



HAL
open science

Altérité et marginalité dans les œuvres de Jean-Marie Le Clézio et Amin Maalouf

Yosr Bellamine-Ben Aïssa,

► **To cite this version:**

Yosr Bellamine-Ben Aïssa,. Altérité et marginalité dans les œuvres de Jean-Marie Le Clézio et Amin Maalouf. Littératures. Université d'Angers, 2013. Français. NNT: . tel-01016418

HAL Id: tel-01016418

<https://theses.hal.science/tel-01016418>

Submitted on 30 Jun 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de Doctorat

Yosr BELLAMINE BEN AÏSSA

*Mémoire en cotutelle présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université d'Angers et de la Faculté des
Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba
sous le label de L'Université Nantes Angers Le Mans et de l'Université de
Manouba*

École doctorale : SCE / FLAHM

Discipline : Langue et littérature françaises
Spécialité : Littérature générale et comparée

Soutenu le : 03 décembre 2013

Altérité et marginalité dans les œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio et Amin Maalouf

JURY

Mme Afifa MARZOUKI, Professeur à l'Université de la Manouba
Mme Fadhila LAOUANI, Professeur à l'Université de la Manouba
Mme Ieme van der POEL, Professeur à l'Université d'Amsterdam
Mme Arlette BOULOUMIÉ, Professeur à l'Université d'Angers
M. Ali ABASSI, Professeur à l'Université de la Manouba

Présidente
Rapporteur
Rapporteur
Directeur de thèse
Directeur de thèse

Remerciements

Le travail de la thèse est un exercice assez solitaire mais qui implique en même temps une multitude de personnes qui accompagnent le doctorant le long de son parcours.

*J'exprime tout d'abord ma profonde gratitude à mes codirecteurs de thèse, **Madame Arlette Bouloumié** et **Monsieur Ali Abassi**, pour leurs conseils, pour leurs remarques constructives, pour leur disponibilité et pour la confiance qu'ils m'ont accordée ; leur soutien et leur aide m'ont été très précieux.*

*Mes remerciements les plus sincères vont ensuite à **Monsieur Ridha Bouguerra** avec qui j'ai entamé ce travail de recherche et qui a continué à m'« encadrer » par sa bienveillance et par ses encouragements.*

*Je tiens à exprimer ma vive reconnaissance aux rapporteurs, **Madame Fadila Laouani** et **Madame Iem van der Poel**, qui ont accepté de lire et d'examiner mon travail malgré des délais restreints. J'adresse aussi mes remerciements à **Mme Afifa Marzouki**, Présidente du jury, qui m'a fait l'honneur de participer à l'évaluation de cette thèse.*

*Je n'oublie pas le Président de la commission des thèses, **Monsieur Samir Marzouki** et tout le personnel administratif, à la Manouba ou à Angers, pour l'aide qu'ils m'ont apportée.*

Je remercie également Dorra Bassi, Marie-Hélène Méléan et Sana M'selmi, amie fidèle et dévouée, pour leurs corrections. Une tendre pensée est adressée aussi à mes amies et compagnes de parcours : Amel, Faïza, Dorra, Najla, Ramla, Safwa, etc.

Ce travail n'aurait jamais abouti sans le soutien inconditionnel de ma famille :

Mes parents et mes beaux-parents qui ont toujours répondu présents dans les moments les plus difficiles et dont l'aide a été d'une valeur inestimable. Je leur suis infiniment reconnaissante.

Je n'oublie pas aussi l'implication ou les encouragements de Mariem, Dora, Khilil, Amine, Dahmen, ma grand-mère « Nana » et tous ceux qui n'ont pas cessé de m'entourer de leur bienveillance.

Je dédie enfin cette thèse à ceux qui m'ont insufflé le courage et l'énergie pour achever mon travail par leur dévouement, leur amour et leurs sacrifices :

Merci maman pour tous les moments de complicité littéraire qu'on a partagés ensemble,

Merci Ahmed pour ta gentillesse, pour ta confiance et pour tes inlassables encouragements,

Merci Selim pour ta patience et pour ta compréhension malgré ton jeune âge.

L'homme du double pays, l'homme de la double culture est un pont, c'est non seulement quelqu'un qui relie et conjoint ses deux exils, mais quelqu'un qui permet aux autres de passer : par le passage qu'il est devenu lui-même, lui-même transformé justement en passeur-médiateur.

Salah Stétié, *Hermès défenestré*

SOMMAIRE

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	8
Première partie : Vivre la marginalité : Des personnages hors normes	29
1. Marginalité sociale	33
1.1. Physionomie : des êtres différents	34
1.1.1 Apparence : un physique particulier	34
1.1.2 Ambiguïté : des personnages hybrides	46
1.2. Situation : des personnages en difficulté	55
1.2.1 Les adolescents et les vieux	56
1.2.2 Les femmes	67
1.2.3 Les handicapés mentaux et les fous	83
1.2.4 Les persécutés et les exclus	88
2. Marginalité identitaire	98
2.1. Onomastique : des prénoms symboliques	99
2.1.1 Identification des protagonistes : des prénoms qui marginalisent	100
2.1.2 Nomination des personnages : des prénoms qui prédestinent	104
2.2. Mal-être : le problème de l'origine	109
2.2.1 Absence de repères : le vide identitaire	109
2.2.2 Absence de bonheur : les figures du néant	115
3. Marginalité spatiale	120
3.1. Espaces de vie : des lieux limitrophes	121
3.1.1 Traitement de l'espace	121

3.1.2.	Périphérie : Lieux des limites, limites des lieux _____	125
3.2.	Errance et appel de l'ailleurs : fuite et évasions _____	136
3.2.1.	Errance physique : la mouvance des personnages _____	136
3.2.2.	Errance onirique : pérégrinations de l'esprit _____	142
3.2.3.	Errance et cyclicité : interactions entre ici et ailleurs _____	146
Deuxième partie : Dépasser la marginalité : La quête de soi _____		155
1.	La quête de l'autre _____	158
1.1.	Présence de l'autre : quête du bonheur _____	159
1.1.1.	Un dérivatif _____	159
1.1.2.	Un substitut _____	163
1.2.	Fonctions de l'autre : dépassement des limites _____	168
1.2.1.	Adjuvant : sauveur et initiateur _____	168
1.2.2.	Opposant : ennemi et traître _____	177
1.3.	« Je est un autre » : images de soi _____	183
1.3.1.	Dédoublement _____	183
1.3.2.	Perte de l'identité _____	188
2.	La quête de l'ailleurs _____	192
2.1.	Voyage virtuel : un ailleurs dans l'ici _____	193
2.1.1.	L'autre comme passeur _____	193
2.1.2.	Le passé comme Ailleurs _____	197
2.2.	Voyage réel : Le passé dans le présent _____	204
2.2.1.	Le voyage dans le passé _____	205
2.2.2.	La rencontre avec l'autre _____	210
2.2.3.	Symbolique du voyage _____	213
2.3.	Voyage initiatique : de la marge au centre _____	218
2.3.1.	<i>Le Rocher de Tanios</i> _____	223
2.3.2.	<i>Hasard</i> _____	228
2.3.3.	<i>Poisson d'or</i> _____	235
Troisième partie : Traduire la marginalité : l'interaction des genres _____		246
1.	Interaction des voix : la polyphonie _____	248
1.1.	Le discours direct d'autrui : dialogisme et oralité _____	249

1.2. Le genre intercalaire : polymorphisme	262
1.2.1. Diversité générique	262
1.2.2. Récits (intercalaires) seconds	268
2. Interaction des images : le mythe	277
2.1. Images du Paradis et de l'Âge d'or	279
2.2. Paradis perdu et retour aux origines	286
2.3. Mythification et démythification des personnages	292
3. Interaction des réalités : l'Histoire	300
3.1. Histoire commune : une part de réalité	301
3.2. Histoire personnelle : une part d'autobiographie ?	319
CONCLUSION GÉNÉRALE	333
BIBLIOGRAPHIE	343

INTRODUCTION

Etre un double frontalier toujours étranger chez l'un et étranger chez l'autre et ayant un besoin de passer d'un côté et de l'autre de la frontière.

Jean-Luc Godard¹

¹ Présentation de *Sauve qui peut (la vie)*, Avignon, juillet 1980.

Maalouf-Le Clézio ou le choix de l'hybridité¹

A notre époque où nous vivons « un choc de civilisations », un affrontement entre un mouvement de globalisation mondiale et de mouvements de revendication nationaux, religieux, éthiques ou culturels, où nous assistons à des génocides commis au nom de la liberté ou celui de la démocratie, la problématique de l'identité et de l'Autre devient un sujet primordial. Cette problématique est au cœur de toute littérature².

À une époque où les débats sur l'altérité– migrance, intégration, acceptations, etc.– sont récurrents, nous avons choisi deux auteurs très concernés par l'actualité dans le monde et dont les œuvres portent et propagent des messages de tolérance et d'humanisme, deux auteurs qui font le pont entre les cultures, qui appartiennent eux-mêmes à deux rives et à deux cultures et qui en sont les porte-voix. Amin Maalouf et Jean-Marie Gustave Le Clézio sont, en effet, issus de cultures différentes et cultivent deux idéologies très comparables ; car, si le premier propose de « réinventer le monde » :

Nous avons besoin de gérer le monde comme si c'était une vaste nation plurielle qui respecte évidemment les différences, mais qui est aussi une sorte de solidarité planétaire³.

Le deuxième insiste sur l'urgence de changer la définition de l'identité :

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 humaine⁴.

« Altérité et marginalité dans les œuvres de A. Maalouf et J.M.G. Le Clézio » :
comment justifier ce choix ?

¹ *Hybridité* ou *hybridisme* signifie le caractère ou l'état de ce qui est *hybride*. Le mot *hybride* qui fait référence en biologie au « croisement de variétés, de races, d'espèces différentes », désigne, plus généralement, tout ce qui est « composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis » in *Le Petit Robert*, 1993.

² Ouafae Gortfi, « A la recherche de l'identité perdue. Les femmes marocaines de Le Clézio », in *Ailleurs et Origines*, Toulouse, Univ. Du Sud, 2006, p. 119.

³ « Amin Maalouf », propos recueillis par Stéphan Bureau, in *Contact. L'Encyclopédie de la création*, juin 2007, p. 7.

⁴ Discours de Jean-Marie Gustave Le Clézio prononcé à l'occasion de la réception du Doctorat Honoris Causa à l'Université de Maurice en 1999, reproduit dans *Italiques*.

*Hybridité et interculturelisme*¹

Même s'il est né et a grandi en France, Le Clézio se revendique comme Mauricien : « C'est ma vraie nationalité² » déclare-t-il. Cela s'explique par le fait que l'auteur a grandi dans un appartement niçois mais selon la tradition et la culture mauriciennes qui étaient très ancrées dans sa famille :

Depuis des générations, nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauriciennes. C'est une culture très mélangée où se mêlent l'Inde, l'Afrique et l'Europe. Je suis né en France mais j'ai été élevé en France avec cette culture-là³.

Plusieurs œuvres sont consacrées à son pays d'origine comme *Le Chercheur d'or* (1985), *Voyage à Rodrigues* (1986), *La Quarantaine* (1995), *Révolutions* (2003) et *Sirindanes* (1990), un recueil de devinettes en langue créole qu'il a coécrit avec son épouse Jemia.

De l'île Maurice, Le Clézio a reçu ce mélange de cultures mais aussi la nationalité britannique, transmise par son père, origine de sa double nationalité franco-britannique, sa mère étant française. Ce métissage culturel et identitaire est accentué par le voyage effectué en Afrique, à l'âge de huit ans, où le futur auteur d'*Onitsha* et de *L'Africain* a vécu une année aux côtés de son père qui était médecin de brousse : « J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire⁴ », écrit-il en préface de son œuvre autobiographique *L'Africain*.

Une quatrième culture se greffera sur le parcours de l'auteur du *Rêve mexicain*, la culture amérindienne. Après son service militaire au Mexique, épris de la culture et de l'histoire de ce pays, Le Clézio entreprend de partager, entre 1970 et 1974, la vie des Indiens Embéras et Waunanas dans la forêt du Darien panaméen, où il découvre une autre manière de vivre, de penser et d'exister :

Cette expérience a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, de dormir, d'aimer, et jusqu'à mes rêves⁵.

¹ *L'Interculturalisme* est une idéologie qui favorise l'interaction entre les cultures, l'échange et la communication. Elle préconise la reconnaissance de la culture de l'autre et une tentative d'approche et de compréhension d'autrui.

² « Mots avec... Jean-Marie Gustave Le Clézio, prix Nobel de littérature 2008 : 'Le Nobel ne m'a ni apaisé, ni sanctifié' », propos recueillis par Fatou K. Sene, Walfadjiri, Sénégal, octobre 2008.

³ « La langue française est peut-être mon seul véritable pays », *op.cit.*

⁴ J.M.G. Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 7.

⁵ J.M.G. Le Clézio, *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien*, Paris, Gallimard, 1997, p. 9.

La découverte de cette culture fascinante et de ce monde qui lui était inconnu sera la source de plusieurs travaux dont des essais : *Haï* (1972), *Mydriase* (1973) et *La Fête chantée* (1997), *Le Rêve mexicain* (1989), où l'auteur revient sur la conquête du Mexique, la traduction de textes sacrés comme *Les Prophéties du Chilam Balam* et *La Relation de Michoàcan* (1984), sujet d'une thèse d'histoire qu'il a soutenue à l'université de Perpignan, en 1976. Ce brassage culturel, cette pluralité identitaire ont permis à l'auteur d'avoir une vision tolérante de l'autre : « Cela m'a donné, avoue-t-il, le goût de l'interculturel : c'est-à-dire de la relation entre les cultures »¹.

Si Le Clézio a été nourri par quatre cultures : mauricienne, française, africaine et amérindienne, Maalouf, lui, est issu d'un mélange dû, moins à une diversité de cultures, qu'à une pluralité de croyances et de religions. Reçu à l'Université Catholique de Louvain où il devait recevoir le titre de Docteur Honoris Causa, l'invité d'honneur est présenté par ses hôtes en ces termes :

Vous provenez en effet d'une petite communauté catholique très minoritaire, d'un papa melkite, d'une maman maronite (elle vient d'Égypte) mais on vous inscrit dans un registre protestant [...] j'ajoute un arrière-grand-père pasteur presbytérien, un grand-père généreusement anticlérical, un grand-oncle curé et un autre franc-maçon.

La complexité identitaire caractérise ainsi l'auteur de *Léon l'Africain* et accentue son métissage culturel et sa tendance à privilégier les écritures hybrides. D'autre part, originaire du Liban et d'un quartier cosmopolite au nom de Ras-Beyrouth, l'auteur des *Echelles du Levant* grandit dans un milieu propice à la diversité et au brassage ethnique et culturel. Côté les différentes communautés depuis sa tendre enfance, acquérir très tôt « une connaissance intime de plusieurs cultures »², participer à divers cultes et parler plusieurs langues ont donné naissance chez lui à des sentiments de tolérance, d'empathie et d'altruisme³.

