancier blanc, un fantasme de métissage entre les deux races, fantasme qui vient s'opposer au rêve d'une société hiérarchisée (Paüs 1999 : 4).

C'est la raison pour laquelle après qu'il s'est uni à Ouma dans *Le Chercheur d'or*, Alexis peut éprouver une sorte d'indifférence aux gens de son milieu. On est tenté de dire qu'il ne croit plus aux valeurs de celui-ci ; il s'ennuie des honneurs qui lui sont réservés lorsqu'on l'invite, en compagnie de sa soeur, aux fêtes qui ont lieu à Port-Louis, Curepipe et Floréal, pour célébrer les héros de la guerre mondiale. Et prend même plaisir à se défier des usages en décidant un jour de porter une vieille veste kaki et un pantalon ramené de la guerre pour aller s'asseoir dans un salon fréquenté par ses semblables. L'hypocrisie de ces derniers est on ne peut plus frappante : “

C'est à partir de ce jour-là que les invitations du beau monde ont cessé comme par enchantement ” (Le Clézio 1985 : 316).

D'autre part, il est significatif de noter qu'au terme de l'acte qui unit Léon à Surya dans *La Quarantaine*, ces deux derniers ont la nette impression qu'ils planent comme des oiseaux. L'isotopie de l'air qui s'en dégage fait aussi comprendre que Léon atteint en fait, par cet acte de métissage, à la mémoire de sa mère qu'il n'a pas connue, l'Eurasienne tantôt à “ visage ovale et sourcils arqués qui se joignent comme des ailes ” (Le Clézio 1995 : 110), tantôt “ boutonnée jusqu'au cou, ses magnifiques cheveux noirs coiffés en chignon, si épais qu'ils faisaient une aile de chaque côté de son visage ” (Le Clézio 1995 : 110).

Et cela veut aussi dire que le métissage permet un retour aux origines.

## **La dimension originelle des personnages**

L'île Maurice étant pour J.-M.G. Le Clézio un carrefour et un condensé de cultures, elle se présente ainsi comme un espace renfermant et couvant des possibilités de secrets et de rêveries. Elle acquiert cette dimension mythique qui a déjà été relevée et dont la réalité ne saurait se confiner toutefois à une expérience causale de son histoire. S'il est un fait indéniable que le devenir de cette société mauricienne est tributaire des facteurs de l'histoire et de la saisie rationnelle que celle-ci rend possible - à propos des droits, de l'environnement, de la gestion, des fléaux, des fossés sociaux, de la planification, du patrimoine, de l'harmonie communautaire, entre autres -,

force est de reconnaître que cette même société ne saurait aspirer à une viabilité réelle en ignorant ce qui a constitué son essence et son âme. Idéalement, l'île doit reconnaître les événements qui ont façonné son identité et qui constituent ainsi son histoire précieuse. C'est du moins le message que l'on peut discerner dans l'oeuvre de Le Clézio. Et il y a plus : il ne suffit pas que l'île connaisse complètement son histoire (passe encore, si elle la comprenait), mais elle doit pouvoir la lier à une origine mythique et la réactualiser comme un besoin quotidien et vital.

Est-il surprenant donc que les héros lecléziens réintègrent un temps fabuleux pour baigner dans cet espace pur où règnent les éléments et où la vérité ne s'énonce pas ? Non, ces personnages n'appartiennent pas au monde de tous les jours, car ils sont appelés à vivre une réalité qui privilégie davantage la raison de l'existence que les moyens qui justifient celle-ci. Ce faisant, ils revivent dans une certaine mesure le mythe des origines en entreprenant cette démarche qui permet justement d'y accéder, et en apprenant à régler leur système physiologique sur ses grandes forces inconnues. Et ce mythe peut être articulé alors dans toute sa dimension, car l'expérience serait, comme l'affirme Eliade, " religieuse ", se distinguant de l'expérience ordinaire et de la vie quotidienne. Et de souligner :

La religiosité de cette expérience est due au fait qu'on réactualise les événements fabuleux, exaltants, significatifs, on assiste de nouveau aux oeuvres créatrices des Êtres Surnaturels ; on cesse d'exister dans le monde de tous les jours et on pénètre dans un monde transfiguré, auroral, imprégné de la présence des Êtres Surnaturels (Eliade 2002 : 33).

Et les personnages de Le Clézio deviennent, en l'absence d'une saisie rationnelle du monde des idées et des choses, comme des inconnus. Ils peuvent être perçus comme une présence qui se conçoit dans l'instant, rejetant les valeurs du monde, accomplissant par leurs gestes, leur regard,

leur foi une sorte de sanctification de l'univers connu. On peut constater à cet égard que l'illusion référentielle dans *Le Chercheur d'or* n'est pas tout à fait primée. Si le narrateur homodiégétique peut à loisir évoquer le trésor du Corsaire inconnu et faire un rappel de ses nombreuses lectures relatives aux forbans, d'Avery à Taylor, il admet - on dirait un songe qui se mêle à la réalité -, le plus grand attrait qu'exerce sur son imagination le récit du pirate philosophe Mission qui, en compagnie d'un moine défroqué, fonda à Diego Suarez la république du Libertalia. Celle où " tous les hommes devaient vivre libres et égaux, quelles que soient leurs origines ou leur race " (Le Clézio 1985 : 105).

De même, les batailles d'Ypres (hiver 1915) et de Somme (l'automne suivant) constituent des récits où les détails relatifs aux lieux, noms, positions et les épisodes bouleversants de la tragédie humaine mettent en relief l'effet du réel. Mais celui-ci est atténué par la remarque qu'il croit entendre quant à l'inutilité de la guerre : " Ce sont les poux qui gagnent la guerre " (Le Clézio 1985 : 303). Mais déjà, lorsqu'il se trouve sur le chemin du retour, Alexis est heureux de retrouver la liberté grâce à la mer et considère avec les autres soldats que la guerre est une légende, transformée par l'imagination du conteur. Cela dit, Le Clézio déconstruit la portée pratique des faits et des événements pour leur suppléer un référent littéraire où l'imaginaire quêterait et s'adjugerait un royaume de fées et de silence. L'illusion référentielle est, pour ainsi dire, dévaluée et niée alors que le signifié du personnage Alexis passe d'une caractérisation constante à une caractérisation évolutive. Ainsi, si ce dernier fonde au début sa raison d'être sur le trésor enfoui dans l'Anse aux Anglais, il se rendra compte à la fin que le vrai trésor est la liberté.

On assiste, en fait, à un épuisement des possibilités matérielles, physiques et réelles en vue de la renaissance du mythe des origines. Le domaine enchanté de l'Origine, le Libertalia - où la liberté et l'égalité ne sont pas de vains mots -, sont à la portée du héros parce qu'il parvient à franchir l'étape de la désillusion à l'émerveillement (après les batailles d'Ypres et de Somme, par exemple) et préfère croire à l'immatérialité du rêve plutôt que se laisser être dupe par la réalité trompeuse des choses. Et qu'importe alors le passage du temps si l'imaginaire d'Alexis est assez puissant, après son retour de la guerre, pour faire ressusciter le paradis de l'enfance et ses mystères. Comme il en fait état :

[...] il me semble qu'à force de regarder, avec cette lumière dorée qui illumine le rivage et la mer, je vais deviner les ombres des enfants que nous étions, en train de courir à travers les hautes herbes, pieds nus, visages griffés, habits déchirés, dans ce monde sans limites, guettant dans le crépuscule le vol des deux pailles-en-queue au-dessus du mystère de Mananava (Le Clézio 1985 : 313).