Les deux auteurs fervents de l'interculturalisme ont souvent pris position contre l'exclusion, la discrimination et l'ethnocentrisme, que ce soit à travers leurs écrits ou leurs discours. Citons, à titre d'exemple, celui prononcé par Le Clézio à Stockholm lors de sa

¹ « Mots avec... Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, prix Nobel de littérature 2008 : 'Le Nobel ne m'a ni apaisé, ni sanctifié' », *op. cit.*

² « Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 11.

³ « La tolérance, explique-t-il, n'est pas une opinion du moment, c'est une attitude à l'égard de la vie. C'est une position de principe qui vient du fait que je suis libanais et que je vis dans un pays où cohabitent diverses communautés. Il ne s'agit pas d'effacer leurs différences qui sont réelles : il s'agit de vivre ensemble » in « J'écris pour bâtir des mythes de réconciliation », Damas, *Maaber*, mai 2003.

réception du prix Nobel de Littérature, où il explique l'importance de l'interculturalisme¹ et l'article « contre la francophonie »² où l'auteur des *Identités meurtrières* dénonce la ségrégation culturelle qui s'effectue au sein même de la critique littéraire³.

Ce qui aiguise l'intérêt des deux auteurs pour les autres communautés, pour les autres cultures et pour tous ceux qui n'ont pas accès à la parole en général, vient de la place qu'ils occupent dans le monde. Ils se sont révoltés très tôt contre l'ordre du monde. Le Clézio découvre, à l'âge de quatorze ans, son appartenance au camp des colonisateurs⁴ et, au même âge, Maalouf prend conscience de sa position de minoritaire⁵ au Liban, et dans le monde en général, ce qui réveille chez le premier un intérêt pour les peuples opprimés et une volonté de dénoncer les abus et les injustices ; une sorte d'acte de foi qui lui permettrait de racheter ou de réparer les injustices perpétrées par son camp : « Je parle, dit-il, de la rédemption de mon passé colonial qui est très vivant, très présent »⁶. Chez Maalouf, cette découverte attise l'envie de devenir le porte parole des minoritaires et de prôner, un peu à contre courant, « la conciliation et la réconciliation »⁷ entre les peuples et les cultures¹.

¹ « La littérature c'est favoriser quelque chose dont on ne parle pas beaucoup qui est absolument indispensable qui est l'interculturalité. Toutes les cultures doivent communiquer entre elles, il ne doit pas y avoir de culture dominante. Il y a beaucoup de cultures dans le monde qui sont réduites au silence. Je suis un peu un militant de l'interculturel » in « Le Clézio, porte-parole du dialogue entre les cultures » propos recueillis par Victor de Sepausy, *ActuaLitté*, 08 décembre 2008.

² A. Maalouf et J.M.G. Le Clézio ont signé dans le même manifeste « Pour une littérature-monde en français » qui a été publié dans le journal *Le Monde* le 16 mars 2007 et a rassemblé quarante-quatre signataires, tous contre le concept de littérature francophone.

³ « Ce qu'il s'agit d'abolir ce sont les oppositions stériles et discriminatoires : littérature du Nord contre littérature du Sud; littérature des Blancs contre celle des Noirs ; littérature de la métropole contre celle des périphéries... Il ne faudrait tout de même pas que la langue française devienne, pour ceux qui l'ont choisie, un autre lieu d'exil in Amin Maalouf, « Contre la littérature francophone », *Le Monde des livres*, mars 2006.

⁴ « J'appartiens à l'Occident colonisateur, ça ne fait aucun doute. Ma famille a colonisé l'île Maurice à la fin du XVIII^e siècle – il s'agit de la colonisation anglaise, mais c'était la même chose – je compte certainement des esclavagistes parmi mes aïeux. Ma génération n'a certes pas fait la colonisation, mais elle a été témoin de ses derniers instants, au Maroc, en Algérie, en Afrique occidentale, partout dans le monde. De ce sentiment que j'ai d'appartenir au groupe humain qui a commis ces exactions est née mon obsession de ce chapitre de l'histoire », in « La littérature, c'est du bruit, ce ne sont pas des idées », propos recueillis par Nathalie Crom, *Télérama*, mai 2007.

⁵ « Pour moi, l'une des premières frustrations est venue dans le domaine politique. [...] Très vite, j'ai compris que dans la répartition des places entre les diverses communautés, une personne appartenant à un groupe très minoritaire tel que le mien était condamnée à ne jouer sur cette scène qu'un rôle très mineur, tout juste celui de figurant. Aussi bien au Liban que dans l'ensemble du monde arabe, où les miens étaient cent fois plus minoritaires encore. Ma réaction, à quinze ans, fut une révolte contre le système communautaire, contre toute forme de communautarisme, contre toute forme de discrimination. [...] Cette rage n'a pas diminué depuis... Elle est présente dans chaque regard que je porte sur le monde, et dans chaque ligne que j'écris... », in « Autobiographie à deux voix », propos recueillis par Egi Volterrani, site Internet officiel de l'auteur, décembre 2001, www.aminmaalouf.org

⁶ Jacqueline Dutton, *Le chercheur d'or et d'ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 288.

⁷ « Amin Maalouf: « Le sentiment d'appartenir à ne minorité détermine toute votre vie » », propos recueillis par Catherine Argand, *Lire*, juin 2000.

Origines, nomadismes et déracinements...

Si leur intérêt pour les autres paraît découler d'un même sentiment de révolte, doublé d'une prédisposition à l'interculturalisme de par leurs origines, leur goût pour l'ailleurs semble, aussi, provenir d'une même blessure qui remonte au temps d'avant leur naissance.

« Je suis d'une tribu qui nomadise² depuis toujours dans un désert aux dimensions du monde »³, écrit Amin Maalouf dans son œuvre autobiographique *Origines*. Et lors de sa présentation, à l'occasion de la cérémonie du prix Nobel de Littérature, Le Clézio, qui se qualifie lui-même de « fils d'un immigré de Maurice, époux d'une immigrée du Sahara »⁴, est aussi comparé à un « nomade du monde »⁵. De ce fait, leur identité et leur situation géographique deviennent difficiles à préciser : « Je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux religions, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles »⁶, dit Maalouf, et Le Clézio affirme, de son côté : « Je suis désormais à cheval entre le Nouveau-Mexique, à la frontière des Etats-Unis et du Mexique, et Nice, à la frontière de la France et de l'Italie. Je vis donc dans les lisières, entre les mondes... »⁷.

Le nomadisme intellectuel et/ou physique des deux auteurs pourrait s'expliquer par l'absence d'attaches et d'ancrage dans un pays originel à cause de leur propre situation d'exilés et de celles de leurs familles respectives :

*Ma vie, explique Maalouf, a constamment été accompagnée par le souvenir des maisons que les miens puis moi-même avons été forcés de quitter. Durant mon enfance, ma mère me parlait de "notre" maison sur le Bosphore dont sa propre mère lui avait communiqué la nostalgie, puis de "notre" maison en Égypte*⁸.

À toutes ces maisons perdues, s'ajoute la propre expérience de l'auteur qui a dû, lui aussi, quitter son pays pour s'exiler en France quand la guerre du Liban a éclaté :

*J'ai dû quitter une maison, un pays, et plutôt que de me lamenter, je préfère, dit-il, cultiver un air de détachement nomade, que je m'efforce de sublimer en rêve d'universalité*⁹.

¹ « C'est le projet de toute une vie, qui se poursuit de livre en livre, et se poursuivra tant que je pourrai écrire. Un projet qui trouve sans doute ses origines dans mon état de minoritaire, et qui vise à renverser les tables avec une apparente douceur », *ibidem*.

² Nous soulignons.

³ Amin Maalouf, *Origines*, Paris, Grasset, 2004, p. 10.

⁴ J.-M. G. Le Clézio, « Chère France », *Le Monde*, 28 mars 1998.

⁵ « Le prix Nobel de littérature 2008 - Discours de présentation », <Nobelprize.org.>, 10 décembre 2008.

⁶ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, coll. « Le Livre de Poche », p. 7.

⁷ « Voyage en Utopie », propos recueillis par Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, février 2006.

⁸ « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

⁹ *Ibidem*.

Mais il avoue, juste après, que « même si la douleur est oubliée, la blessure est là »¹.

Cette blessure originelle, son homologue mauricien la connaît aussi pour l'avoir ressentie, quand il réalise les conséquences de la perte de « Euréka », la maison familiale qui se trouve sur l'île Maurice : le déracinement de toute la famille Le Clézio devenue « errante, sans terre »². Au cours d'un entretien commun qui a réuni les deux auteurs, à l'occasion de la parution de *L'Africain* et d'*Origines* la même année, Le Clézio souligne la similitude qui caractérise l'histoire de ses origines avec celle de Maalouf :

*En lisant Origines, j'ai cru lire l'histoire de ma famille, une histoire de diaspora. Comme les Libanais, beaucoup de Mauriciens se sont expatriés*³.

La disparition des lieux d'origine et l'exil physique ou mental semblent donc avoir fortement contribué à générer chez les auteurs un sentiment de non appartenance car, « un exilé ne se sent jamais vraiment à sa place »⁴, dit Edward Saïd. Ce premier sentiment engendre un deuxième, celui de l'étrangeté ressentie conjointement par les deux auteurs :

*La question qui vous harcèle, explique Le Clézio, n'est pas celle des origines mais de l'étrangeté : vous vous sentez transformé. Dans ce lieu qui est pourtant le vôtre, vous êtes comme un corps étranger*⁵.

Maalouf parle, de son côté, de « ce sentiment douloureux de n'être pas à sa place dans le milieu où l'on a vu le jour ; ni d'ailleurs dans aucun autre milieu »⁶. Notons que ce sentiment de différence et d'« inappartenance »⁷ est souvent explicité par les auteurs et revient de manière quasi systématique – pour ne pas dire symptomatique – dans leurs propos. Le Clézio qui est pourtant né en France, se considère dans son pays : « comme un exilé »⁸, « un étranger »⁹, « une excroissance »¹⁰ ou « une pièce rapportée »¹¹, vivant avec l'idée qu'il pourra un jour retrouver sa vraie patrie et découvrir le sentiment d'appartenance qui lui manque tant¹². Amin Maalouf, lui, considère que son « statut de minoritaire [l'] a marginalisé

¹ *Op.cit.*

² J.M.G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, *op. cit.* p. 121.

³ « Face à face Le Clézio-Maalouf : un air de famille », propos recueillis par Marianne Payot, *L'Express Livres*, 29/03/2004.

⁴ Edward W. Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Londres, Granta Books, 2000, rééd. Actes Sud, 2008, p. 250.

⁵ « J.M.G. Le Clézio: l'impérieuse nécessité d'entendre d'autres voix », propos recueillis par Gérard de Cortanze, *Magazine Littéraire*, 28/10/2008.

⁶ « Amin Maalouf : Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

⁷ J.M.G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, *op. cit.*, p. 122.

⁸ « Jean-Marie Le Clézio, La langue française est peut-être mon seul véritable pays », *op. cit.*

⁹ J.M.G. Le Clézio, *L'Africain*, *op. cit.*, p.7.

¹⁰ « Face à face Le Clézio-Maalouf : un air de famille », *op. cit.*

¹¹ « Jean-Marie Le Clézio, La langue française est peut-être mon seul véritable pays », *op. cit.*

¹² *Op.cit.*

par rapport à [s]a société natale »¹ et qu'en France, il est et se sent aussi « marginal » : « Il suffit d'entendre mon accent, explique-t-il, et on comprend que je ne fais pas entièrement partie de la norme du pays »². Un peu plus loin dans cet entretien, il ajoute : « Je suis constamment dans la marge, constamment juste à côté, constamment différent. Ce n'est pas confortable à vivre »³.

Si Le Clézio exprime son mal-être et sa situation à travers des périphrases, renvoyant toutes à un seul et même sentiment, celui d'être différent et à l'extérieur du groupe, Maalouf, lui, le dit encore plus clairement et à plusieurs reprises.

L'altérité et la marginalité au centre de la réflexion

L'hybridité, l'interculturalisme, le nomadisme, le déracinement sont au centre de la réflexion des auteurs. A ces concepts, nous ajoutons celui de la marginalité qui a une place prépondérante, surtout quand nous prenons en considération le sens premier de ce mot. L'emploi le plus ancien du terme « marginal » qui remonte à 1928 désignait, comme l'explique le sociologue Yves Barel,

*les « hybrides culturels » qui, du fait de migrations, participent à deux peuples et, plus généralement, toute personne qui est obligée de vivre dans deux cultures, deux sociétés différentes et assez souvent en opposition*⁴.

N'est-ce pas là, la définition même de la situation de nos auteurs ?

*J'étais entre deux sociétés, dit Amin Maalouf, et à un moment donné, j'ai senti que je ne pouvais plus m'intégrer totalement à aucune des deux*⁵.

Les premières questions qui nous viennent ainsi à l'esprit sont : ces concepts ont-ils des échos dans les œuvres des auteurs ? Ces blessures originelles et identitaires ont-elles été explicitées dans leurs écrits ? Les premiers éléments de réponses nous sont donnés dès le départ à travers les univers fictifs des deux auteurs, où les concepts d'hybridité, de nomadisme et d'interculturalisme sont présents d'une manière assez visible.

¹ « Amin Maalouf : Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

² « Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 11.

³ *Ibidem.*

⁴ Yves Barel, *La Marginalité sociale*, Paris, PUF, 1982, p. 37.

⁵ « Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 11.

Amin Maalouf n'a cessé de montrer son désir de réconciliation et d'échange entre Orient et Occident et entre les différentes communautés et cela, dès son premier livre, *Les croisades vues par les Arabes* ; une volonté de communication et une tendance à l'empathie qui se sont poursuivies dans ses deux essais *Les Identités meurtrières* et *Le Dérèglement du monde*. Aussi, l'auteur prône-t-il la réconciliation entre les cultures et les religions à travers le choix de personnages emblématiques, tels que Léon l'Africain, héros du récit éponyme, ou Mani, dont l'auteur relate l'histoire dans *Les Jardins de lumière*. Le premier, identifié à la fois comme Hassan fils de Mohammed le Peseur et comme Jean-Léon de Médicis, « circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape »¹, apparaît comme l'exemple type de l'être hybride qui rassemble en lui plusieurs cultures, religions et civilisations. Le deuxième, prophète méconnu des temps modernes, paraît comme l'incarnation de l'humanisme, de la tolérance et de la réconciliation entre toutes les religions². Quant aux personnages fictifs, rencontrés dans *Le Rocher de Tanios* ou dans *Les Echelles du Levant*, ils s'unissent, pour la plupart, à travers des relations amicales ou amoureuses improbables, bien qu'ils soient issus de religions, de pays ou de communautés réputés « ennemis » : Turcs et Arméniens, Juifs et Palestiniens, Druzes et Maronites, Musulmans et Chrétiens, Protestants et Catholiques, etc.