Et autant que la raison qui permet de retrouver le mythe évoqué plus haut, les moyens deviennent comme une évidence à cet égard. C'est, en fait, parce que les éléments de la nature occupent une place irrécusable dans l'oeuvre leclézienne que le retour au mythe est possible. Ces éléments réactivent les sens et font comprendre que le monde ne saurait être effectivement interprété par la raison, mais autrement par ce qui la précède. L'attention soutenue et passionnée des sens permet au personnage Alexis de remonter le cours du temps, de faire l'impasse sur les épisodes malheureux et les chimères suscitées par l'existence du trésor, pour accéder à une dimension plus vraie. Celle qui n'a pas besoin d'être démontrée, mais s'impose avec la magie d'une foi. Et cette foi consiste justement à ne pas se laisser dupe des spéculations et d'autres considérations pragmatiques qui prétendent au bien-être humain, mais à toujours fixer le regard sur les formes éternelles de la

nature, à prêter ses oreilles à son langage sibyllin et envoûtant, à respirer à pleins poumons ses émanations qui demeurent inaltérables depuis la nuit des temps, à consentir à palper et à reconnaître ce qu'elle a laissé comme témoignage vital et intemporel. C'est à ce titre que, comme on l'a déjà souligné, une entente universelle est possible entre l'être et la nature. Le mythe peut être vécu en soi alors comme une certitude, car il révèle que le monde naturel et l'homme ont une origine commune, et que l'assimilation de celui-ci à celui-là équivaut à une " réitération " des forces qui ont précédé le tout. Et Alexis se rend compte graduellement de cette vérité, avant qu'il ne soit libéré de l'emprise imaginaire du trésor :

Il y a en moi une foi que je ne connais pas. D'où vient-elle ? Foi dans ces blocs de basalte, dans cette terre ravinée, foi dans l'eau mince de la rivière, dans le sable des dunes. Cela vient de la mer peut-être, la mer qui enserme l'île et fait son bruit profond, son bruit qui respire (Le Clézio 1985 : 330).

Il n'est pas étonnant que quelque peu après, Alexis prenne conscience que la configuration de l'Anse aux Anglais est celle de l'univers. C'est en regardant s'ouvrir le monde des étoiles qu'il fait cette découverte. Les formes des constellations se personnifient alors, et Orion se met à porter aux épaules ses joyaux alors que " le Scorpion recourbe son corps dont le coeur est le rouge Antarès qui palpite " (Le Clézio 1985 : 334-335). Et la matérialité du trésor qu'il ne peut atteindre se dissout dans l'air infini de sorte que le héros autodiégétique en vienne à atténuer complètement l'illusion référentielle pour faire valoir, par le biais de la forme interrogative, les possibilités favorables à une intégration du fameux trésor dans l'ordre cosmogonique et mythique. C'est ainsi qu'il se demande :

Où se trouve le trésor ? Est-il dans le Scorpion, dans l'Hydre ? [...] Est-il à la proue du navire Argo, ou à la poupe, marqués par les feux de Canope et de Miaplacidus qui brillent chaque jour sous la forme de deux rochers de basalte de chaque côté de la baie ? Est-il dans le joyau de Fomalhaut, l'astre

solitaire à l'éclat qui trouble comme un regard, au-dessus de la mer, et qui monte au zénith tel un soleil de la nuit ? (Le Clézio 1985 : 335).

D'autre part, puisque le mythe doit restituer l'histoire originelle du monde dans une instantanéité intelligente et vive, il est significatif que le temps - l'actant s'opposant au désir du personnage - soit constamment oblitéré dans la démarche de ce dernier de comprendre ce qui préexiste et ce qui lui permet de revivre les événements fabuleux. Alexis perd bien à cet égard la notion du temps, d'autant plus que celui-ci se confond avec une certaine appropriation, par tous ses sens, du langage et des forces de la nature. C'est ainsi que le héros leclézien fait le voyage vers Rodrigues à bord du *Zeta* dans une quasi-ignorance des dates. Tout le trajet, du reste, sera marqué chez lui par un pullulement de sensations les unes plus agréables que les autres. Dès qu'il ouvre les yeux, il se met à regarder intensément la mer et écoute le bruit de l'eau " qui serre la coque du navire " (Le Clézio 1985 : 125), il sent le " goût salé des embruns quand la vague couvre l'étrave ". Plongé dans une telle ivresse sensorielle, il n'a plus de notion du temps et se demande quel jour on est. La raison en serait qu'il n'y a alors ni passé ni futur, mais seul le présent étale et indivisible. Et le mythe est réactualisé dans ce présent qui renferme à la fois le passé et le futur. De plus, le narrateur s'interroge plus d'une fois sur la destination du navire. Comme boussole, il n'a que le vent, et comme foi de sa présence au monde, la mer qui recouvre toutes les paroles et les pensées. Puisque le mythe renvoie à la nostalgie des origines, Alexis ne peut que penser sur le pont du *Zeta* aux jours heureux du Boucan, au lagon du Morne " quand Denis scrutait le fond, à la recherche d'un poisson à harponner " (Le Clézio 1985 : 130). Le seul repère qu'il a du cours du temps alors, c'est la nuit qui succède au jour et le jour qui succède à

la nuit : “ Jour suivant, à bord ” (Le Clézio 1985 : 131) ; “ Un autre jour en mer ”.

Presque naturellement, dirait-on, le domaine du Boucan sera assimilé dans l’imaginaire d’Alexis à l’ordre cosmogonique, comme en témoigne cette croix d’étoiles qu’il regarde et qui, selon lui, “ appartiennent vraiment au ciel du Boucan ” (Le Clézio 1985 : 134). Le mythe est vécu alors par Alexis comme possibilité de retour à l’origine du monde et de l’univers. Le personnage ne fait, du reste, que tendre vers ce qui a constitué son imaginaire tout au long du voyage. Mais s’il devait avoir une mesure du temps, celle-ci serait la conversion de l’effet conjugué des éléments sur ses sens, représentée par un mouvement régulier de son coeur qui l’accorde au monde et à l’éternité. Cela, au moins, peut lui indiquer la voie d’une destination supérieure :

Maintenant je comprends où je vais, et cela m’émeut au point que je dois me lever pour calmer les battements de mon coeur. Je vais vers l’espace, vers l’inconnu, je glisse au milieu du ciel, vers une fin que je ne connais pas (Le Clézio 1985 : 142).

Et d’ajouter quelque peu après :

C’est une seule et interminable journée que j’ai commencée quand je suis monté sur le *Zeta*, une journée pareille à la mer, où le ciel parfois change, se couvre et s’obscurcit, où la lumière des étoiles remplace celle du soleil, mais où le vent ne cesse pas de souffler, ni les vagues d’avancer, ni l’horizon d’encercler le navire (Le Clézio 1985 : 143).

Le narrateur de *Voyage à Rodrigues* transgresse, lui aussi, la notion du temps grâce à son imaginaire. Ce faisant, il parvient à baigner dans le mythe, et à se sentir dans la peau de son grand-père et du Corsaire inconnu. Il lui importe peu, et on l’a compris à ce stade, qu’il retrouve le trésor enfoui par le Corsaire. La vérité du mythe, en fait, n’est pas celle que l’on atteint, mais celle vers quoi l’on tend toujours, vers l’inconnu qui maintient l’intérêt et l’intensité du voyage, et partant, ceux du rêve. Ce retour en arrière lui

permet ainsi de se lier d'abord à la mémoire de son grand-père, à ce qui a fécondé l'imaginaire de ce dernier : le rêve d'un espace où il n'y aurait plus d'angoisse, plus de peine, où le temps n'existerait plus - car devenu indivisible, où l'égalité serait réalisable et la liberté, un bien sans bornes. C'est pourquoi il écrit :

J'ai voulu remonter le temps, vivre dans un autre temps. J'ai cru y parvenir ici, dans l'Anse aux Anglais, dans ce décor où mon grand-père a vécu et construit son rêve [...] C'est cette illusion qui m'a fait venir ici, à Rodrigues, pour toucher le sol qu'il avait tellement regardé, aimé, où il avait toute espéré (Le Clézio 1986 : 122-123).

Ensuite, le narrateur s'associe donc à la mémoire du Corsaire inconnu. Parce que c'est ce dernier qui fonde le rêve du grand-père. D'ailleurs, la récurrence d'éléments et d'unités narratives ne peut mettre en doute le rêve partagé par ce grand-père et son prédécesseur inconnu qui aurait croisé sur sa route le navire chimérique de Mission et de Caraccioli, portant en lettres d'or le devise du Libertalia : *Pro deo et libertate*. Et la possibilité que le Corsaire se soit arrêté dans cette république utopique - où l'égalité et la liberté ne connaissent définitivement ni la race, ni la foi -, aurait, à son tour, motivé chez le grand-père le rêve d'un État fabuleux, “ cette cité évangélique où se rencontraient les hommes venus de tous les horizons ” (Le Clézio 1986 : 140). S'établit ainsi, grâce au mythe des origines, une continuité entre le narrateur et le monde dans sa plénitude naturelle et intemporelle. Il peut, dès lors, toucher au fond de lui le mystère qui a façonné son être et son imaginaire. Et, partant, se reconnaître et être soi dans la mémoire de ce qui ne peut disparaître.

## La personnalité mauricienne

La quête de l'origine se confondant dans l'oeuvre de J.-M.G. Le Clézio avec une image idyllique et utopique de l'île Maurice, peut-on dire que les personnages revêtent ou acquièrent une personnalité mauricienne ? Et qu'est-ce qui permet de constater cela ? Compte tenu de leurs périples et de leurs expériences du métissage, on pourrait éventuellement reconnaître leur personnalité en se référant au terme " indianocéanisme " inventé par le Mauricien Camille de Rauville. Dans sa thèse intitulée *Indianocéanisme, humanisme et négritude*, il présente les caractéristiques marquantes de son néologisme (Rauville 1968). Celles-ci sont l'hindouisme (qui est lié à la tradition asiatique), la Lémurie (des littéraires et des philosophes), la nature tropicale (dont Baudelaire serait un des initiateurs), le métissage culturel et psychologique et la re-civilisation à la Rousseau. S'il est vrai que la démarche de Camille de Rauville vise plutôt à définir les traits d'une littérature indiaocéanique dont le dénominateur est la langue littéraire, c'est-à-dire le français, on ne peut s'empêcher, en effet, sans extrapoler pour autant, de relever la coïncidence entre ces traits et la thématique dans l'oeuvre de Le Clézio. Celle-ci ne serait-elle pas, après tout, un reflet pertinent ou une vision réduite de celui-là dans les grandes lignes qu'il postule et censées tendre vers un nouvel humanisme ?

L'oeuvre leclézienne, de par les thèmes traités jusqu'ici, pourrait même être perçue comme une fortune de l'indianocéanisme. D'abord, par le fait qu'elle reprend le projet utopique de Rauville et qu'elle en privilégie la dimension du mythe qui est un élément fondateur. Le mythe de l'enfance et du Libertalia chez Le Clézio ne rejoint-il pas celui de la Lémurie qui permet

au héros du *Mémorial de Pierre Flandre* de retrouver le royaume de l'enfance et de mieux s'intégrer dans le paysage mauricien (Hart 1928) ? On note aussi que la présence de la femme hindoue chez Le Clézio traduit une synthèse de la culture de l'Occident et celle de l'Orient. Elle aide ainsi à la fusion des grandes civilisations, car en se livrant au Blanc, elle permet à ce dernier de toucher en quelque sorte à un rêve de grandeur et de supériorité, fondé sur l'origine aryenne censée la caractériser. Et elle supplée à sa prescience la science de l'homme blanc, comme Ouma dans *Le Chercheur d'or*, qui fait comprendre à Alexis que le vrai trésor n'est pas le bien matériel, mais immatériel.

Bien qu'il faille admettre que Rauville insiste sur le métissage psychique et culturel, et non physique, celui-ci présente en tout cas une attitude d'esprit capable, au-delà du phénomène d'acculturation, de projeter des sympathies voisines vers un renouvellement même de ce métissage physique. D'ailleurs, il se peut bien que Rauville soit pris à son propre piège et fournirait, à son insu, les clefs à ce qui serait un processus libéré de l'élément " re-civilisateur " qu'il entend favoriser :

Que choisir ? Nous européeniser, nous asiatiquer, nous africaniser ? Ou bien nous mauricianiser, nous re-civiliser - serait-ce à travers ce que certains appellent une " créolisation ", en redoutant ce processus. Il n'y a pas à le redouter. Il établit la prise de conscience de l'adolescent face à des aînés. Il nous appartient donc d'établir des données éthiques et esthétiques de notre humanisme propre, qui ne doivent plus être copiées servilement - d'une manière quasi infantile - sur les apports extérieurs (Rauville 1968).

Et qu'est-ce que l'humanisme, serait-on tenté de répondre à Rauville, si ce n'est davantage une prise en compte sentimentale de l'Autre dans son âme et sa chair ?

D'autre part, il n'est pas évident d'affirmer de but en blanc que les personnages lecléziens ont bien une personnalité mauricienne. Essayer d'en

cerner les tenants et les aboutissants reviendrait à considérer l'île, comme le souhaite Le Clézio d'ailleurs, comme une aire d'entente universelle où les différences seraient favorisées et s'enrichiraient par le processus de l'interpénétration. Pour qu'elle aboutisse, il faut que cette humanité traduise ainsi les idéaux véhiculés par l'espace de fusion et assume, dans une certaine mesure, cette forme de discours qu'est l'indianocéanisme et qu'entend privilégier Camille de Rauville dans ses grands axes idéologiques et mythiques. La personnalité retrouverait alors son sens dynamique en ce qu'elle comporterait une certaine unité et une cohérence. On cite volontiers Claude Clanet à cet égard :

La personnalité peut donc être considérée comme une pluralité de systèmes, relativement autonomes les uns par rapport aux autres, mais dépendants du contexte dans lequel ils s'actualisent. [...] Dans un milieu repéré comme culturellement hétérogène, les différences entre cultures et paradoxes qu'elles engendrent vont être pris en compte et devenir le fondement d'une dynamique de la personne : il y a recherche d'articulation entre une pluralité de systèmes au niveau personologique et au niveau socio-culturel (Clanet 1993 : 164).

Cette hétérogénéité culturelle devrait donc amener l'individu ou le personnage à une certaine versatilité dans ses prises de position, et même, à jouer des rôles contradictoires. On pourrait imaginer, en fait d'illustration, que le personnage Léon Archambau dans *La Quarantaine* s'est marié avec Surya selon les rites de la foi hindoue, qu'il a fréquenté les *baï tka* (foyer communautaire hindoue) et appris à parler le *bhojpuri* (vernaculaire de l'hindi) tout en conservant sa foi chrétienne. Son mépris d'Alexandre Archambau, égoïste et conformiste, et l'ascendance anglaise de Surya (du côté de sa mère) l'auraient peut-être aussi motivé, par esprit de contradiction, à changer de nom pour ne pas être repéré par les siens et à adopter un patronyme anglais.

Tout cela, certes, paraît très fantaisiste, mais implique que l'influence d'un milieu culturel hétérogène - avec ses systèmes culturels rivaux - peut déterminer, en jouant sur des aspects affectifs et conatifs, la personnalité de l'individu dans le discours littéraire. Mais la structure de cette personnalité doit veiller également à ce que les systèmes personnologiques qui la composent soient agencés justement par les forces ambiantes du milieu et les effets internes qui la conditionnent. Ainsi, selon Claude Clanet :

[...] une conception paradoxale de la personnalité simultanément plurielle et cohérente peut-elle être perçue comme une condition d'intégration à son milieu socio-culturel pluriel et incohérent (Clanet 1993 : 167).