Comme A. Maalouf, J.M.G. Le Clézio est connu pour être un écrivain de l'humanisme et de l'altérité : « Je n'ai jamais cherché que cela en écrivant, dit-il dans un entretien : communiquer avec les autres »³. Son engagement à instaurer une sorte de dialogue Nord-Sud et à donner la parole aux minoritaires est visible, chez lui aussi, à travers ses écrits. Notons sa prédilection pour des personnages atypiques qui sont issus des pays du Sud, cadre spatial de la plupart de ses romans : le Maroc (*Désert, Gens des Nuages, Poisson d'or*), le Nigéria (*Onitsha, l'Africain*), la Palestine (*Étoile errante*), l'Île Maurice (*Le Chercheur d'or, Voyage à Rodrigues, La Quarantaine, Révolutions*), le Panamá (*Hasard, Angoli Mala*), le Mexique (*Diego et Frida, Trois villes saintes, Ourania*). Nous ajoutons à ces œuvres les différents essais, destinés à faire découvrir l'histoire et la culture amérindiennes, comme *Haiï, La Fête chantée* et *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*.

L'intérêt pour l'autre rime aussi, chez le Clézio, avec dénonciation. L'auteur de *La Guerre, Les Géants, Désert* et *Révolutions* ne cesse de pointer du doigt les maux de notre

¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, J.-C. Lattès, 1986, « livre de poche, p. 9.

² « Une philosophie qui aurait pu devenir une grande religion planétaire et qui allait avoir des héritiers lointains dans l'Europe du moyen âge, les Bogomiles et les Cathares », « Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix », *op.cit.*

³ « Le Clézio N° 1 », propos recueillis par Catherine Argand et Carole Vantroys, *Lire*, 230, novembre 1994, p. 22-23.

civilisation comme la guerre, la colonisation, l'esclavage, la misère et la mondialisation. Qualifié d'écrivain « écologiste engagé »¹, Le Clézio défend² autant la nature (*Pawana*), que les minorités ethniques vouées à la disparition (*Raga. L'approche du continent invisible*).

Les univers romanesques des deux écrivains traduisent ainsi incontestablement les concepts d'altérité et d'interculturalisme dont ils sont imprégnés. Qu'en est-il alors de la blessure identitaire et du sentiment de marginalité dont il a été question ? Sont-ils également inscrits dans les œuvres ?

La réponse nous est partiellement insufflée par les écrivains eux-mêmes. Souffrant de ce mal-être, les auteurs avouent avoir ressenti le besoin de se « réfugi[er] en littérature »³ : « Je souffre d'un manque d'appartenance, dit Le Clézio [...]. Ma seule solution est d'écrire des livres, qui sont ma seule patrie »⁴. Compenser le manque vécu dans la réalité à travers la création d'un nouveau monde fictif est l'idée qu'exprime aussi Edward Saïd dans ses *Réflexions sur l'exil* :

*L'exilé, explique-t-il, consacre la majeure partie de sa vie à compenser une perte qui l'a désorienté en se créant un nouvel univers à maîtriser [...] le nouvel univers de l'exilé est, et c'est assez logique, artificiel, et son irréalité rappelle la fiction*⁵.

L'écriture devient de ce fait, non seulement un remède au mal-être, mais aussi, une catharsis qui permet d'explicitier la souffrance, car, « l'encre, comme le sang, confie Maalouf, s'échappe forcément d'une blessure. Généralement, d'une blessure d'identité »⁶. Ce sont donc ces deux univers fictifs, créés par deux auteurs issus de cultures et de pays différents et écrits à l'encre de leurs souffrances et de leurs idéologies communes qui nous interpellent.

Dans quelle mesure cette expérience commune, de l'interculturalisme et du déracinement, a-t-elle influé sur leurs œuvres ? Et comment ces concepts s'articulent-ils dans leur art scriptural ?

¹ « Le prix Nobel de littérature 2008 -Notice bibliographique », *Nobelprize.org.*, 09 octobre 2008.

² J.-M. G. Le Clézio, « Sauver les baleines grises de Californie », *Le Monde*, 08 avril 1995 ; « Quel avenir pour La Romaine ? », *Le Monde*, 02 juillet 2009 ; « Lavez l'injustice faite aux Chagossiens », *Le Monde*, 18 octobre 2009, etc.

³ « Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 11.

⁴ « Les révolutions de Le Clézio », propos recueillis par Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 30 janvier 2003.

⁵ Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, *op. cit.*, p. 250, 251.

⁶ « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

Altérité, marginalité : définitions

Il faut noter que les concepts dont il est question sont très liés l'un à l'autre. En effet, si l'expérience du métissage culturel favorise l'empathie et l'intérêt des auteurs pour l'autre et pour l'interculturalisme, l'expérience du déracinement explique leur nomadisme, leur errance et leur rapport particulier avec l'ailleurs. En réunissant d'une part, leur curiosité pour l'autre et pour l'ailleurs et en prenant en compte, d'autre part, leur hybridité et leur déracinement, nous pouvons résumer ces concepts en deux notions : altérité et marginalité. Elles seront abordées en relation avec une troisième notion, l'identité et ce, travers le traitement des personnages.

Notre étude littéraire, cela va sans dire, n'aborde pas les questions de l'altérité et de la marginalité d'un point de vue communautaire – une culture autre, exotique, étrangère– ce que Denise Jodelet appelle « l'altérité du dehors »¹, mais à travers une vision plus restreinte qui vient de l'intérieur, non seulement du groupe, mais aussi du personnage et de son moi. Il ne sera pas question de l'altérité qui oppose le *nous* aux *autres*, mais celle qui oppose le *moi* à l'*autre* – dans le sens d'*autrui*. Il ne s'agira pas, non plus, de concevoir l'étrangeté de l'*autre* par rapport à *soi*, mais l'étrangeté qui émane de *soi*, du *personnage*, et qui affecte la relation avec l'*autre* et avec l'espace romanesque. Cela concerne, comme l'explique Maalouf,

*Tous ceux qui sont exilés dans leur propre pays, dans leur propre maison, et aussi dans leur propre corps. La blessure intime, ajoute-il, peut avoir, selon les personnes, des origines très diverses, liées à la peau, à la nationalité, à la religion, à la condition sociale, aux rapports familiaux, à la sexualité, etc.*²

Cette définition rejoint celle que fait Denise Jodelet de la notion d'« altérité du dedans », dans son article « Formes et figures de l'altérité » où elle fait la distinction entre

d'une part, « l'altérité du dehors » qui concerne les pays, peuples et groupes situés dans un espace et/ou un temps distants et dont le caractère « lointain » voire « exotique », est établi en regard des critères propres à une culture donnée correspondant à une particularité nationale ou communautaire ou à une étape du développement social et technoscientifique. D'autre part, « l'altérité du dedans », référant à ceux qui, marqués du sceau d'une différence, qu'elle soit d'ordre physique ou corporel (couleur, race, handicap, genre, etc.), du registre des mœurs (mode de vie, forme de sexualité) ou liée à une appartenance de groupe (national, ethnique, communautaire,

¹ Denise Jodelet, « Formes et figures de l'altérité » in *L'Autre : Regards psychosociaux*, sous la codirection de Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, coll. « Vies sociales », p. 26.

² « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

religieux, etc.), se distinguent à l'intérieur d'un même ensemble social ou culturel et peuvent y être considérés comme source de malaise ou de menace¹.

L'« altérité du dedans » s'apparente, de ce fait, au concept même de la marginalité qui n'est autre qu'une forme, un sous-ensemble ou une manifestation de l'altérité. L'emploi de ce terme, surtout chez les deux auteurs, dépasse le sens premier de celui « qui se situe en marge de la société, qui n'est pas bien intégré au groupe social ni soumis à ses normes »², pour englober un sens plus large qui se fonde, avant tout, sur la différence. Il est à noter que la marginalité est une notion en mouvance, qui change de sens³ et de conceptions selon les époques, les civilisations et les sociétés. S'agissant de notre époque, c'est l'expression « marginal moderne » qui est souvent employée par les sociologues et qu'Yves Barel a tenté de définir :

Les principaux « critères » qui servent à identifier un marginal moderne [...]: le rapport bizarre à l'argent, l'hybridation ou l'éclatement entre plusieurs univers sociaux ou culturels, le goût du voyage réel et symbolique et le refus de se laisser classer ou localiser, le « handicap » physique ou psychologique, la « violence », la pauvreté. Il serait possible d'allonger la liste presque jusqu'à l'infini en évoquant le rôle joué à l'occasion par la race, la nationalité, l'accent, la manière de parler, de se vêtir...⁴.

Les questions qui se posent...

« Rien n'est plus intéressant que le regard de marginaux sur d'autres marginaux »⁵. Cette déclaration acquiert encore plus de sens quand le marginal regardant est un écrivain et qu'il possède la faculté, grâce à l'écriture, de traduire ce regard, d'en faire un univers et de le partager avec les autres.

Comment le regard des auteurs sur le monde et plus particulièrement sur les marginaux se traduit-il dans leurs œuvres ? Quels sont les procédés communs qu'ils ont mis en place afin d'inscrire le caractère marginal des personnages ? Comment ont-ils traité les personnages et leurs rapports avec l'autre et avec l'ailleurs ? Y-a-t il une incidence de leur culture d'origine sur leurs écrits ? De quelle manière les imaginaires littéraires, dégagés de leurs œuvres, convergent-ils ?

¹ Denise Jodelet, « Formes et figures de l'altérité » in *L'Autre : Regards psychosociaux, op. cit.*, p. 26.

² Bibliorom Larousse- Le *Petit Larousse*, 1996.

³ Cette notion sera amplement expliquée dans l'introduction de la première partie.

⁴ Yves Barel, *La marginalité sociale, op. cit.* p. 98.

⁵ Renée Rochefort, « La marginalité de l'extérieur et de l'intérieur » in *Marginalité sociale, marginalité spatiale*, sous la direction de André Vant, Lyon, CNRS, 1986, p. 27.

Questions de méthodologie

Le langage, dit Bachelard, porte en soi la dialectique de l'ouvert et du fermé. Par le sens, il enferme, par l'expression poétique, il s'ouvre¹.

Nous avons choisi la poétique qui se divise, selon la méthode de Christian Chelebourg en deux axes, « la poétique de l'objet » et « la poétique du sujet ». La poéticité du texte est l'« aptitude à engendrer par le langage, une réalité nouvelle »². Cette réalité nouvelle est l'ensemble des images générées qui, mises en interaction, forment un monde irréel, un monde imaginaire, reconnu comme l'imaginaire littéraire des auteurs.

Dans cette perspective, notre recherche se fera, essentiellement, en rapport avec l'objet de ce travail, c'est-à-dire, les thématiques de l'altérité et de la marginalité. Il sera question de nous appuyer sur la littérarité des textes analysés afin d'en extraire tous les procédés narratologiques, linguistiques et thématiques mis en œuvre :

du point de vue de la littérature, l'imaginaire a pour fonction essentielle d'élaborer des images en vue de produire sur le lecteur un effet déterminé³.

Le travail sur les textes sera éclairé, d'autre part, par le recours à la « poétique du sujet ». C'est une approche qui se penche sur la biographie de l'auteur afin de pouvoir répondre aux questions du pourquoi et du comment de l'écriture. Il ne s'agit, là, ni d'une approche psychanalytique qui explique et interprète le subconscient de l'écrivain, ni d'une démarche beuvienne dont le but est d'expliquer l'œuvre à travers la vie de son auteur. La poétique du sujet, comme l'explique Chelebourg, a pour objectif

d'examiner les points de convergences du biographique et du littéraire, afin de mieux comprendre les contraintes imaginaires, narcissiques, qui pèsent sur le travail créateur. Ce qui dans le biographique, intéresse la poétique du sujet, ce sont les échanges qui ne manquent pas de se nouer entre l'image publique ou privée du créateur vivant et celle que le sujet compose par l'écriture⁴.

Le recours à cette démarche trouve son intérêt dans le fait que les auteurs se confondent avec l'objet de notre étude et qu'ils sont, eux-mêmes, au cœur de la question de l'altérité et de la

¹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, 1957, Paris, PUF, rééd. 1961, p. 199.

² Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du Sujet*, Paris, Nathan, 2000, Armand Colin, 2005, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 115.

marginalité. Et comme le déclare Alain Buisine : « La vie fait partie du corpus des œuvres complètes »¹.

Quant à l'approche comparatiste, elle sera fondée sur la confrontation des textes des deux auteurs. Notre travail sera essentiellement tourné vers les convergences et les similitudes qui caractérisent les écrits en question, que ce soit à travers les thèmes choisis, la manière de les aborder, les méthodes utilisées, les caractéristiques des personnages ou l'évolution des intrigues. Ceci ne nous empêchera pas de signaler, occasionnellement, les points de divergences qui donnent de l'intérêt à cette étude comparée et permettent de mieux cerner les univers fictifs des deux auteurs :

*comparer, c'est faire apprécier les écarts, les contradictions, les nuances, tenter de les comprendre sinon toujours de les interpréter, tout autant que réfléchir aux modalités, aux limites et au sens des rencontres et des influences*².

État de la question

L'intérêt pour l'altérité précède celui qui a été accordé à la marginalité. Si dans la critique moderne, le premier est né sous la plume des philosophes autour des années quarante– Martin Buber, *Je et tu* dès 1939, Jean-Paul Sartre *L'Être et le Néant* en 1943 ou Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini* en 1961, etc.– la marginalité retient l'attention de nombreux sociologues, à partir des années soixante-dix. Ils s'y sont intéressés d'un point de vue spatial, ensuite social, pour évoquer la situation des bohémiens et des tziganes, la question de la lutte des classes et se tourner récemment, réalité oblige, vers les problèmes de migration et de migrance, de pauvreté, de violence et de délinquance juvénile.

Les études littéraires sur l'un ou l'autre thème ont commencé, si l'on se réfère aux bibliothèques françaises et tunisiennes³, simultanément, vers le début des années quatre-vingts, avec des travaux sur Flaubert (1979)⁴ et Tournier (1986)⁵ dans le premier cas, une thèse tunisienne⁶ et un colloque sur « La marginalité dans la littérature et la pensée anglaises »

¹ Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du grand Meaulnes*, Paris, PUF, « le texte rêve », 1992, p.66, in Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire*, op. cit.

² Chauvin Danièle, Chevrel Yves, *Introduction à la littérature comparée. Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996, p. 128.

³ Nous nous intéressons seulement aux thèses et aux travaux francophones.