C'est, au fait, à partir des valeurs, des normes, des choix, des conflits et des décalages que se développe et se manifeste la personnalité. Il est notable de considérer également que le mythe en général joue sur le fantasme individuel dans une certaine tradition littéraire (voir chapitre 1) et aide à façonner la personnalité du personnage. Le mythe tiendrait à influencer sur ses facultés cognitives et affectives, à modifier son comportement selon les signifiés véhiculés, à lui dicter le langage et l'idéal désirés, et ainsi à projeter l'unité de son être face au milieu en question. Et cette unité aura été structurée ou atteinte selon que la vision projetée et partagée, généralement mirifique, en est le corollaire.

On le voit, le système personologique qui résulte de l'interpénétration de facteurs généraux et imprévisibles, est assez complexe. Prétendre ainsi que les héros lecléziens ont une personnalité mauricienne dans les oeuvres à l'étude paraîtrait gratuit si n'étaient tenus en ligne de compte des facteurs historiques et d'autres aléas de la trame qui déterminent leur conduite. Affirment-ils bien l'unité de leur être et la modèlent-ils pour autant sur l'idéal mauricien prôné par l'auteur ? Si la réponse semble affirmative, il n'empêche que le comportement de ces personnages n'assure pas pour

autant la cohésion de l'ensemble du contexte socio-culturel hétérogène, comme le présuppose le sentiment antagoniste qui pousse Alexis et Léon à s'éloigner des leurs, ou la présentation typique du milieu franco-mauricien, visiblement peu enclin à témoigner de la même ouverture d'esprit que les personnages. Mais une question surgit : dans quelle mesure, est-ce mal de s'attacher à la préservation de ses acquis ? D'ailleurs, Le Clézio lui-même dira ceci à l'écrivain et journaliste Jérôme Garcin :

Cela dit, et aussi étrange que cela puisse paraître, je ne condamne pas totalement la société coloniale, qui avait, comment dire ? le sens de la beauté et de l'élégance (Garcin 2003 : 57).

Pour sa part, Claude Clanet considère que la situation pluriculturelle introduit dans la structure de la personnalité un " clivage " :

[...] un clivage entre deux prises en compte possibles de la réalité grâce à l'existence de registres imaginaires/symboliques différents car structurés par des codes culturels différents (Clanet 1993 : 154).

Mais finalement, peut-on dire, c'est au prix de ce clivage que se réalise la personnalité des héros lecléziens.

## **Le fantasme de pureté**

La démarche de Le Clézio répond-elle à l'idéal mauricien ? Compte tenu des spécificités propres et uniques (historiquement parlant) de Maurice, il n'y a aucun doute, à ce stade, que le discours romanesque de l'auteur intègre celles-ci pour en faire une dynamique novatrice et originale. En tenant compte d'un fonds hétéroclite, il souhaite aboutir à une vision atypique que mime, par ailleurs, un discours libéré et fortement sensoriel. À l'occasion de

sa nomination comme Docteur *Honoris causa*, l'auteur du *Chercheur d'or* déclarait encore ceci :

À Maurice cohabitent les cultures fondées sur les trois grands livres, la Bible, les Évangiles et le Coran ; mais aussi sur les Védas, le Mohabharat, les enseignements de Confucius et le Tiroukoural tamoul. Cette richesse est unique au monde. Elle est le vrai trésor de Maurice. Elle donne un exemple de l'entente universelle - non pas la tolérance dont on parle en Occident, et qui est une tendance négative - mais la valorisation active des différences, leur fusion en un seul idéal (Le Clézio 1999 : 5-6).

Les conditions nécessaires étant réunies pour le respect de l'Autre et celui de soi, comme on l'a vu plus tôt, le métissage peut être une expérience féconde et sans cesse renouvelable. Ce métissage des différences et des valeurs ne fait que reconstituer les possibilités offertes par un imaginaire indissociable d'un rêve de pureté. Cet imaginaire entreprend ainsi d'interroger et de renier les conjonctures et les forces de l'histoire comme autant de sources de conflits, de divisions, de rejet et de maux. L'histoire humaine est, en quelque sorte, à réinventer et réécrire, et si la réalité ne peut prétendre à cette tâche avec succès, il reste le recours à l'imaginaire dont la réalité abstraite s'oppose à la réalité matérielle des faits et des choses. En face d'un monde divisé, haineux, sclérosé et vicié de toutes part, il existe ce qui n'a pas pris forme concrètement, et qui serait fort justement de ce qui pourrait être et s'imposer d'emblée avec la magie du Verbe. Ainsi, en considérant l'oeuvre de Le Clézio, ne serait-on pas tenté de dire qu'il y a finalement un juste retour aux choses ? À ce titre, l'imaginaire ne ferait que reprendre à son compte certains faits pour les projeter vers un idéal sans équivoque.

Que constate-t-on d'abord dans le cas de Léon le Disparu dans *La Quarantaine* ? Il porte dans les veines le sang d'Amalia William, sa mère. Celle-ci a été élevée par le Major Charles William après avoir été recueillie

par ce dernier en Inde pendant la guerre des sepoys. Et la raison de la rupture entre les Archambau, lit-on, est due à l'origine métisse d'Amalia William. Et ce fait aura pris - on en a bien l'impression - une signification persistante pour les membres de la famille qui l'ont distribué sur les stimuli provenant de leur environnement et d'eux-mêmes. Ce qui les amène à avoir certains réflexes et attitudes types, parfois inconsciemment. On constate ce genre d'attitude chez Suzanne avant que Léon ne revoie Suryavati dans le lagon ; elle lui fera une remarque sur la couleur de sa peau, en faisant allusion peut-être à l'origine de sa mère : “ Tu es noir comme un gitan, personne ne voudra croire que tu es Archambau ” (Le Clézio 1995 : 110). Et Léon semble assimiler graduellement ces signes qui ont été lancés à son égard depuis son plus jeune âge et grâce auxquels, il se reconstruit. Surya l'aide peut-être dans cette tâche inconsciente. C'est pourquoi, par la suite, après avoir nagé jusqu'à l'îlot Gabriel pour essayer de retrouver Surya, Léon se dira que sa peau est presque noire, et se rappellera que son frère Jacques lui a dit qu'il ressemble à un coolie indien. Et d'évoquer :

Je ressemble surtout à ma mère, l'Eurasienne. C'est à elle que je dois mes cheveux noirs et très abondants, mes yeux couleur d'ambre et l'arc des sourcils, comme dessinés au charbon, qui se rejoignent à la racine du nez. Alors, à la pension de Rueil-Malmaison, les garçons me disaient : gitan, tzigane ! Maintenant c'est devenu vrai (Le Clézio 1995 : 161).

Ainsi, Léon n'échappe pas à un certain déterminisme héréditaire. Il porte bien en lui le germe du métissage. Et avant que le retour au mythe du bonheur originel ne soit amorcé, il faut que le retour à soi-même s'effectue dans le discours. Le métissage a pour fonction donc, non seulement de favoriser un rapprochement physique et l'élimination des clivages, mais aussi de renvoyer à une origine intermédiaire. Cette origine est tout ce dont a hérité le “ moi ” dans sa diversité et sa sensibilité, cette étape à la fois moins

concrète et moins abstraite qu'est le retour à un passé proche, à la mémoire des parents, à leur histoire et sans quoi ne serait possible une intelligence avec soi-même. Et faut-il encore démontrer la possibilité majeure et primordiale qui en découle ? On reconnaît bien cet espace si libre, si beau, si lumineux, où le temps ne compte plus et où le bonheur est sans bornes. Comme le montre le passage fortement connoté, après qu'Ouma part rejoindre Alexis au coeur de Mananava pour partager son existence avec lui :

Chaque soir, quand le soleil descend vers la mer, nous guettons, immobiles dans les rochers, l'arrivée des pailles-en-queue. Dans le ciel de lumière, ils viennent très haut, en glissant lentement comme des astres. Ils ont fait leur nid en haut des falaises, du côté du mont Machabé. Ils sont si beaux, si blancs, ils planent si longtemps dans le ciel, que nous ne sentons plus ni la faim, ni la fatigue, ni l'inquiétude du lendemain. Est-ce qu'ils ne sont pas éternels ? Ouma dit que ce sont les oiseaux qui chantent les louanges de Dieu. Nous les guettons chaque jour, au crépuscule, parce qu'ils nous rendent heureux (Le Clézio 1985 : 365-366).

Et que serait ce métissage encore sinon le produit d'une culture ? Culture pas dans le sens que l'on a entendu jusqu'ici, mais comprise comme une espèce de mouvance au cours du temps, une prise en compte perpétuelle et questionnante des rapports au monde et à soi-même. Ce métissage se fonde, en fait, sur autre chose que l'événement, quelque chose qui dépasse le vécu individuel et l'imaginaire. De ce fait, il suscite des fantasmes inconscients et influe sur le comportement des personnages lecléziens. Ce comportement n'a peut-être pas de sens en soi, mais il ne prend sens que par rapport à des ensembles signifiants de réflexes, de valeurs et de normes qui constituent un fond culturel. C'est ce fond qui maintient ainsi l'unité de la famille Archambau, et amène ses membres à médiatiser leurs rapports aux autres et au monde selon que ceux-ci permettent d'assurer leur identité culturelle.

Mais on reconnaîtrait davantage cette culture comme un ensemble dynamique qui évolue grâce au métissage culturel.

D'autre part, si l'on accepte qu'il y a des différences dans les modalités par lesquelles l'individu réclame ou souhaite telle possibilité, il faut admettre qu'il y a le fait, comme le souligne George Devereux, que l'inconscient possède une certaine diversité de structures. Ce serait un inconscient culturel dans la mesure où, si le personnage refoulait un désir et une idée, il ne ferait qu'exprimer cette part d'inconscient éthique qu'il détient en commun avec les autres dépositaires de sa culture. Cela expliquerait les remarques anodines du couple formé par Jacques et Léon à l'égard de Léon ; on verra même que les deux frères se distancieront chacun l'un de l'autre. Et alors que Léon médite la vengeance au nom de sa mère, Jacques préfère taire cet épisode qui les a contraints à l'exil, car il ne saurait nier ce fond culturel qui l'habite. C'est cette même part d'inconscient qui motive chez Surya une certaine acrimonie à l'égard de Léon, après que les marins eurent tiré des coups de feu dans le camp de la Palissade. Elle dira ainsi à son amoureux :

Regarde ! Est-ce qu'ils mangent, eux ? Est-ce qu'ils avaient du riz, quand les grands mounes les ont laissés ici pendant des mois, parce qu'ils avaient peur, à cause des maladies, à cause de la guerre de Cawnpore ? [...] C'est vous qui mangez notre pauvreté (Le Clézio 1995 : 289).

On en vient ainsi à considérer le propos de Devereux selon lequel tous les membres d'une même culture possèdent en commun un certain nombre de conflits inconscients. Il note ceci :

Chaque culture permet à certains fantasmes, pulsions et autres manifestations du psychisme, d'accéder et de demeurer au niveau du conscient et exige que d'autres soient refoulés (Devereux 1970 : 5).

L'accès de ces fantasmes au niveau du conscient rend possible justement un réexamen des notions liées à la culture et qui ne saurait pas, comme on l'a souligné, être stagnante. Cette culture évolue bien, et tendrait - grâce

notamment au métissage - vers une forme universelle de l'esprit humain qui tiendrait compte du dépassement des différences physiques et de la mutation des structures psychiques du personnage dans le temps. En quelque sorte, elle serait axée sur son renouvellement et ses illimités. Elle aiderait ainsi l'homme à mieux se former, en tenant compte de sa place dans l'espace et le temps. D'ailleurs, Le Clézio dira ceci :

La culture est une nourriture, parmi d'autres, une richesse malléable qui n'existe qu'à travers l'homme. L'homme doit se servir d'elle pour se former, non pour s'oublier (Le Clézio 1966 : 32).

Bien entendu, l'auteur ne perd pas de vue son idéal. Son imaginaire est axé sur le fait que cette possibilité de formation demeure indissociable de l'espace qui réunit, d'emblée, les conditions nécessaires. On comprend, certes, l'attachement profond de l'écrivain pour l'île de ses ancêtres qui renvoie à la beauté et l'éternité du mythe. Cette aire primordiale qui signifie liberté, bonheur et égalité retrouve chez l'écrivain une nouvelle formulation basée sur les réalités historiques et présentes : la diversité culturelle et ethnique qui compose l'île devient matière à l'élaboration d'un concept particulier d'appartenance. Une appartenance à laquelle tout le monde se reconnaîtrait et qui serait revendiquée comme un gage de fraternité. Pour Le Clézio, la culture n'est pas une fin. Mais les acquis culturels divers peuvent constituer les moyens qui tendent vers le but commun de l'unité. Claude Lévi-Strauss l'a déjà souligné : “ Les différences superficielles entre les hommes recouvrent une profonde unité ” (Lévi-Strauss 1973 : 75). Et sans récuser l'existence d'un déterminisme culturel et physique, Le Clézio souhaite que la liberté prévale et que, grâce à la fusion des chairs et des âmes, les différences ne soient plus prétexte à des positions de repli, mais deviennent une source d'enrichissement perpétuel. L'unité serait alors la marque prépondérante d'une identité mauricienne.

L'idéal de l'écrivain serait ainsi de bâtir une véritable identité fondée sur les différences physiques et l'hétérogénéité des cultures. Si l'on construisait cette identité sur une territorialité, une communauté historique, une communauté tribale ou culturelle, ce serait, selon Le Clézio, concevoir une littérature qui serait seulement au service d'une seule communauté, et qui ne pourrait que relater la chronique d'une expérience particulière (Le Clézio 1999 : 5). Ce qu'il nous montre à travers ses personnages, c'est que l'identité peut se bâtir sur la fusion des valeurs. Cette identité mauricienne signifierait qu'une identité individuelle est en soi collective, car elle comprendrait les éléments qui lient l'Autre à divers ensembles de significations et de valeurs. Cette identité serait également plurielle et unique à la fois. Et la possibilité de celle-ci est plus ou moins acquise dans le discours de l'auteur, comme on le note lorsque le navire quitte l'île Plate pour emmener ses passagers à l'île Maurice. La fin de la quarantaine est métaphorique de la fin de l'isolement et du repli sur soi des Indiens et des Blancs. Car note le narrateur intradiégétique : " Il n'y a plus d'interdits. Cette nuit, tous les hommes sont devenus semblables, ils sont enfiévrés, ivres de soleil et de vent [...] " (Le Clézio 1995 : 469).

Et c'est dans cette même vision d'unicité dans et malgré les différences, qu'en aval de ce temps, l'autre Léon, le descendant, entamera le voyage vers l'île mythique pour réunir en lui, les deux frères séparés, Léon l'Indien et Jacques le Breton, les deux ancêtres indissociables de la mémoire.

## Conclusion

Qu'est-ce qui a poussé Jean-Marie Gustave Le Clézio à venir à Maurice, et surtout, à y investir son imaginaire ? Cette présente étude nous a permis de comprendre que l'île occupe une place importante dans l'imaginaire de l'auteur parce qu'elle représente un condensé des tendances qui se dessinent dans le monde. Ce dernier en fait état à un homme de lettres mauricien :

Je dois dire que Maurice m'est très chère parce que, à mes yeux, elle est un résumé au fond de la tendance actuelle qu'il y a dans le monde, des tendances qui vont vers la rencontre [...] L'île Maurice, pour moi, c'est un pays ouvert. Un livre dans lequel je lis à la fois mon histoire et l'histoire du monde de demain. Tout est écrit, alors je me tourne tout le temps vers l'île Maurice pour savoir ce qui s'y passe (Asgarally 1999 : 15-16).