⁴ Pierre Bergounioux, « Flaubert et l'autre : communication littéraire et dialectique intersubjective », Thèse de 3^e cycle, Paris 4, 1979.

⁵ Nicole Guichard, *Michel Tournier : Autrui et la quête du double*, Thèse doctorat, Université de Lyon 2, 1986.

⁶ Tarchouna Mahmoud, *Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Thèse Lettres, Paris 3, 1980, éd. Université de Tunis, 1982.

tenu en 1983, à l'Université de Provence, pour le deuxième. Nous comptons, en France, ces cinq dernières années, une trentaine de thèses sur l'altérité. Toutefois, cinq thèses seulement étudient le thème de la marginalité, dont trois ont été publiées entre 2010 et 2012. Par contre, malgré le rapprochement entre les deux concepts, aucune thèse en littérature reliant ces deux thèmes n'a été répertoriée¹.

Cette dernière constatation est aussi valable pour l'association entre A. Maalouf et J.M.G. Le Clézio qui ne figure dans aucun travail les réunissant², malgré la similitude de leur vision du monde et malgré la multitude des études qui leur ont été consacrées, notamment dans le domaine de la littérature comparée. Ainsi, parmi les travaux en langue française recensés dans les catalogues des bibliothèques nationales et universitaires, nous comptons une dizaine de thèses et d'essais critiques portant sur les œuvres de Maalouf, dont quatre travaux effectués selon une démarche comparatiste sur les thèmes de l'identité littéraire³ (2010) et de l'Histoire⁴ (2002, 2006). Le Clézio, quant à lui, compte tenu du nombre d'œuvres qu'il a écrites, a fait l'objet d'une profusion de critiques et de travaux universitaires. Outre la quantité innombrable d'articles écrits de 1963 à ce jour, nous comptons plus de cent quatre-vingts essais et une cinquantaine de thèses dont une quinzaine en littérature comparée. Celles-ci ont porté sur plusieurs thèmes tels que les figures du pouvoir (1988), l'écriture et l'espace (1992), la douleur (1997), la pensée méso-américaine (2001), l'initiation et le mythe (2004), la « géographie littéraire » (2005), l'écriture et l'allusion (2007), la musique et la musicalité (2008, 2009) et l'enfance (2011). Il existe trois autres thèses qui ont porté sur des notions qui rejoignent, indirectement, celles de notre travail. Deux thèses sur le thème de l'errance – l'une des expressions les plus révélatrices de la marginalité– la première ayant pour titre « "Les jardins de l'errance" Etude topologique de l'errance chez Jack Kerouac, J. M. G. Le Clézio, Kenneth White, Ernesto Sabato » (2005) de Anne Deshoulières, où il est question des rapports étroits entre l'espace, le corps et l'écriture ; dans la deuxième, « Narrations contemporaines de l'errance R. Bolaño, V.S. Naipaul et J.-M. G. Le Clézio » (2011), l'auteur, Mélanie Potevin,

¹ À part un travail qui a été publié en 2012 portant sur « La quatrième fonction : Altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens », coécrit par Pierre et André Sauzeau et publié à Paris aux éditions les belles lettres.

² Sauf l'entretien que nous avons déjà cité « Le Clézio-Maalouf, un air de famille », fait en 2004 par *L'Express*.

³ Cristina Matei-Chilea, *Problématique de l'identité littéraire : Comment devenir écrivain français. Andrei Makine, Vassilis Alexakis, Milan Kundera et Amin Maalouf*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, Iasi, (Roumanie) Centre culturel français, 2010.

⁴ Monia Brahim-Zemni, *La représentation romanesque de la Renaissance (XVe- XVIe siècles) dans le roman historique contemporain : étude comparée (Yourcenar, Waltari, Maalouf, Burgess)*, Caen, 2006 ; Melika Kerkouche, *Actualité d'un mythe : La secte des assassins et son exploitation dans la littérature contemporaine : Le vieux de la montagne (Habib Tengour), Samarcande (Amine Maalouf), Le vieux de la montagne (Freidoune Sahebjam)*, Paris 13, 2002.

développe une poétique de l'errance à travers l'étude de trois formes différentes de l'exil et du nomadisme. Une troisième thèse porte, enfin, sur le thème de l'exil : « Écriture de l'exil, exils des écritures. Lecture croisée des mouvements d'exils dans les œuvres d'auteurs francophones contemporains : Monique Agénor, Jean-Marie G. Le Clézio, Nabile Farès, Jean Lods », publiée en 2008. Son auteur, Stéphane Hoarau, s'y interroge sur la rencontre « [d]es imaginaires et [d]es écritures d'origines diverses, ayant tous transgressé des frontières »¹ dans le monde de la francophonie littéraire et leur influence sur l'écriture. Bien que l'errance et l'exil soient deux expressions de la marginalité et de l'altérité, ces deux derniers thèmes n'ont pas été abordés dans ces travaux. Nous remarquons aussi que si le Clézio est souvent confronté à plusieurs auteurs issus des pays du monde entier, nous ne comptons, parmi eux, que deux auteurs arabophones : deux Algériens, Nabile Farès et Rachid Mimouni².

Notons qu'aucune des deux notions qui nous intéressent, la marginalité et l'altérité, n'est abordée dans le cadre d'un travail comparatif en rapport avec les auteurs. Nous les retrouvons, toutefois, dans des études consacrées exclusivement aux œuvres d'Amin Maalouf ou de J.M.G Le Clézio.

Amin Maalouf et ses œuvres n'ont pas fait, à notre connaissance, l'objet d'une étude sur l'altérité, ce qui n'est pas le cas de Le Clézio dont les œuvres ont suscité plusieurs travaux sur ce thème et dont nous citons quelques exemples. Dès 1993, Jeana Jarlsbo publie une étude intitulée « Écriture et altérité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio : Désert, Onitsha et La quarantaine ». Elle traite de la relation du personnage avec l'autre qui appartient à une autre culture : maghrébine, africaine et indienne. Sylvie Bernard-Courtin s'intéresse, trois ans plus tard, au regard³, analysant ses différentes fonctions dans la relation des personnages avec le monde, avec autrui, avec soi-même et avec le temps et cela, à travers leurs pérégrinations. Christelle Sohy s'interroge, quant à elle, dans son travail intitulé, « Le féminin chez J.-M.G. Le Clézio » (2010), sur la possibilité qu'un écrivain puisse écrire « l'autre féminin », à travers une analyse des procédés d'écriture et des différentes présentations du féminin données à voir dans les œuvres.

¹ Stéphane Hoarau, *Écriture de l'exil, exils des écritures. Lecture croisée des mouvements d'exils dans les œuvres d'auteurs francophones contemporains : Monique Agénor, Jean-Marie G. Le Clézio, Nabile Farès, Jean Lods*, sous la direction de Charles Bonn et Jean-Claude Carpanin Marimoutou, Lyon : Université Lumière Lyon 2, 2008, p. 28.

² Khalid Zekri, *Études des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, sous la dir. de Charles Bonn, Paris13, Paris, 1998.

³ Sylvie Bernard-Courtin, *Le regard : principe de cohésion dans l'œuvre de Jean-Marie-Gustave Le Clézio*, Lille, Atelier national de reproduction des Thèses, 1996.

Plusieurs articles et colloques portent sur « la quête de l'altérité » chez Le Clézio, mais notre travail s'en démarque dans la mesure où notre approche met en corrélation l'altérité et le thème de la marginalité.

Concernant les études critiques sur les œuvres des auteurs et portant sur le thème de la marginalité, nous relevons, pour Amin Maalouf, une thèse sur l'errance de Farida Chawad intitulée « L'errance chez Amin Maalouf à travers *Léon l'Africain*, *Samarcande*, *Les Jardins de lumière* et *Le Rocher de Tanios* », soutenue à Limoges en 2003. Dans ce travail, il n'est pas question de la marginalité des personnages mais, des thèmes de l'exil, de l'aventure, de la quête et de l'errance, selon des approches culturelles et littéraires. La marginalité est évoquée indirectement, aussi, à travers une étude qui porte sur les choix esthétiques de l'écrivain. Dans la thèse de Ouali Alami, intitulée « Ressorts de la fiction et stratégies génériques dans l'œuvre romanesque d'Amin Maalouf : pour une poétique du roman arabe francophone » (2005), il est question du mélange entre les différents genres créant une sorte d'écriture « hybride », risquant, selon ses propres mots, « la marginalité ». Cet aspect de l'écriture maaloufienne sera abordé dans notre étude mais, selon un autre objectif. Car, si le but de Ouali Alami est d'exprimer « une poétique du roman arabe francophone », cet aspect de l'écriture sera exploité, en ce qui nous concerne, en rapport avec les poétiques de la marginalité et de l'altérité.

Pour Le Clézio, nous trouvons, également, des études portant exclusivement sur l'écriture « marginale » de l'auteur ; citons les thèses de Claude Cavallero, « J.M.G Le Clézio ou les marges du roman » (1992), de Miriam Stendal Boulos, « Chemins pour une approche poétique du monde : Le roman selon J.M.G. Le Clézio » (1993), l'étude de Michelle Labbé, « Le Clézio, l'écart romanesque » (1999) et l'article de Jean-Xavier Ridon, « Écrire les marginalités »¹. Malgré l'abondance des études sur l'écriture « marginale » de l'auteur, il n'existe pas de travaux, à notre connaissance, consacrés exclusivement à la marginalité des personnages. Ce thème est, néanmoins, abordé d'une manière partielle dans la thèse de Henda Ben Rheïem, « L'étrangère dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », soutenue en 1992 et publiée en 1999, et dont la première partie s'intitule « un personnage en marge ». Il s'agit, selon l'auteur, de la « mise en texte d'une différence » à partir de l'étude de personnages féminins appartenant à cinq œuvres : *Désert*, *Chercheur d'or*, *Printemps et autres saisons*, *Onitsha* et *Étoile errante* – œuvres qui ne font pas partie de notre corpus. Nous citons, également, la

¹ *Magazine littéraire*, n°362, 1998.

thèse de Raymond Mbassi Ateba, « Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité », qui s'intéresse, entre autres, aux différents aspects liés à l'altérité, à l'identité et à la différence, mais sans jamais évoquer explicitement la notion de « marginalité ». Les articles sur ce thème sont plus explicites, comme celui de Sandra Beckett sur la marginalité des enfants¹, celui de Claude Benoit² sur la différence et l'étrangeté des personnages lecléziens et celui de Joël Glaziou qui trace les « portraits de quelques personnages marginaux dans l'œuvre de Le Clézio »³.

Notons, cependant, que même quand les critiques se penchent sur la marginalité des personnages– chez Le Clézio essentiellement –, ils n'abordent jamais les questions sur le malaise ou sur la marginalité des auteurs qui représentent un aspect important, sinon primordial, de notre travail. Nous relevons l'exemple de la thèse publiée en 2010, sur la « Problématique de l'identité littéraire. Comment devenir écrivain français », une étude comparée entre Amin Maalouf et trois autres écrivains d'origines différentes, où l'auteur, Cristina Matei-Chilea, nie, ignore ou ne fait pas cas du sentiment d'étrangeté qui anime Amin Maalouf. En présentant ce dernier, elle écrit : « En France et nulle part ailleurs il ne se sent pas étranger⁴, il se définit comme un homme qui voyage dans le monde, qui pose ses bagages quelque part et tente de construire quelque chose »⁵.

L'apport de notre thèse se situe, ainsi, dans la démarche que nous proposons : une étude comparée qui met en relation deux auteurs francophones, appartenant à des cultures différentes et à des sphères géo-culturelles éloignées et dont les œuvres n'ont jamais été confrontées. La confrontation des textes se fait selon l'interaction entre deux thématiques d'actualité : l'altérité et la marginalité, et à travers un éclairage qui émane du propre vécu des auteurs, que nous considérons, eux-mêmes, comme marginaux.

¹ Beckett Sandra, « Enfance et marginalité dans les récits pour enfants de Henri Bosco, Michel Tournier et Jean-Marie Gustave Le Clézio », in *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, textes réunis par Sandra Beckett, Leslie Boldt-Irons et Alain Baudot, Toronto, Du Gref, 1994.

² Claude Benoit, « L'étrangeté et la différence », in *J.M.G Le Clézio*, sous la codirection de Elena Real et Dolores Jiménez, Valencia, Universitat de València, 1992.

³ Joël Glaziou, « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio » in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, textes réunis par Arlette Bouloumié, *Recherches sur l'Imaginaire*, N° 29 Mars 2003.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Cristina Matei-Chilea, *Problématique de l'identité littéraire : Comment devenir écrivain français*. Andrei Makine, Vassilis Alexakis, Milan Kundera et Amin Maalouf ; sous la direction de Jean-Bernard Vray et de Alexandru Calisnescu, soutenue le 29-06-2010, à Saint Etienne en cotutelle avec IASI Roumanie, Paris, [s.n.], 2010, p. 31.

Comment s'articulent les poétiques de l'altérité et de la marginalité à l'intérieur de cette recherche ?

Plan et corpus

Bien que la marginalité soit une forme et une manifestation de l'altérité, cette relation de contenant-contenu est, dans cette étude, intervertie, plaçant l'altérité comme partie constituante de la marginalité. En effet, l'altérité se présente à la fois comme la cause de la situation marginale des personnages et la solution qui leur permet de s'en échapper : « C'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances, dit Amin Maalouf, et c'est notre regard aussi qui peut les libérer »¹. Partant de ce constat, il sera ainsi question de la marginalité des personnages, analysée en fonction de leur rapport avec l'autre et avec l'ailleurs.

Afin de délimiter les domaines dans lesquels s'articule la notion de marginalité et pouvoir rendre compte de ses différentes manifestations, nous nous sommes posé un certain nombre de questions : Tout d'abord qu'est-ce qui fait qu'un personnage est considéré comme marginal ? Quels sont les différents signes qui le désignent comme tel ? Est-on marginal par rapport à la société, par rapport à l'autre ou par rapport à soi ? Comment intervient l'altérité dans la manifestation et dans le dépassement de la marginalité ? Quels sont les motifs et les items qui expriment cette marginalité dans les textes ? Quels sont les procédés narratologiques communs auxquels les auteurs ont eu recours ?

La marginalité se situe à plusieurs niveaux qui pourraient se résumer en une marginalité extérieure, visible et une marginalité intérieure, invisible.

La première partie qui a pour titre « Vivre la marginalité : des personnages hors normes », comporte trois chapitres. Dans le premier, « la marginalité sociale », il est question de réunir tous les signes extérieurs, physiques et sociologiques qui permettent de désigner la marginalité du personnage. Le deuxième chapitre, « marginalité identitaire », met l'accent sur la marginalité intérieure des personnages, sur ses causes et sur ses conséquences. Quant au troisième chapitre, « marginalité spatiale », il présente les manifestations "visibles" du mal-être du personnage, traduit à travers sa position et son évolution dans l'espace romanesque.

¹ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, op. cit., p. 29.

La marginalité n'étant pas, toujours, une situation fatale et définitive, le personnage a la possibilité de la dépasser et ce, grâce à la quête de soi qui se fait à travers la quête de l'altérité, de l'autre et de l'ailleurs. Cette deuxième partie renferme de ce fait deux grands chapitres : « La quête de l'autre » et « La quête de l'ailleurs ». Dans le premier, il sera question du rôle de l'autre auprès du personnage qui, par sa seule présence ou à travers ses actions, en tant qu'adjuvant ou opposant, permet au protagoniste de dépasser son mal-être et de mieux se découvrir. « La quête de l'ailleurs » met en scène les voyages, virtuels et réels, que les auteurs et les personnages effectuent dans le passé à travers une quête des origines. L'ailleurs se présente aussi comme le cheminement et le voyage initiatique accompli par les protagonistes qui, grâce à leur métamorphose, parviennent à dépasser la marge et à conquérir le centre et la normalité.

La marginalité des personnages— et des auteurs— et l'imaginaire littéraire qui en découle, sont mis en valeur, enfin, à travers les choix esthétiques des auteurs qui contribuent à expliciter cette marginalité à travers ce qu'on pourrait appeler un « romanesque hybride »¹. En effet, la troisième partie, qui a pour titre « Traduire la marginalité : L'interaction des genres », explique et analyse la généricité plurielle qui caractérise l'univers romanesque des auteurs à travers le recours à la polyphonie et à la multiplicité des voix narratives, à l'intégration du mythe dont les images se déploient à travers un double discours et les interférences entre l'Histoire collective, l'histoire fictionnelle et l'histoire personnelle des auteurs.

Pour entreprendre cette étude, il a fallu déterminer un corpus qui nous permette de concentrer les recherches sur des personnages en particulier, un corpus varié, mais où les œuvres puissent, aussi, trouver un espace de résonance et de correspondance.

Le premier critère qui a permis de choisir les œuvres a été, d'abord, thématique. Compte tenu des arguments avancés pour élaborer cette étude comparée, notre intérêt s'est porté sur des œuvres qui mettent en scène un récit de voyage. Pour Amin Maalouf, le choix s'est presque fait par élimination, car il paraissait, dans le cadre d'une étude comparée, plus judicieux d'écarter les œuvres qui adoptaient des personnages historiques, à savoir *Léon l'Africain*, *Le Jardin des Lumières* et *Samarcande*. Entre *Le Rocher de Tanios*, *Les Echelles du Levant* et *Le Périple de Baldassare*, nous avons opté pour les deux premiers qui présentent un point commun, le Liban, pays d'origine de l'auteur. Le choix des œuvres leclésiennes s'est

¹ Expression empruntée à Ali Abassi, *Le Romanesque hybride I et II*, Tunis, Sahar, 1996, 1998.

fait, aussi, selon le critère du genre mais, également, par rapport à la volonté de travailler sur des œuvres relativement récentes et qui n'ont pas été beaucoup abordées par la critique littéraire¹. En écartant les recueils de nouvelles, qui ne sont pas en concordance avec les œuvres maaloufiennes, le choix s'est vite porté sur *Poisson d'or* (1997) et *Hasard* (1999).

Toutefois, dans le cadre d'une étude comparée et en continuité avec le parti pris méthodologique adopté, poétique du sujet, il nous a semblé utile de choisir, pour chaque auteur, une œuvre autobiographique qui rendrait possible, d'une part, un certain dialogue entre les deux auteurs et qui apporterait, d'autre part, un éclairage sur les œuvres fictives. Ce choix est devenu plus évident grâce à la publication récente d'*Origines* (2004) de Maalouf et de *Révolutions* (2003) de Le Clézio. Sachant que cette dernière est une œuvre quasi autobiographique, qui reprend indirectement les aspects les plus importants de la vie de l'auteur et qui met en scène, surtout, la quête des origines, comme pour Amin Maalouf.

Notre corpus² comporte ainsi six œuvres, trois de chaque auteur, dont deux récits de fiction *Le Rocher de Tanios* (RT)³ et *Les Echelles du Levant* (EL)⁴ pour Maalouf, *Poisson d'or* (PO)⁵ et *Hasard* (H)⁶ pour Le Clézio et une œuvre autobiographique, *Origines* (O)⁷ pour le premier et *Révolutions* (R)⁸ pour le deuxième.

¹ C'est ce qui nous a décidée, par exemple, à écarter *Désert*, œuvre qui traite de l'altérité et de la marginalité. Une œuvre à laquelle nous nous référerons, en revanche, assez souvent.

² Le choix de ces œuvres ne nous empêchera pas de nous référer, quand le besoin se fera sentir, aux autres écrits des auteurs.

³ *Le Rocher de Tanios*, Grasset, 1993, coll. « le livre de poche », 2004. (RT)

⁴ *Les Echelles du levant*, Grasset, 1996, coll. « le livre de poche », 2004. (EL)

⁵ *Poisson d'Or*, Gallimard, 1997, coll. « Folio », 1999. (PO)

⁶ *Hasard suivi de Angoli Mala*, Gallimard, 1999, Coll. « Folio », 2000. (H)

⁷ *Origines*, Grasset, 2004. (O)

⁸ *Révolutions*, Gallimard, 2003, coll. « Folio », 2004. (R)

Première partie :

Vivre la marginalité :

Des personnages hors normes

Selon le Petit Robert, le marginal est une : « personne vivant en marge de la société parce qu'elle en refuse les normes ou n'y est pas adaptée »¹. Cette définition implique deux types de marginalités : une marginalité choisie où la personne « refuse », de son propre gré, de se conformer à la société et à la normalité, et une marginalité imposée ou subie, qui est due à une non adaptation de la personne à son environnement ; une dualité qu'André Vant appelle « le binôme marginalité volontaire-marginalité involontaire² ». Mais, il faut noter que, quelle que soit l'origine de la non-conformité de la personne à la société, voulue ou non, le résultat est le même, puisque une différence et un écart se créent entre cette personne et le groupe auquel elle est supposée appartenir, ce qui la met irrémédiablement dans la marge.

Quant à la notion de marge, elle appelle aussi une précision, car être « en marge de la société » peut impliquer un état, aussi bien physique que moral et social. La marge a d'abord une définition physique, spatiale, c'est l'espace autour de la page blanche, c'est la bordure, c'est donc la périphérie par rapport au centre. Par rapport à une société, le marginal est celui qui vit en dehors du centre, donc en dehors du groupe (ville, famille, clan, etc.), à l'écart, selon la dichotomie centre-périphérie. Par ailleurs, on peut être marginal même à l'intérieur du centre, la marginalité est, dans ce cas, sociale, intellectuelle, culturelle, etc. Les personnages concernés sont situés, ainsi, à cause de leur différence, en dehors du groupe compact que forme la société selon la polarité normalité-exception ou encore majorité-minorité.

Il faut préciser, toutefois, qu'être marginal n'implique pas forcément l'exclusion de la société, car comme l'explique Arlette Bouloumié : « bien que hors de la norme, le marginal est toléré, à l'opposé de l'exclu qui est rejeté, banni, hors-la-loi » mais, continue-t-elle, « la

¹ *Le Petit Robert*, 2008.

² André Vant, « Géographie sociale et marginalité » in *Marginalité sociale, marginalité spatiale*, *op. cit.*, p. 15.

frontière entre marginalité et exclusion est fragile : le marginal est toujours menacé d'exclusion. Parce qu'il est différent, le marginal peut paraître subversif¹».

Qu'est-ce qui fait qu'un être est considéré comme « différent », hors normes, voire « subversif »? Quels sont les critères qui permettent de qualifier un être de marginal ?

La marginalité est toujours relative, explique Arlette Bouloumié, on est marginal par rapport à un groupe institutionnalisé, à une époque et dans un lieu donné. D'où les contenus très variables de la marginalité dans le temps et dans l'espace².

Malgré le caractère variable et évolutif de la définition de cette notion, nous pensons qu'il existe des critères généraux qui permettent de classer les domaines concernés par la marginalité.

Outre la marginalité spatiale qui met d'emblée la personne à l'écart, la distinction se situe, comme l'explique le même critique, par rapport à « un groupe institutionnalisé », c'est-à-dire, selon la définition du terme groupe, par rapport à un « ensemble de personnes ayant des caractères en commun »³ et qui vivent en communauté selon des règles qui en permettent l'organisation et l'essor. De ce fait, ce qui situerait ou rejetterait l'individu hors du groupe, c'est sa non appartenance à l'un de ces critères. Serait marginal, de ce fait, tout individu qui présente des différences ou une hétérogénéité par rapport au groupe auquel il est censé appartenir, différences physiques, vestimentaires, culturelles, religieuses, éthiques, idéologiques ou identitaires. Ensuite, est marginal tout être qui se positionne en dehors des lois du groupe en question. Enfin, est mis à l'écart tout être qui ne participe pas au développement de la communauté et au système productif, et ce à cause de l'absence d'activité, de l'âge – trop jeune ou trop vieux –, de la maladie, ou d'un quelconque handicap qui empêche l'individu d'être productif. Comme le souligne Yves Barel,

tout se passe comme si l'individu ou le groupe devenait un objet social passif dès lors qu'il se situe à la périphérie ou hors de la sphère productive : les apprentis, les chômeurs et les gens âgés sont parfois considérés comme marginaux, pour cette raison⁴.

Par ailleurs, afin de spécifier et de définir les différents critères qui marquent les personnages dont il est question dans notre corpus, il est important de procéder à une sorte de classification qui nous aiderait à mieux cerner un concept aussi large et aussi hétéroclite. D'ailleurs, comme le fait observer le même sociologue,

¹ Arlette Bouloumié, « Avant-propos », in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, textes réunis par Arlette Bouloumié, *Recherches sur l'Imaginaire*, N° 29 Mars 2003, p. 11.

² Arlette Bouloumié, « Avant-propos » in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, *op. cit.*, p. 11.

³ *Le Petit Robert*, 2008.

⁴ Yves Barel, *La Marginalité sociale*, *op. cit.*, p. 99.

Il est rare qu'on soit, qu'on se dise ou qu'on soit dit marginal tout court : on est marginal et on est vieux ou jeune, femme, loubard, néo-rural, pauvre, handicapé, « gens du voyage », etc. Cette double circulation de termes dénote que la marginalité n'est pas un état en soi et que pour la vivre, la revendiquer ou la juger sur le plan des mœurs, il faut la spécifier, l'enraciner en quelque terreau, pour qu'elle devienne en quelque sorte une « abstraction concrète »^{1 2}.

Nous commençons d'abord par le critère social qui est le plus évident car, le plus visible. A travers la confrontation des personnages aux normes et aux règles de la société, il devient possible d'établir leur conformité ou leur transgression. Nous avons trouvé ensuite qu'il était important d'étudier cette marginalité de l'intérieur, c'est-à-dire par rapport à l'être et par rapport à sa perception de lui-même et de son identité. Nous nous intéressons enfin au mode de vie de ces personnages, à travers l'étude de leurs déplacements et des lieux qu'ils fréquentent, c'est-à-dire, à l'expression spatiale de cette marginalité dans l'univers romanesque.

¹ Formule utilisée par Michel Marié.

² Yves Barel, *La Marginalité sociale*, op.cit, p. 39.

1. Marginalité sociale

Selon André Vant, la marginalité est « chargée de sens social et s'inscrit dans le binôme normalité-déviance »¹. La déviance et la transgression par rapport aux normes sociales se retrouvent, comme l'explique Arlette Bouloumié, dans plusieurs domaines et selon plusieurs critères :

d'ordre physique d'abord : les handicapés, aveugles, boiteux, bossus, gauchers, débiles mentaux ont été marginalisés voire exclus selon les siècles ; d'ordre ethnique : c'est le cas des noirs, des juifs ou des tziganes dans certains pays ou à certaines périodes ; d'ordre sexuel: il s'agit des courtisanes, des prostituées, des homosexuels. Les femmes elles-mêmes n'ont-elles pas été marginalisées dans la société du fait de leur sexe ? ; d'ordre intellectuel enfin : les créateurs, poètes maudits ou les savants ont été souvent en butte au pouvoir².

Pour nous, ces critères sont d'abord physiques. La physionomie et l'apparence peuvent jouer un rôle considérable dans la distinction, la différenciation et donc la marginalisation des personnages. Ensuite, compte tenu de leur position dans la société, nous retenons les critères de vulnérabilité (à cause de leur âge, de leur sexe ou leur handicap) et les critères de risques ou d'exclusion (compte tenu de l'irrégularité, des différences culturelles, ethniques ou comportementales).

¹ André Vant, « Géographie sociale et marginalité », in *Marginalité sociale, marginalité spatiale*, op. cit., p. 15.

² Arlette Bouloumié, « Avant-propos » in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, op. cit., p. 12.

1.1. Physionomie : des êtres différents

Le critère le plus « visible », qui permet à première vue de traiter un être de marginal est son apparence : « de tout temps, explique Yves Barel, il y a eu des « signes extérieurs » de marginalité, portant notamment sur le langage, la gestuelle et le vêtement¹», critères auxquels nous ajoutons le portrait physique.

Même si Le Clézio et Maalouf ne présentent pas, à la manière de Balzac, « des personnages très déterminés »², ils permettent aux lecteurs de découvrir, à travers l'ensemble des indices et des signalements transmis le long du texte, des personnages dont la première particularité est la différence. La distinction physique des protagonistes peut se présenter sous la forme de traits caractéristiques ou bien sous la forme d'une ambiguïté par rapport à l'âge du personnage, mêlant à la fois les traits de l'adulte, du vieux et de l'enfant.

1.1.1 Apparence : un physique particulier

Il faut entendre par particularité physique, explique Arlette Bouloumié, tout ce qui écarte un individu de la norme par rapport à l'humanité en général mais aussi par rapport à son groupe ethnique particulier³.

Ce qui permet de rattacher un personnage à un groupe donné, ce sont les différentes caractéristiques qu'ils ont en commun et qui les unissent. Ces particularités s'étendent en fonction de la taille du groupe qui peut aller de la simple cellule familiale, à la communauté ou à la société en général, différences qui ont pu être observées à travers les œuvres du corpus.

Dans *Révolutions*, en parlant de son grand-père Charles et de la famille Marro en général, Catherine dit à son neveu Jean : « Il était maigre, comme moi, comme toi, les Marro, ajoute-t-elle, n'ont jamais eu l'air de bons vivants » (R.24). La ressemblance est telle que la tante n'hésite pas à assimiler complètement le descendant à son ancêtre : « tu es du même sang, tu es lui » (R.53) lui lance-t-elle avec une plaisanterie feinte. Une assimilation dont on

¹ Yves Barel, *La Marginalité sociale*, op. cit., p. 115.