Mais cette quête de l'auteur s'exprimera mieux dans les oeuvres qu'il a consacrées à Maurice et Rodrigues, notamment *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine*. Qu'il s'agisse de fiction ou d'autobiographie partielle comme c'est le cas dans *Voyage à Rodrigues*, l'imaginaire de Le Clézio restera fidèle toutefois à une démarche, à savoir le champ de l'exploration identitaire. Recherche d'un trésor pour Alexis dans la vallée de l'Anse aux Anglais (*Le Chercheur d'or*), quête du trésor du grand-père (*Voyage à Rodrigues*), recherche des traces du grand-père disparu, Léon (*La Quarantaine*), les récits de Le Clézio invitent aussi, on l'a vu, à la découverte d'un espace fabuleux qui représente la possibilité du bonheur. Démarche qui, serait-on tenté de dire, n'a rien d'original si l'on tient compte du fait que d'autres auteurs utopistes avant Le Clézio ont exploré cet espace fabuleux, rattaché à l'Ailleurs, notamment Homère, Restif de La Bretonne, Jonathan Swift. Mais Le Clézio se distinguera de ces

derniers en ce que, pour lui, ce mythe de l'Ailleurs traduira également une nostalgie des origines et un Eden perdu. L'auteur veut concevoir, comme on l'a souligné au premier chapitre, le retour à son imaginaire primitif et atavique comme la véritable possibilité d'une entente entre l'être et le monde.

Au cours de cette étude, il a ainsi été question du mythe des terres australes en raison de la situation géographique de l'île Maurice sur la carte du monde. Le mythe des terres australes aura, en fait, contribué à une littérature féconde où se manifeste chez les Occidentaux le désir de se libérer des contraintes sociales. Importe-t-il que les terres décrites par Foigny et Vairasse soient des lieux idéaux ? Pas vraiment, car ces derniers, comme nous l'avons vu, veulent surtout proposer une critique de la société française de l'époque. Et Le Clézio, pour sa part, adjoint la quête de l'ailleurs à l'imaginaire de ce mythe car, selon lui, la civilisation contemporaine est synonyme d'idées fausses et d'angoisse. Parallélisme des propos donc, mais formes particulières du discours.

L'étude des trois oeuvres en question nous a permis ainsi de constater que, bien qu'entretenant entre elles un lien fort, chacune obéit à une structure propre pour mettre en relief l'objet de la quête. Mais cet objet se résout en une abstraction pour valider la dimension métaphysique de la quête. Car il n'y aura qu'une seule quête, qu'elle soit au préalable axée sur le trésor ou les traces de l'aïeul disparu - celle de soi par rapport à un état de bonheur originel ou une notion de paradis perdu. Mais pour parvenir à soi, au-delà du cadre spatio-temporel, le discours narratif sera habilement mis à contribution par l'auteur de *l'Extase matérielle* pour qui les innovations de forme ne sont véritables lorsqu'elles sont aussi des innovations de pensée et de vie. La focalisation interne du récit dans *Le Chercheur d'or* permettra de suivre la

prise de conscience du personnage Alexis face à l'immensité de la tâche qui l'attend dans la vallée de l'Anse aux Anglais - qui s'apparentera, elle, graduellement à l'espace de bonheur originel recherché.

La démarche sera maintenue dans le texte intitulé *Voyage à Rodrigues* et qui se présente comme un journal. La fiction y est bannie au profit du pacte autobiographique qui amène le lecteur à croire à la véracité du récit. Et la valeur documentaire du récit sera mise en exergue par l'utilisation du pronom personnel " je " et des références expresses aux dates et à la personne du grand-père. Mais l'échec admis de l'entreprise tend à confirmer, comme on l'a déjà vu au premier chapitre, que la quête est essentiellement métaphysique : la réalité des lieux demeure insaisissable et le sujet de l'autobiographie ne peut retrouver son identité. Par contre, le personnage Léon dans *La Quarantaine* sera en mesure de repérer ses marques en se mettant sur les traces de l'autre Léon, le Disparu. Ainsi, l'histoire principale du roman qui a trait à ce dernier est encadrée par un récit à caractère autobiographique. Mais cette tentative n'est pas fortuite, car l'aventure du second Léon sera revue par le premier comme une nécessité de découvrir son identité en même temps que l'apparence autobiographique est diluée dans le travail de l'imagination. Il importe peu, finalement, que le trésor n'ait pas été découvert et que les traces de l'ancêtre n'aient pas été retracées ; seule comptera une conviction intime et forte en soi-même.

Dans le deuxième chapitre, il a été question du lien étroit entre le mythe de l'Ailleurs et le voyage. Car si l'espace postulé par ce mythe vise à rétablir une symbiose entre l'être humain et son environnement, le voyage constitue justement la possibilité de se rapprocher de cet espace. La notion du voyage ne serait pas alors étrangère à celle de l'exotisme, selon que l'entendait Victor Segalen, c'est-à-dire, la perception aiguë et immédiate d'une

incompréhensibilité éternelle face au divers (Segalen 1978 : 43-44). Ainsi chez l'auteur du *Chercheur d'or*, le voyage a toujours été un besoin urgent. Car derrière ce besoin comme chez Segalen, il y a une idée de découverte et de nouveauté, loin de l'envahissement de la nature par le béton et le fer. Mais quelles leçons devrait-on retenir du voyage, à la lumière des oeuvres à l'étude ?

Ce qui frappe dans les oeuvres de Le Clézio, c'est la prééminence des éléments naturels : l'eau, la terre, l'air. L'*Ailleurs* est conçu par l'auteur comme la négation de la civilisation mécanique qu'il abhorre. Car l'ordre qui y prévaut est contraire à celui de la nature, et pour que l'homme accède à cet état primitif du bonheur, il lui faut actualiser en son être les forces qui caractérisent celle-ci. On a ainsi souligné que pour être en communion avec cette nature, l'individu doit apprendre à exercer ses sens que sont la vue, l'ouïe, l'odorat, le goûter et le toucher. À l'expérience rude de l'auteur lui-même chez les Amérindiens semble répondre la manaf Ouma dans *Le Chercheur d'or* dont la voix résonne du bruit du vent et de la pluie (Le Clézio 1985 : 231). Tandis que dans *La Quarantaine*, la fonction curative des éléments de la nature se confirme lorsque Léon écoute le bruit des vagues (Le Clézio 1995 : 86).

Les éléments naturels, donc, ont pour but de mettre en avant l'importance des origines. Et il est un fait que chez Le Clézio, ces éléments privilégient tout ce qui ne peut priver l'humain de son essence et de ses origines ; en d'autres mots, le voyage ou la fuite sont synonymes de liberté. Cette liberté, comme on l'a souligné, renvoie à une dimension essentielle et originelle de l'homme en accord avec la nature. On comprend bien ainsi pourquoi ces éléments sont si présents chez l'auteur : ils sont les moyens par lesquels l'humain peut apprendre à conquérir sa liberté, celle-ci étant liée à la

condition originelle de celui-là. D'une part, Alexis et Ouma et d'autre part, Léon et Suryavati n'auront cesse de s'enivrer de la liberté de ces éléments. Ce faisant, ils apprennent à redevenir comme des enfants pour qui l'intelligence du monde ne passe pas par la raison, mais par l'exercice des sens. Et ceux-ci permettent aux personnages de déjouer l'oeuvre du temps, de goûter la magie du présent qui n'est pas tout ce qui a été et ce qui sera, mais tout ceux-ci à la fois, indivisible et plane, comme le suggère la présence des oiseaux dans les oeuvres en question. La mémoire devient alors une forme de connaissance, car elle est fondée sur la perte d'une origine, elle permettra ainsi de reconquérir celle-ci.