² Vincent Jouve, *L'effet personnage*, Paris, PUF, 1992, p.52.

³ Arlette Bouloumié, « Avant propos », in *Marginalité et particularités physiques dans la littérature*, Recherches sur l'Imaginaire, sous la direction d'Arlette Bouloumié, cahier 31, 2005, p. 13.

étudiera la valeur dans un autre chapitre¹. La maigreur devient ainsi le signe distinctif de la famille Marro, la seule fournie sur le personnage principal, hormis une appréciation générale donnée par Rita, son amoureuse, qui dit l'avoir appelé de sa fenêtre la première fois, parce qu'elle le « trouvai[t] mignon » (R.153).

Comme la famille Marro, la famille Ketabdar dans *Les Echelles du Levant*, se caractérise depuis des générations, selon Ossyane, par une silhouette mince et élancée : « nous étions tous un peu sur le même modèle, explique-t-il. Il y avait tout bêtement un air de famille » (EL.56). Une remarque qui aurait pu être banale n'eût été l'exception : « sauf chez mon frère » (EL.56), ajoute-t-il. Son frère, en opposition à toute la famille, était, effectivement, « obèse ».

Cette distinction physique, assez marquée, acquiert son importance du fait de la concordance entre la différence physique et morale de ce personnage : « Très tôt, explique le narrateur, une différence est apparue entre mon frère et nous » (EL.56). Salem, le frère cadet, convaincu d'être la cause de la disparition de sa mère, morte en le mettant au monde, et persuadé d'être détesté par les siens, prend ses distances – même sa chambre est « en marge de la maison » (EL.119) – et adopte, dès son jeune âge, une attitude différente et provocatrice qui a pour objectif de se venger de son père. Outre le fait de se gaver, le frère rebelle « négligeait ses études », « se comportait en voyou » (EL.58) avec ses maîtres et commet plusieurs perfidies, jusqu'à l'âge adulte, causant le malheur de son père. Ce dernier, découragé par le comportement inacceptable de son fils, finit par se désintéresser de lui et par l'écarter de sa vie et de son cœur : « Plutôt que de le chasser de la maison, mon père avait finalement chassé son fils cadet de ses rêves d'avenir » (EL.59).

Utiliser la différence physique afin d'accentuer la marginalité du personnage par rapport au groupe auquel il est supposé appartenir est un procédé que Maalouf utilise aussi dans *Le Rocher de Tanios* à travers la cheikha, l'épouse du maître du village, et leur fils Raad.

Originnaire d'un autre village, fille du maître du grand Jord, l'épouse du cheikh est détestée et marginalisée par les villageois, parce qu'elle est une « étrangère » et à cause de son comportement, puisqu'elle est « irascible et méprisante à l'égard des villageoises, qui s'étaient mises à l'éviter » (RT.45). La marginalité de la cheikha est accentuée par sa différence physique. Son obésité devient la source de moquerie des villageois qui la comparent à une « outre de lait tourné » (RT.45). Comme Salem, le frère abhorré, qui « se

¹ Cf., 2^{ème} partie, 1.3. « Je est un autre » : images de soi.

vengeait » à travers la nourriture en mangeant « comme un porc » (EL.56), la châtelaine, détestée par tout le village et blessée par le comportement libertin de son mari, « noyait son chagrin dans le sucre » (RT.24) et se gavait, selon Gebrayel, « comme une truie » (RT.25).

Quant à Raad, après avoir passé son enfance au sein de la famille maternelle – détestée par le village de Kfaryabda à cause de l'épisode des sauterelles¹ – il est perçu, à son retour au village, « comme un étranger » (RT.84). Son accent, celui des habitants du Jord ajoute à son étrangeté et à l'hostilité des villageois :

Découvrir ce jeune homme fut une épreuve pour les gens de Kfaryabda. Une épreuve renouvelée à chaque fois qu'il ouvrait la bouche et qu'on entendait l'accent du Jord, l'accent abhorré des sauterelles (RT.84).

La différence peut être, cependant, choisie et revendiquée par le personnage, afin de marquer son originalité ou son insoumission au groupe. Botros, le grand-père de Maalouf, est célèbre dans son village, grâce à son originalité et à son extravagance vestimentaire qui fait « se retourner les gens à son passage » (O.84). D'après les récits des gens qui l'ont connu, Botros ne se couvrait pas la tête, ce qui à cette époque était inimaginable, puisque personne de respectable ne sortait de chez lui tête nue. Aussi, portait-il, sur les épaules une cape noire qui « voletait derrière lui comme une paire d'ailes » (O.84-85), ce qui ne manquait pas de marquer un peu plus son originalité. On garde ainsi de lui, selon les témoignages, l'image d'un jeune homme élégant, mais qui cultivait « un certain sens de la provocation » (O.84).

Cependant, l'élégance de Botros, tant admirée dans le village, quand elle est comparée à celle de son frère Gebrayel, installé depuis ses dix-huit ans à Cuba où il a réussi à se faire un nom et une fortune, n'a plus la même portée. Grâce aux photos trouvées, le narrateur a pu établir le constat suivant :

Botros, malgré tout le soin qu'il apportait à son vêtement, avait toujours l'air d'un montagnard endimanché, avec ses cheveux trop raides, sa moustache aux bords broussailleux [...] Tandis que Gebrayel avait des allures urbaines, tout propre, bien léché, sans un poil qui dépasse, et posant pour la photo en ayant l'air de réprimer son impatience. (O.261)

L'originalité et l'extravagance de Botros dans son village n'auraient pas eu, ainsi, autant de poids en dehors de son village.

¹ Afin de venger sa fille humiliée par son mari pour avoir mis enceinte une femme sous leur toit, le beau-père du cheikh, en prétextant la réconciliation, s'installe chez lui pour plusieurs semaines, accompagné d'une troupe d'une centaine de personnes. Il ne repart au Jord, qu'après avoir épuisé toutes les ressources de son hôte. Cet événement leur vaut le surnom des « sauterelles », à cause de leur voracité mais aussi, par un jeu de mots entre « Jord » et « jrad », le nom des insectes en question.

Le support photographique joue aussi un rôle important dans la description des personnages ou dans l'ajustement de leur perception. L'auteur d'*Origines* découvre les particularités physiques de son grand-père et de son grand-oncle Gebrayel à travers les photos découvertes dans la malle aux archives. Sur l'une d'elles, prise lors d'un pique-nique en 1914, il a pu contempler le portrait de Botros¹ et, dans une autre, datant de 1921, il a pu constater l'évolution de ses traits physiques avec le temps : à cinquante-trois ans, Botros avait « déjà une allure de vieillard, un sourire forcé et désabusé » (O.382-383). C'est aussi grâce aux photos que le narrateur a la possibilité de rétablir l'image véritable de son grand-père par opposition au portrait accroché dans la maison familiale et qui, selon la découverte du narrateur, ne lui ressemble en rien.

Comme Amin Maalouf, Jean-Marie Gustave Le Clézio, ou plutôt son « frère jumeau »², le protagoniste de *Révolutions*, a vu, tracé à la plume, un portrait de son aïeul Jean-Eudes, le premier de la famille à avoir quitté la Bretagne pour partir en exil à l'île Maurice : « Jean a vu le portrait d'un garçon en habit noir, les cheveux longs, coiffé d'un drôle de chapeau à galon comme celui des Bretons anciens » (R.55). Les cheveux longs étaient, alors, l'une des caractéristiques des originaires de la Bretagne et Jean-Eudes ne dérogeait pas à la règle. C'est ce signe distinctif qui attire sur lui le regard accusateur d'un officier, qui le somme de se débarrasser de sa queue, conformément aux ordres des Jacobins, car, « tout bon patriote devait avoir les cheveux courts » (R.181). Se sentant menacé et mis à l'écart à cause de sa différence, Jean Eudes décide de quitter son pays pour un autre, avec l'espoir d'y vivre libre et accepté tel qu'il était.

Comme Jean-Eudes qui a voulu garder ses cheveux longs malgré les lois jacobines, Tanios s'est fait pousser la barbe, malgré l'interdiction du cheikh qui considérait cela comme un signe de « malpropreté » (RT.28). Après avoir appris la vérité sur son éventuelle bâtardise, en colère contre le village entier qui était dans la confiance, Tanios choisit de se démarquer de tous les habitants. Le narrateur nous apprend que, vers l'âge de quinze ans, le jeune homme se laisse pousser un collier de barbe qu'il « coupait, brossait, ajustait, surveillait, avec un souci de perfection. Comme si elle était le nid de son âme » (RT.131). Or, se laisser pousser la barbe étant un usage non habituel et même interdit par le cheikh, l'acte de Tanios acquiert toute sa symbolique. Cette « barbe encore clairsemée, guère plus drue qu'un duvet »

¹ « tête nue, col ouvert, avec une chemise fantaisie, bouffante [...] sous sa moustache broussailleuse, un rire épanoui et espiègle [...] en observant son visage de près, on croit deviner qu'il louchait légèrement » (O.431)

² « Les révolutions de Le Clézio », *op. cit.*

représente pour l'adolescent un acte de transgression et de provocation, destiné à montrer son insoumission, son désaccord, son indépendance par rapport au maître et à tous les habitants du village. Le champ lexical référant aux oiseaux, à travers les mentions du « nid » et du « duvet », accentue encore plus les symboliques de la liberté et/ou de la supériorité, liées assez souvent à cet animal, et nous rappelle la comparaison avec la « paire d'ailes » (O.85) employée par l'auteur d'*Origines*, pour décrire la cape de son grand-père. Notons que ces deux personnages utilisent leur apparence comme moyen pour se démarquer des autres et pour accentuer leur différence.

Si la barbe devient le signe distinctif de Tanios dans son village, où il est le seul avec le curé à l'arborer, l'étrange incident qui se produit lors de sa grève de la faim fait de lui un être différent et remarquable « par rapport à l'humanité en général », car, Tanios a, désormais, « une caractéristique qui le rendait facilement identifiable » (RT.213) : le blanchissement prématuré de tous ses cheveux.

Être différent, à l'intérieur ou en dehors du groupe, est le sort réservé aux personnages lecléziens : « Les traits des enfants énigmatiques de *Le Clézio*, explique Sandra Beckett ont généralement quelque chose d'exotique, qui suggère qu'ils sont venus de pays lointains »¹. La plupart des personnages lecléziens possèdent des particularités physiques qui les distinguent dans le monde entier et qui sont en même temps bien définies à la manière d'un prototype, comme la noirceur de la peau, la maigreur, la chevelure en bataille et les yeux en amande, caractéristiques qu'on retrouve dans la plupart des œuvres de l'auteur. Les deux protagonistes féminines de *Poisson d'or* et de *Hasard*, Laïla et Nassima, ne dérogent pas à la règle et se font remarquer par la couleur de leur peau, leur maigreur et leur aspect général qui ne laissent pas indifférents les autres, quel que soit l'endroit où elles se trouvent.

Laïla, qui s'exprime à la première personne du singulier, se décrit elle-même comme « une petite fille noire » (PO.67) ou comme « une petite fille très noire » (PO.91). Elle évoque aussi quelques détails sur ses cheveux, en parlant de sa « tignasse roussâtre » (PO.87) ou de ses « cheveux crépus trop longs » qui lui donnent « l'air bien étrange » (PO.21). Les autres informations que nous avons pu rassembler sur les particularités physiques de la jeune fille nous sont fournies grâce aux commentaires des autres personnages car, comme le note Vincent Jouve

¹ Sandra Beckett, « Enfance et marginalité dans les récits pour enfants de Henri Bosco, Michel Tournier et Jean-Marie Gustave Le Clézio » in *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones, op.cit.*, p. 156.

à propos des narrations à la première personne : « Le « je » est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit »¹. Nous apprenons, ainsi, grâce à Selima, une des prostituées du Fondouk, que ce qu'il y a « de mieux » en elle, « c'étaient [s]on front et [s]es sourcils merveilleusement longs et arqués, et [s]es yeux en amande » (PO.44). Pour Lalla Asma, sa grand-mère adoptive, elle avait « des yeux de gazelle » (PO.126), ce qui lui vaut d'être comparée à une reine légendaire : « Tu ressembles à Balkis, la reine de Saba » (PO.17) lui dit-elle après lui avoir mis ses boucles d'oreilles en forme de croissants de lune.

Les détails sur la forme des yeux permettent de classer Laïla dans le modèle féminin qui semble être cher à Le Clézio. De la même manière que Laïla, Kiambé, dans *Révolutions*, est comparée à la reine légendaire, pour les mêmes raisons : « Mademoiselle Alix, raconte-t-elle, m'a donné comme nom Balkis, à cause de la couleur de ma peau et de la forme de mes yeux » (R.430). Ensuite, dans la même œuvre, Pamela, la jeune fille que Jean a rencontrée à Mexico, a des yeux comme « deux gouttes obliques » et un « visage très lisse, couleur de chocolat » (R.422), tout comme Aurore de Sommerville, une fille eurasienne qui habite dans l'immeuble de la tante Catherine : une fille « exotique » (R.422), qui est « petite » (R.37), « menue et fragile » avec « des yeux en amande » (R.17). Enfin, dans *Hasard*, nous retrouvons ce même portrait à travers Maté, la fille de Medellin, qui a « un joli visage bien lisse, sculpté dans de l'acajou, de grands yeux en amande » (H.201).

Comme Laïla qui est « petite et noire » (PO.51), Nassima, dans *Hasard*, est « si menue et si noire », explique le narrateur, que Fatima, la grand-mère de son petit ami Chérif lui donne le surnom de « *sarsara*, grillon » (H.21). Les autres informations sur les caractéristiques physiques de Nassima sont transmises par le narrateur, mais aussi à travers une focalisation interne, par le regard de Moguer, le capitaine du bateau sur lequel la jeune fille embarque clandestinement. En la découvrant la première fois, cachée dans son bateau et déguisée en garçon, Moguer surprend d'abord « deux yeux noirs [qui] brillèrent dans un petit visage sombre qui paraissait celui d'un enfant » (H.46), ensuite, il découvre « un jeune garçon à la peau sombre » (H.47) mais qui « avait un joli visage régulier » (H.48), la trouvant, après avoir deviné son identité, « belle, l'air sauvage » (H.77). Le lecteur a la possibilité, grâce au regard de Moguer et à travers une description « scientifique [doublée] d'une vision mécanique du

¹ Vincent Jouve, *L'effet personnage*, op. cit., p. 52.

corps »¹, de découvrir les changements qui ont marqué le corps de la jeune adolescente vers la fin de la traversée :

Elle s'était transformée en jeune fille, au visage encore enfantin, mais au corps musclé, élancé [...] Moguer était étonné de voir les formes de son corps, ses jeunes seins aux bouts à peine marqués, l'arrondi de ses hanches, surtout l'élégance de ses mouvements, les muscles longs des cuisses, le sillon profond de sa colonne vertébrale (H.107).