Mais ce qui fait aussi le lien entre le passé et l'avenir, comme le souligne Pierre Lepape (Lepape 1999 : 18), c'est l'écriture. Hormis le fait de représenter un moyen de fuite pour Le Clézio, l'écriture, ou si l'on préfère, le discours, restitue le cadre mythique de l'île. C'est un discours mimétique de l'expérience sensorielle, elle est simple et minérale comme une eau de source. Car pour l'auteur, il faut d'abord faire voir, entendre, sentir. La littérature devient alors un moyen de ressentir davantage l'effet de la vie réelle et de privilégier l'accord secret qui existe entre les êtres et les éléments. On a considéré toutefois que le discours ne peut traduire le mouvement du voyage par un relais autre que celui de l'héritage culturel des personnages. Et ce serait la raison pour laquelle le grand-père du narrateur s'invente des signes pour témoigner de la vérité mythique et éternelle qui règne dans la vallée de l'Anse aux Anglais.

Cette étude sur Le Clézio nous a amené à considérer la question de l'identité. Car si l'être humain, en se rattachant aux forces homologables de la nature, et par extension à la vérité du mythe des origines, devient universel, il ne peut avoir d'appartenance sociale et religieuse. Ainsi, on a

fait état dans le troisième chapitre du fait que les personnages lecléziens n'ont pas une identité propre et que dans leur mouvement de fuite, ils s'assimilent à l'Autre. Ce mouvement leur permet de se bâtir une nouvelle identité. Mieux, le personnage Léon le Disparu dans *La Quarantaine* fait comprendre au lecteur qu'en s'identifiant au poète Rimbaud, il peut forger son identité en reliant le passé, le présent et le futur. De ce fait, la notion de l'identité chez Le Clézio est associée à un mouvement qui va de soi vers autrui, en bravant l'espace et le temps.

Mais pour Le Clézio, l'identité est aussi une question primordiale de nos jours, car elle permettrait de consolider les spécificités de chacun et de conjurer les maux et fléaux qui sont communs à la civilisation contemporaine. Le fait que l'auteur s'est lui-même imprégné des autres l'amène à calquer ses appartenances multiples sur son imaginaire mauricien. L'île Maurice étant, pour lui, un condensé de peuples, de langues et de traditions, il espère par le discours littéraire en exprimer une fusion idéale de bonheur et de paix. Ainsi, Le Clézio s'engage dans un voyage imaginaire et réel pour retrouver ce qui lui manque. On a souligné à juste titre qu'il essaie de se situer par rapport à un énoncé utopique propre à un modèle de l'espace physique qu'il entend mettre en avant. Ce faisant, on l'a vu, il s'est rapproché du poète Malcolm de Chazal qui considérait qu'il devait son identité et sa voix à l'espace bienveillamment mythique de son île.

Toujours en fait d'identité, la place de la femme s'est révélée importante dans les oeuvres à l'étude, car elle représente cet Autre qui assimile le mouvement qui va de soi-même. En cela, Le Clézio semble perpétuer l'aura mythique de la femme exotique dans la littérature. Par sa fonction régénératrice et son instinct tout maternel, elle rend possible une symbiose des cultures différentes et se montre prête à protéger et fortifier ce qui

procède de celles-ci. Ses dispositions naturelles en font davantage un être de coeur comme Ouma et un être de soumission et de mystère comme Laure dans *Le Chercheur d'or*, et un être de la mémoire comme Suryavati ou Anna dans *La Quarantaine*. Le Clézio montre ainsi que la science de l'homme ne saurait se passer de la prescience de la femme.

À la lumière de ce qui a été souligné sur les femmes, on a pu établir que l'Autre intéresse Le Clézio dans la mesure où sa différence est susceptible de révéler le “ moi ” semblable. Puisque l'identité individuelle ne peut s'affirmer que grâce à une autre identité dans le discours leclézien, il ne saurait être question d'une seule identité, mais des identités multiples qui seraient, comme on l'a souligné, l'expression de la “ déterritorialisation ” des espaces et leur union dans un imaginaire commun. En allant ainsi vers l'Autre, le moi aura accompli un acte de liberté qui le lie aux forces cosmiques et naturelles. Ce faisant, une identité plurielle devient réalité et ouvre la voie au métissage. L'ordre des choses (dans l'esprit leclézien, bien entendu) aura ainsi été respecté par Léon et Suryavati qui, avant de s'unir par la chair, ont préféré s'imprégner l'un et l'autre de la mémoire de leurs origines distinctes et de leurs histoires personnelles.

Le dernier chapitre de l'étude nous a permis justement d'approfondir la question du métissage. Ce métissage est possible chez Le Clézio en raison des cultures différentes auxquelles appartiennent les personnages. Leur rapprochement physique débouche, en fait, sur une culture nouvelle. Une culture forte au préalable des interactions entre ces personnages de milieux différents, et qui est marquée par la complémentarité de caractères singuliers en vue de nouvelles espèces. Pour cela, il faut que le personnage romanesque se mette au-dessus des ethnotypes et vise à une synthèse unificatrice. Et bien que le poids des préjugés soit considérable dans la

société mauricienne, on a pu montrer que l'attrance de l'homme blanc pour la femme indienne n'est pas fortuite. Le mythe de l'Inde aryenne reste bien présent dans l'imaginaire occidental.

En raison sans doute de l'attachement ancestral et sentimental de Le Clézio pour son île, l'accent est mis sur l'histoire précieuse de celle-ci. C'est ainsi que les personnages accèdent à un temps sans mesure, où les éléments naturels s'offrent dans une profusion gratuite et illimitée. Peu importe alors ces autres éléments matériels et physiques. Forts de leur identité nouvelle, les personnages lecléziens sont en mesure de remonter le temps et d'accéder à une dimension véritable qui se manifeste avec la magie d'une foi. L'illusion référentielle est ainsi graduellement banalisée dans les récits au profit d'une conviction immanente et suprême. Celle-là même qui amène Alexis à avoir foi davantage dans des blocs de basalte et l'eau mince de la rivière, dans la configuration stellaire se dessinant au-dessus de l'Anse aux Anglais. Est-il nécessaire de dire alors qu'il réactualise et revit le mythe des origines ?

Mais si l'accès à ce monde transfiguré du mythe est possible chez Le Clézio, il n'est pas pour autant certain que l'idéal mauricien prôné par ce dernier soit réalisable. Certes, cet idéal a besoin de la vérité de l'espace mythique pour s'exprimer, mais des facteurs historiques et personnels propres aux personnages ne peuvent se présenter comme le gage d'une entente commune et effective. Comme en témoigne le sentiment antagoniste qui pousse Alexis et Léon à s'éloigner des leurs. On a ainsi considéré à cet égard que la complexité des facteurs généraux n'assure pas le concept d'une personnalité mauricienne chez Le Clézio.

Reste quand même le fait que l'imaginaire se charge de certains faits, les infirme et les réinvente pour les rapprocher de l'idéal visé. Cet imaginaire

intègre donc un champ fortement sensoriel pour lier le passé des origines à un futur, tributaire certes de la réalité présente avec son cortège de maux, mais chargé de promesses par le pouvoir des mots. Le métissage, comme on l'a souligné, se présente de fait alors comme cette possibilité pouvant faire converger des différences et affermir le moi. Un moi multiple qui appartiendrait à l'Autre et où ce dernier trouverait ses marques de repère. Un moi qui serait aussi un produit de culture, car il comprendrait les forces de la cosmogonie et s'assumerait dans le cours d'un temps acquis par le discours. Et puisque Le Clézio croit en la grandeur mythique de l'île, il pense aussi que celle-ci pourrait bien miser sur son capital de différences physiques et culturelles dans la perspective d'un monde idéal et rêvé. Le Clézio parvient ainsi à faire valoir qu'une identité fondée sur ces différences serait véritable, car celle-ci lierait le " moi " à des ensembles de significations et de valeurs autres. Une identité mauricienne, unique et plurielle à la fois, éternisée par la magie du Verbe.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alain. 1906. *Propos sur le bonheur*. Paris : Gallimard.
- Asgarally, I. 1999. *Italiques*, 6 : 15.
- Assonne S. 1999. Rencontre. *L'Express*, 12.04 : 9.
- Baudelaire, Charles. 1995 (1857). *Les Fleurs du mal*. Le livre de Poche.
- Beckett, Sandra. 1997. *De grands romanciers écrivent pour les enfants*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Chanda, Tirthankan. 2001. Lettres. *Label France*, 45 : 37-38.
- Chapelain, Jean. 1981. *La Terre australe connue*. Genève : Slatkine.
- Chazal, Malcolm de. 1952. *Petrusmok*. Éditions de la Table ovale.
- Chazal, Malcolm de. 2002 (1963). La Destinée de Le Clézio. *Italiques* : 8 : 45.
- Clanet, Claude. 1993. *L'Interculturel*. Presses Universitaires du Mirail.
- Cortanze, Gérard de. 1999. *J.-M.G. Le Clézio, Le Nomade immobile*. Paris : Gallimard. Coll. Folio.
- Devereux, Georges. 1970. *Essai d'ethnopsychiatrie générale*. Paris : Gallimard.
- Diderot. 1971 (1772). *Supplément au voyage de Bougainvillers. Oeuvres complètes, t.10*. Le Club français du livre.
- Dutton, Jacqueline. 2001. Du paradis à l'utopie ou le rêve atavique de J.-M.G. Le Clézio. *L'océan Indien dans les littératures francophones*. Karthala - Presses de l'Université de Maurice.

Eliade, Mircea. 2002 (1963). *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard. Coll. Folio.

Ézine, J-L. 1995. *Ailleurs*. Arléa.

Ferraro, Alessandra. 2001. Espaces réels, espaces rêvés. *L'océan Indien dans les littératures francophones*. Karthala - Presses de l'Université de Maurice.

Freud, Sigmund. 1976 (1917). *Introduction à la psychanalyse*. Payot.

Gazier, Michèle. 1999. *Italiques*, 6 : 17.

Glissant, Edouard. 1997. *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard. Coll. Folio.

Goburdhun-Jani, Maya. 2001. Les notions de maternité et de couple chez Ananda devi et Calixte Belaya. *L'océan Indien dans les littératures francophones*. Karthala - Presses de l'Université de Maurice.

Guerne, Armel. 1966. *Le Livre des Mille et une nuits*. Le Club français du livre.

Hart, Robert Edward. 1928. *Mémorial de Pierre Flandre*. Port-Louis : Typographie moderne.

Hookoomsing, V. 1999. La mémoire, l'imaginaire et la conscience. *Italiques*, 6 : 8.

Humbert, Marie Thérèse. 1979. *À l'Autre bout de moi*. Paris : Stock.

Joubert, J, *et al.* 1987. *Les Littératures françaises*. Paris : Bordas.

Joubert, Jean-Louis, *et al.* 1992. *Littérature francophone*. Paris : Nathan.

Joubert, Jean-Louis, *et al.* 1993. *Littérature francophone de l'océan Indien*. Paris : Nathan.

Journet, Nicolas. 2000. Le métissage : une notion piège. *Sciences Humaines*, 110 : 50.

La Boétie, Etienne de. 1983 (1570). *Discours de la servitude volontaire*. Paris : Flammarion.

La Bretonne, Restif de. 1990 (1781). *Voyages aux pays de nulle part, La Découverte auatrale*. Paris : Robert Laffont. Coll. Bouquins.

La Mothe, Jacques. 2001. Une lecture de La Quarantaine. *L'océan Indien dans les littératures francophones*. Karthala - Presses de l'Université de Maurice.

Le Bon, Richard. 1999. Euréka - La maison créole. *Le Défi Jeunes*, 76 : 13.

Le Bon, Richard et Sylvestre. 2001. Jean-Marie G. Le Clézio au Défi-Plus. *Le Défi-Plus*, 281 : 28.

Le Breton, David. 1996. L'extrême-Ailleurs de l'aventure. *L'Aventure, La Passion des détours*. Paris : Autrement.

Le Clézio, J.-M.G. 1966. *L'Extase matérielle*. Paris : Gallimard.

Le Clézio, J.-M.G. 1967. *Terra Amata*. Paris : Gallimard.

Le Clézio, J.-M.G. 1969. *Le Livre des fuites*. Paris : Gallimard.

Le Clézio, J.-M.G. 1971. *Hai* . Skira.

Le Clézio, J.-M.G. 1974. L'homme nu. *Cahiers de chemin*, avril 51-57.

Le Clézio, J.-M.G. 1978a. *Mondo et autres histoires*. Paris : Gallimard. Coll. Folio.

Le Clézio, J.-M.G. 1978b. *L'Inconnu sur la terre*. Paris : Gallimard.

Le Clézio, J.-M.G. 1980. *Désert*. Paris : Gallimard.

Le Clézio, J.-M.G. 1982. *La Ronde et autres faits divers*. Paris : Gallimard.

- Le Clézio, J.-M.G. 1985. *Le Chercheur d'or*. Paris : Gallimard. Coll. Folio.
- Le Clézio, J.-M.G. 1986. *Voyage à Rodrigues*. Paris : Gallimard. Coll. Folio.
- Le Clézio, J.-M.G. 1995. *La Quarantaine*. Paris : Gallimard. Coll. Folio.
- Le Clézio, J.-M.G. 1999. Discours. *Italiques*, 6 : 5-6.
- Le Clézio, J.-M.G. 2002. Sur Malcolm de Chazal. *Italiques*, 8 : 15.
- Lepape, Pierre. 1999. *Italiques*, 6 : 18.
- Lévi-Strauss, Claude. 1965. *Tristes tropiques*. Paris : Plon.
- Lévi-Strauss, Claude. 1973. *Anthropologie structurale deux*. Paris : Plon.
- Lhoste, Pierre. 1971. *Conversations*. Mercure de France.
- Maalouf, Amin. 1998. *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset.
- Masson, Loys. 1993 (1945). *L'Étoile et la clef*. Port-Louis : La Maison des Mécènes.
- Maunick, Edouard. 1989. *Anthologie personnelle*. Arles : Actes Sud.
- Onimus, Jean. 1994. *Pour lire Le Clézio*. Paris : PUF.
- Paüs, Valérie. 1999. *Des Indianités dans la littérature coloniale de l'océan Indien* (Mémoire de DEA). Université de la Réunion.
- Prosper, Jean-Georges. 1978. *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*. Rose-Hill : Éditions de l'océan Indien.
- Rauville, Camille de. 1965. *L'an Un de l'humanisme mauricien*. Le livre mauricien.
- Rauville, Camille de. 1968. *Indiaocéanisme, humanisme et négritude*. The Regent Press and Stationary.

- Ridon, Jean-Xavier. 1995. *L'Exil des mots*. Paris : Kime.
- Robichez, Jacques, et al. 1985. *Précis de littérature française du XX siècle*. Paris : PUF.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1971 (1755). *Le Discours sur l'inégalité parmi les hommes*. Garnier-Flammarion.
- Saint-Exupéry, Antoine de. 1979 (1939). *Terre des hommes*. Paris : Gallimard. Coll. Folio.
- Saint-Pierre, Bernandin de. 1973 (1788). *Paul et Virginie*. Larousse.
- Sankey, Margaret. 2001. Le mythe des Terres australes en France au XVII et XVIII siècles. *L'océan Indien dans les littératures francophones*. Karthala - Presses de l'Université de Maurice.
- Segalen, Victor. 1978. *Essai sur l'exotisme*. Fata Morgana.
- Swift, Jonathan. 1990 (1726). *Voyage aux pays de nulle part, Les voyages de Gulliver*. Paris : Robert Laffont. Coll. Bouquins.
- Todorov, Tzvetan. 1989. *Nous et les autres*. Paris : Seuil. Coll. Points.
- Valaydon, Vijayen. 2001. La permanence de Paul et Virginie dans la littérature mauricienne d'expression française. *L'océan Indien dans les littératures francophones*. Karthala - Presses de l'Université de Maurice.
- Vinsonneau, Geneviève. 2002. Socialisation et identité. *Sciences Humaines*, 110 : 28.
- Westerlund, Frederik. 1999. *Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Internet.