Par ailleurs, si Moguer « était étonné » par la beauté de son corps, les occupants du Saba, le bateau à bord duquel Nassima embarque pour retourner chez elle, sont surpris, eux, par l'aspect étrange de cette jeune fille, prise pour une rescapée. Le docteur Kamel, « étonné par l'aspect de la jeune fille, ses cheveux emmêlés, sa maigreur, son air sauvage » (H.131), ne cesse de la regarder « avec curiosité » (H.131), (H.135). Quant aux touristes qui étaient sur le pont, « ils ont pris quelques photos comme si elle était vraiment une naufragée ramassée sur son île déserte » (H.130).

Laïla aussi semble venir « d'une autre planète » (PO.21) et ne cesse de susciter les réactions les plus diverses et les plus contradictoires, allant du rejet à la fascination, des réactions qui nous permettent de connaître le regard que portent les autres sur la protagoniste, de découvrir leur comportement face à l'étrangeté et la différence et de révéler, indirectement et dans le cadre d'une écriture homodiégétique, la perception que se fait la protagoniste d'elle-même. Au contact des autres, Laïla peut subir différentes réactions qui vont du mépris à l'admiration. Le marchand à qui elle vole une poignée de fruits secs la traite de « Petite négresse » et de « Saouda ! » (PO.35), insultes racistes et dégradantes ; Zohra, la belle-fille de Lalla Asma, et un vieux pervers, rencontré au cimetière, la traitent tout deux de « petite sorcière » (PO.20, 54). Il faut noter, que si « Saouda » ou « Petite négresse » sont des insultes qui sont en rapport avec la couleur de la peau, « petite sorcière » s'applique aussi bien à la physionomie, qu'à l'aspect général du personnage, étant donné qu'elle désigne, comme l'explique Momar Désiré Kan, toute personne du sexe féminin,

dont les caractéristiques principales sont : un habillement jugé trop négligé ou extravagant, la laideur physique (différence dont la cause est inconnue ou due simplement à son âge) ou morale supposée ou réelle (méchanceté, agressivité). Autant de qualificatifs qui sont rédhitoires aux yeux des membres « normaux » de la société².

L'habillement joue un rôle important puisqu'il contribue, avec la physionomie, à préciser l'allure du personnage. L'aspect vestimentaire n'est-il pas considéré comme l'un des

¹ Christelle Sohy, *Le Féminin chez J.-M.G. Le Clézio*, Le Manuscrit, 2010, p. 45.

² Momar Désiré Kan, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 181.

« signes extérieurs »¹ de la marginalité ? De ce fait, comme la plupart des personnages marginaux représentés par l'auteur, les protagonistes portent, souvent, les mêmes vêtements et/ou des habits très usés et qui ne sont pas à la bonne taille. A l'instar de Mondo, qui porte un « T-shirt vert un peu trop grand pour lui »², Nassima s'est vêtue d'un « pyjama trop grand » (H.52), celui de Moguer, et d'« un polo trop grand pour elle » (H.117), qu'elle a trouvé sur le bateau. Laïla, pour sa part, a mis à plusieurs reprises le blouson de cuir à lanières, prêté par Nono, « usé aux coudes » et « à peine trop grand aux épaules » (PO151), son « jean fatigué » (PO.149) et pour les "grandes" occasions, sa fameuse robe bleue à col blanc devenue trop petite « un peu courte et trop étroite » (PO.62). L'utilisation quasi systématique de l'adverbe négatif « trop » – que nous soulignons dans ces exemples – accentue la non-conformité de ces vêtements avec la taille et la carrure des personnages et donc leur aspect anormal et surprenant. Notons qu'un même aspect peut se retrouver dans différentes œuvres. L'apparence de Laïla vêtue de sa robe, par exemple, fait écho, dans *Hasard*, à un personnage secondaire rencontré par Nassima à Nargana. Il s'agit de Chabela, « une fille étrange, hirsute et maigre, la peau très noire, l'air d'une sorcière, vêtue, ajoute le narrateur, d'une robe blanche à dentelles dont les boutons avaient sauté » (H.113). Outre la ressemblance physique et la comparaison avec le même personnage maléfique « l'air d'une sorcière », il y a une similitude vestimentaire. Comme Chabela, dont les boutons de la robe ont sauté, Laïla a « la fermeture à glissière ouverte » (PO.62), signes d'usure ou de non conformité de la taille. De même, dans la nouvelle *Cœur brûlé*³, l'héroïne rencontre une jeune fille qui se rapproche du même prototype. Elle s'appelle Chavela– remarquons la consonance étroite avec Chabela–, une orpheline qui est toujours en hardes, son visage noirci par la fumée et ses cheveux crépus hérissés sur sa tête et emmêlés de brins de paille »⁴, semblable à une sorcière pourrait-on ajouter.

L'aspect étrange de Laïla ne manque pas de provoquer, outre les insultes, des réactions de moquerie, de peur ou de méfiance : « Quand ils passaient près de moi, raconte-t-elle, parlant des écoliers, il me semblait les entendre rire et se moquer, et à la réflexion je devais avoir l'air bien étrange » (PO.21). Ensuite, montée au dernier étage d'un immeuble de fonctionnaires, afin de contempler la vue depuis la grande baie-vitrée, Laïla suscite l'inquiétude des employés : « Les secrétaires ont vu cette fille noire, avec sa masse de

¹ Yves Barel, *La Marginalité sociale*, op. cit, p. 115.

² J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1978, p. 11.

³ *Cœur brûlé et autres romances*, Paris, Gallimard, 2000, Coll. « Folio », 2002.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

cheveux, son jean fatigué et son regard fixe, explique-t-elle, et elles ont eu très peur » (PO.149). À Nice, dans l'hôtel où elle vient écouter chanter son idole, Sara Libcap, il y a le barman qui, se dit l'adolescente, « devait regarder de travers cette drôle de petite Noire avec tant de cheveux crépus » (PO.236). Quant au chauffeur de la camionnette, qui doit les amener elle et Houriya à Melilla, il demande d'abord son âge mais : « je crois, dit Laïla, qu'il était surtout étonné de ma couleur. Il devait penser que je venais du Soudan, du Sénégal » (PO.97-98). D'ailleurs, arrivées en France, sur le quai de la gare de Toulouse, les deux immigrées ne passent pas inaperçues :

Nous avons beau faire tout ce que nous pouvions pour ne pas attirer l'attention, les gens nous regardaient. Je peux dire que nous ne devons pas avoir l'air de tout le monde, Houriya avec sa longue robe bleue et son fonara blanc, et moi avec ma peau noire et mes cheveux emmêlés par le sommeil. Deux vraies sauvages (PO.104).

Outre les réactions agressives de Zohra, du vieillard pervers et du marchand de fruits secs, insultes proférées à travers un discours direct, on notera que toutes les autres réactions—moqueries, peur et étonnement— ne sont pas communiquées directement par les personnages, mais sont comprises à travers les interprétations personnelles de la jeune fille. Les expressions que nous soulignons, telles que « il me semblait », « je devais avoir », « devait regarder », « il devait penser », « je crois », « je peux dire que », montrent que Laïla ne fait que supposer, imaginer ou deviner les sentiments des autres, ce qu'elle explique par rapport à son apparence étrange, à cause de la couleur très sombre de sa peau et l'état embroussaillé de ses cheveux. L'image que la jeune fille a d'elle-même n'est que la transposition du regard de l'autre. Il s'agit, dans ces cas, comme l'explique Paul Ricœur¹, d'une relation intersubjective par laquelle l'autre « affecte » la compréhension de soi : « avec ma robe à la française dont la manche était déchirée, et mes cheveux crépus trop longs [...] Je devais avoir l'air encore plus d'une sorcière » (PO.21), dit-elle, reprenant, par cette comparaison, l'insulte de Zohra et du vieil homme. De même, quand Zohra, après la mort de Lalla Asma, la traite de « Meurtrière ! », Laïla reprend la même comparaison : « J'étais pieds nus, [...] les cheveux ébouriffés, je devais vraiment avoir l'air d'une meurtrière » (PO.31). Nassima, également influencée par le surnom, « *sarsara*, grillon » (H.21), dont l'a affublée la vieille femme, se désigne, elle-même, à travers un discours indirect libre, par le même comparatif : « Rien ne pouvait donc changer, elle resterait prisonnière, transparente, juste un *sarsara*, petit insecte noir » (H.28).

¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

Chez les deux jeunes filles, le regard de l'autre acquiert une grande importance, surtout dans le processus de connaissance de soi qui, comme le souligne Sartre, doit d'abord passer par autrui :

Autrui, explique-t-il, est le médiateur indispensable entre moi et moi-même : j'ai honte de moi-même tel que j'apparais à autrui. Et, par l'apparition même d'autrui, je suis mis en mesure de porter un jugement sur moi-même comme sur un objet, car c'est comme objet que j'apparais à autrui¹.

L'exemple qui suit le montre assez bien : « elle avait la peau très brune, dit Laïla parlant de Tagardit, comme moi, presque noire » et quelques lignes plus loin : « à côté d'elle je paraissais une négrillonne malingre » (PO.42). La description de soi, « presque noire », « négrillonne malingre », se fait à travers la comparaison avec l'autre, « comme moi », « à côté d'elle ».

Dans plusieurs autres circonstances, Laïla fait part, à travers un discours direct, des réactions souvent enthousiastes et pleines d'admiration des personnages qu'elle rencontre. Les Delahaye et Mme Fromaigeat, en voyant Laïla pour la première fois, réagissent de la même manière : « Elle est charmante, elle est ravissante » (PO.62) s'écrient les premiers et la neurologue s'exclame, pour sa part : « Mais elle est ravissante ! » (PO.27). Les prostituées du fondouk, après lui avoir tressé les cheveux, ont un même sentiment d'admiration : « Regardez comme elle est jolie, c'est une vraie princesse ! » (PO.25). D'ailleurs, continue Laïla, « elles caressaient mes cheveux, elles les touchaient comme si elles n'en avaient jamais vu de pareils » (PO.25). Ce qui semble rendre la jeune fille si remarquable, ce sont ses cheveux que tout le monde admire. La secrétaire du consulat américain, où Laïla est venue s'inscrire pour un cours d'anglais, s'écrie en la voyant : « Oh mon Dieu, j'aime vos cheveux ! » (PO.88) et de ce fait, l'inscrit sans rien demander en échange. Sara Libcap, la chanteuse américaine que Laïla rencontre dans un hôtel à Nice, réagit d'une manière identique : « Elle aussi, elle m'a dit : « I love your hair » » (PO.237) raconte la jeune fille.

La beauté paradoxale de Laïla qui peut provoquer aussi bien le rejet que l'admiration— « négresse », « saouda », « sorcière », d'une part, « jolie » « charmante », « ravissante », d'autre part – nous fait penser à une autre figure marginale, celle de la bohémienne. Dans son article « Permanence de la figure de la bohémienne », Ridha Bouguerra développe cette « esthétique du paradoxe »² en l'illustrant à travers, entre autres, l'exemple de quelques poètes

¹ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 276.

² Mohammed-Ridha Bouguerra, « Permanence de la figure de la bohémienne », p.66 in *La bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*, Colloque international organisé par le Centre de Recherches

du seizième siècle qui chantaient, « à rebours du sens commun »¹, la beauté de cette créature au charme controversé :

*Prodige de l'amour monstre de la nature
Objet noir mais charmant jusqu'à l'extrémité*²

La ressemblance entre les deux marginales ne s'arrête pas ici, car, comme la bohémienne qui est connue pour être une sorte de « femme fatale », Laïla semble exercer, involontairement, le même pouvoir sur les hommes qui, en sa présence, sont fascinés. Il y a d'abord le Gitan de la gare à Toulouse qui a « fixé ses yeux sur [elle], comme s'il ne pouvait pas se détacher » (PO.105), ensuite, son professeur d'allemand, M.Schon qui, excité par le dos nu de Laïla, à cause du décolleté de la robe, ne peut s'empêcher de l'embrasser dans le cou :

C'était incroyable, commente-elle, cet homme si grand, si important, un professeur d'allemand de l'université de Düsseldorf qui s'était laissé aller à embrasser une petite fille très noire du Douar Tabriket (PO.91).

Le parallèle entre les deux personnages est très révélatrice et est basée sur une opposition radicale qui se manifeste à quatre niveaux : l'âge : universitaire/petite fille, le physique : grand/petite, le statut social : si important/très noire – la couleur noire, caractéristique des gens du Sud, est le symbole de la pauvreté et de la marginalité, par opposition aux Blancs et aux gens du Nord, symbole de réussite et d'ascension sociale – et le lieu : l'université de Düsseldorf/Douar Tabriket. Cette comparaison, mise en valeur à travers le recours aux adverbes intensifs « si » et « très », accentue encore plus l'acte absurde et incompréhensible du professeur. Séduits et sous le charme, comme au contact de certaines bohémiennes, les hommes perdent le contrôle et semblent entrer dans une sorte d'état second. C'est le cas de M. Delahaye qui, après l'avoir enfermée dans son studio pour la photographier, devient « vraiment bizarre », « il transpirait, il avait un regard brillant, fureteur, le blanc de ses yeux était un peu rouge » (PO.68) et de Dany l'Espagnol qui, parce qu'elle refuse de l'embrasser, devient fou, asperge la poitrine de la jeune fille d'essence et y met le feu. Mais, Laïla suscite aussi chez certains hommes des sentiments plus profonds, un mélange de respect et d'amour, à l'instar de M. Rochdi, le professeur de français qu'elle a connu à la bibliothèque et qui

Révolutionnaires et Romantiques, sous la responsabilité scientifique de Mme Pascale Auraix-Jonchière et de M. Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, mars 2003.

¹ *Ibidem.*

² Albert-Marie Schmidt, *L'Amour noir. Poèmes baroques*, Monaco, éditions du Rocher, 1959, « avant propos » in Mohammed-Ridha Bouguerra, « Permanence de la figure de la bohémienne », *op.cit.*

« était amoureux » (PO.90) d'elle, ou de Nono qui se comporte « comme s'il était [s]on grand frère » (PO.150) et de qui Hakim, un autre amoureux, « était jaloux » (PO.168).

Même si les deux auteurs ne font pas de portraits complets, la description des protagonistes reste possible grâce à la réaction des personnages rencontrés, aux photographies trouvées ou à la propre vision des protagonistes, dans le cadre d'un récit homodiégétique. Tous ces « points de vue » se rejoignent et insistent sur les particularités physiques et les caractéristiques qui distinguent les personnages de la communauté et de la « norme ».

La différence physique peut être visible soit, dans le cadre du groupe, une distinction qui écarte le personnage de son entourage, soit, au-delà du groupe, qui différencie le personnage de l'humanité en général. Chez Maalouf, à part le personnage de Tanios, victime d'une canitie précoce, la différence physique est surtout remarquée à l'intérieur du groupe. L'écart physique est souvent en accord et en correspondance avec une différence psychologique ou comportementale, rendant le personnage doublement marginalisé, comme pour Salem, la cheikha et Raad. Cependant, avoir une apparence différente par rapport aux autres peut être un acte délibéré, choisi par le protagoniste, afin de se distinguer, comme pour Botros et Tanios.

Les personnages féminins de *Le Clézio* sont dotés, au contraire, de caractéristiques physiques qui les rendent différents par rapport à l'humanité en général, mais surtout par rapport aux canons européens de la beauté (peau claire, grande taille, cheveux lisses). Il s'agit de traits physiques qui regroupent les attributs des gens du Sud – par rapport à l'Europe ou aux États-Unis – c'est-à-dire, une peau mate ou très souvent noire, des cheveux en bataille, une petite taille et des yeux obliques, rappelant ceux des reines légendaires.

Si les deux auteurs attribuent à certains de leurs personnages des caractéristiques physiques particulières, afin de marquer leur différence, ils ont opté pour l'hybridité et/ou l'ambiguïté pour d'autres.

1.1.2 Ambiguïté : des personnages hybrides

Aussi bien chez Le Clézio que chez Maalouf, les personnages ont souvent une apparence ambiguë où se mêlent à la fois les caractéristiques des jeunes et des vieux ; il s'agit soit d'adultes qui ont des caractéristiques enfantines, soit d'enfants qui ressemblent à des adultes, ou bien des êtres hybrides qui présentent les deux caractéristiques à la fois.

« Tous les adultes de Le Clézio, dit Michelle Labbé, qu'ils s'appellent Alexis ou Fintan, conservent en eux, sous la forme d'un certain regard, l'enfant qu'ils ont été »¹. Nous citons, respectivement dans *Poisson d'or* et dans *Hasard*, les exemples de Nono, le boxeur camerounais et de Moguer, le propriétaire du *Azzar*. Le premier, en venant rendre visite à Laïla dans la maison de Mme Fromaigeat, richement aménagée, réagit « comme un enfant devant de nouveaux jouets » (PO.138). Le deuxième, surpris par le spectacle des dauphins qui, pendant un moment, accompagnent le *Azzar* dans sa traversée, est « redevenu pareil à un enfant merveilleux » (H.60). Le caractère enfantin est perçu, en outre, à travers l'apparence physique des personnages. A l'instar de Nono, qui avait « un visage de gamin » (PO.136), nous trouvons, dans la même œuvre, les exemples d'Alcidor, le voisin de Laïla en Californie, un géant qui avait « un visage enfantin » (PO.261) et Houriya, la jeune prostituée qui a fui son mari, à Rabat, qui « avait presque l'air d'une enfant » (PO.45). Dans *Hasard*, Adriamena, le marin malgache et compagnon du capitaine sur le *Azzar*, était, quant à lui, « un homme auquel on ne pouvait pas donner d'âge, long et fin comme un adolescent » (H.32).

Il arrive, cependant, que les personnages enfants ressemblent à des adultes, particularité que nous avons notée dans les œuvres des deux auteurs. Ce sont les exemples d'Aurore de Sommerville, la jeune fille qui habite dans l'immeuble de la tante Catherine, dans *Révolutions* et de Thamar, la prostituée que le héros du *Rocher de Tanios* rencontre à Famagouste. Les deux jeunes adolescentes – Aurore « n'avait que deux ans de plus que Jean » (R.36) et Thamar « devait avoir le même âge » que Tanios – ont l'apparence de femmes mûres et non celle de jeunes filles de leur âge. La première, « avait une façon d'être, de regarder, qui la faisait ressembler à une adulte » (R.37) et la deuxième est pareille à « une femme [mais] à l'allure jeune » (RT.188). Ce décalage et le fait qu'elles apparaissent « beaucoup plus âgée[s] » (R.36) qu'elles ne le sont en réalité, s'expliquent par leur apparence mais surtout,

¹ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 88.

par leur vécu : la première donne l'impression de « quelqu'un qui avait vécu, une femme déjà » (R.36) et la deuxième « n'en était pas à sa première vie » (RT.199).

Les personnages féminins lecléziens ont souvent une apparence ambiguë, telles Nassima et Maté dans *Hasard*. Ces deux jeunes filles présentent une sorte de mélange entre les caractéristiques de l'âge adulte et celles de l'enfance, faisant d'elles des êtres hybrides. Le narrateur exprime le trouble de Moguer devant l'aspect « étrange » de Nassima, avec « le souvenir de l'enfance qui passait sur son visage de femme » (H.188). Le même trouble est ressenti devant Maté, jeune fille rencontrée à Medellin et dont il tombe amoureux. Cette dernière, présente, comme Nassima, ce « mélange d'enfant et de femme qui [lui] donnait toujours un peu de vertige » (H.201). L'amalgame entre jeunesse et âge mûr se rencontre, aussi, chez les personnages masculins (hors-corpus) comme Adam Pollo, dans le *Procès-verbal*, « un garçon démesuré, un peu voûté »¹ ou Mondo, dans la nouvelle éponyme, un enfant de onze ans, dont les cheveux « paraissaient presque gris à la tombée de la nuit »². Raymond Mbassi Ateba qui a consacré à ce thème un chapitre dans sa thèse, sous le titre la « transcendance de l'âge »³, explique ce phénomène en citant les propos d'Anna, personnage de *La Quarantaine*, qui s'adresse à son neveu, Léon, en ces termes : « Tu n'as pas l'air d'avoir quarante ans, tu es bien un Archambau. Jeunes, ils ont l'air vieux, et plus ils sont vieux, plus ils rajeunissent »⁴.

Ces propos pourraient s'appliquer parfaitement à deux personnages maaloufiens qui présentent, eux aussi, cette association singulière des traits de la jeunesse et de la vieillesse. Il s'agit de Tanios qui, à l'âge de quinze ans, avait les cheveux tout blancs, comme un vieillard et Ossyane qui, à l'âge adulte, présentait des traits enfantins.

Tanios est l'objet d'un phénomène insolite : le blanchissement prématuré de tous ses cheveux. Le révérend Stolton, témoin avec sa femme de ce prodige survenu chez lui après la tentative de suicide de Tanios, rapporte dans ses *Ephémérides* les propos suivants : « En moins d'un mois, ce garçon de quinze ans avait la chevelure aussi blanchie que celle d'un vieillard » (RT.127). La canitie de Tanios ne manque pas de provoquer, chez les autres personnages, différentes réactions, voyant en ce prodige une sorte de signe, « de bon ou de mauvaise augure ? Note encore le pasteur, il n'y avait pas d'accord sur ce point » (RT.127). Si

¹ J.M.G. Le Clézio, *Le Clézio, Le Procès-verbal*, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1963, p. 15.

² J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., p. 11.

³ Raymond Mbassi Ateba, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁴ J.M.G. Le Clézio, *La Quarantaine*, Gallimard, 1995, Coll. « Folio », 2003, p. 491.

le pasteur et son épouse expriment leur étonnement et leur impuissance à expliquer ce « phénomène des plus étranges » (RT.127), les gens du village ne manifestent, eux, le jour du retour de Tanios chez lui, aucune réaction devant ce changement spectaculaire : « Tous, dit le narrateur, faisaient mine de n'avoir pas remarqué sa tête blanchie » (RT.132). Par la suite, hors du contexte villageois, le jeune homme parti se réfugier à Chypre, suscite des réactions diverses en rapport avec sa chevelure. Le cas d'abord de Tamar, la prostituée – devenue par la suite son amoureuse– qui, en découvrant la première fois sa chevelure cachée sous un foulard, a l'air plutôt amusé par cette étrangeté, car elle « passa la main dans ses cheveux précocement blanchis, plusieurs fois de suite, en riant sans méchanceté » (RT.190). Par contre, le riche marchand « superstitieux » qui doit prendre le même bateau que lui a plutôt une réaction de peur et de méfiance face à Tanios, au point de lui interdire l'embarquement, car, « prendre la mer en compagnie d'un jeune homme aux cheveux blancs, c'était à ses yeux le naufrage assuré » (RT.206). Quant au douanier, celui qui interdit l'accès de Tanios au bateau, il

voyait plutôt dans les chevelures prématurément blanchies les meilleurs des présages. Et s'approchant du garçon, il passa ses mains l'une après l'autre dans ses cheveux, lentement, et avec un plaisir manifeste. Avant de le congédier (RT.207).

Enfin, les effets de cette caractéristique physique atteignent leur paroxysme, après la mission de Tanios auprès de l'émir à qui il doit lire la lettre, traduite par ses soins de l'anglais au libanais, lui stipulant son départ en exil. L'acte du jeune homme est amplifié par le peuple qui voit désormais en Tanios une sorte de héros, de surhomme, de messie, celui qui les a libérés du joug de l'émir et dont la chevelure blanche, que tout le monde se presse de toucher, « était le signe le plus apparent du miracle qui s'était accompli par son entremise » (RT.256).

A travers l'action salvatrice du jeune homme, Maalouf apparente son héros à un personnage archétypal deviné grâce à deux indices paratextuels : le titre du cinquième chapitre : « vieille-tête » et le texte inaugural tiré des *Ephémérides* du révérend Jeremy Stolton:

J'ai cru comprendre toutefois, explique-t-il, qu'il existe dans ce coin de la Montagne une légende concernant des personnages à la chevelure prématurément blanchie, qui depuis l'aube des temps, apparaîtraient épisodiquement en certaines périodes troubles, pour disparaître aussitôt. On les appelle les « vieilles-têtes » ou les « sages-fous » (RT.127).

Le phénomène, dont parle le révérend, coïncide avec l'explication que donne Ernest Robert Curtius, dans son livre *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, du topos *puer senilis*, ou *puer senex*, c'est-à-dire l'« enfant-veillard » ou l'« enfant-sage ». Le philologue

allemand explique que ces personnages existent depuis l'Antiquité païenne et que leur présence est le reflet, comme le fait remarquer le révérend en parlant de « périodes troubles », d'une civilisation en « déclin ». Le remède se fait dans la recherche d'un « idéal d'humanité »¹ qui se manifeste par l'union entre la vitalité de la jeunesse et la sagesse de la vieillesse – symbolisée par les cheveux gris ou blancs. Curtius fait remarquer que cet idéal se retrouve dans la religion chrétienne derrière l'image du Christ considéré, à cause de sa sagesse et de son intelligence précoces², comme *puer-senex*. Philippe Walter, ajoute pour sa part :

*la conception d'un enfant-vieillard s'effectue hors de tout contact sexuel ordinaire, et il est difficile, de ne pas rapprocher cette conception de celle du Christ lui-même, né du Saint-Esprit, il existait avant son Incarnation dans toute la plénitude de son être divin*³.

Il cite beaucoup d'autres exemples de personnages célèbres identifiés en tant que *puer-senex*, comme Merlin, né « d'une vierge possédée par un démon » et Lao-Tseu né d'une vierge qui le porta pendant 81 ans : « À sa naissance, raconte-t-il, il avait la tête toute blanche, d'où son nom : Lao-Tseu qui veut dire en chinois « le vieillard enfant » »⁴.

Curtius atteste, quant à lui, qu'à chaque époque et dans chaque religion un équivalent du *topos* *puer-senex* a existé. Outre l'exemple du chinois Lao-Tseu, fondateur du taoïsme, l'auteur évoque plusieurs personnages tels que Tsong-Kapa qui a fondé une branche bouddhiste au Tibet, le Dieu étrusque Tagès, le plus grand des devins ou encore le personnage de Chydhyr, emprunté au culte de la nature de l'Arabie pré-islamique et le vizir Ibn Shimâs, personnage rencontré dans les *Mille et une Nuits* qui, à douze ans, était « jeune par les années et vieux par l'intelligence »⁵ : « Si l'on va un peu plus au profond des choses, note Curtius, on s'aperçoit que diverses religions ont donné à leur sauveur ce double caractère d'enfant et de vieillard »⁶ et il ajoute plus loin :

*La concordance de témoignages d'origines si diverses montre bien qu'il s'agit là d'un archétype, d'une représentation du subconscient collectif, au sens où l'entendait C.G. Jung*⁷.

La description de Tanios contient plusieurs traits pouvant s'accorder, selon l'imaginaire chrétien, avec ceux de l'Enfant Jésus, personnage hors du commun. Nous apprenons tout

¹ Ernest Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 176.

² L'Évangile de Luc (2, 42-52) : « Lorsque Jésus eut douze ans, [...] ils le trouvèrent dans le temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant. Et tous ceux qui l'écoutaient étaient étonnés de sa sagesse et de ses réponses. »

³ Philippe Walter, « Merlin, l'enfant-vieillard » in Danièle Chauvin, Jean Louis Backès, *L'imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁵ Ernest Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, *op. cit.*, p. 180.

⁶ *Ibid.*, p. 179, 180

⁷ *Ibid.*, p. 180.

d'abord, à travers le témoignage du vieux Gebrayel, que Tanios avait la finesse et la délicatesse de sa mère Lamia, puisqu'il a « dans les traits, dans le regard, et aussi dans les mains, une douceur un peu féminine » (RT.131). Le caractère androgyne du héros rappelle celui du Christ, car ce dernier, comme l'explique Arlette Bouloumié à travers l'analyse des personnages tourniériers, « médiateur entre Dieu et les hommes, participant de la double nature, humaine et divine, a un aspect androgyne qui révèle en lui la coïncidence des opposés »¹. C'est une caractéristique qui serait restée anodine, puisque commune à d'autres garçons de son âge, si la suite du commentaire du vieux précepteur n'apportait pas une autre dimension à la description : « Il ressemblait à Lamia, continue-t-il, comme s'il était né d'elle seule » (RT.131). À travers l'emploi de l'adjectif « seule », le narrateur accorde à la mère, « elle seule », l'exclusivité et l'unicité de son rôle de génitrice et exclut, par conséquent, le père. La délicatesse et la finesse de Tanios, transmises à travers cette sorte d'immaculée conception, rappellent celle du Christ et lui octroient, dès lors, un caractère exceptionnel, sinon divin, qui le distingue de tous les autres garçons. La comparaison avec l'Enfant de Dieu devient d'autant plus importante, quand nous prenons en considération le doute qui plane sur la paternité du protagoniste.

De même, en référence aux différentes visions faites du Christ, et dont Jean-François Poignet fait l'étude et la traduction dans sa thèse², nous remarquons que la description de Tanios s'accorde sur plusieurs points avec celle du « Sauveur », considéré lui aussi, à cause de son caractère exceptionnel, comme un marginal. Il est souvent question d'abord de la grande beauté de l'Enfant Jésus qui, selon certains textes, était « lumineux » ou avait « un visage lumineux comme une flamme ardente »³. Or, Lamia, dont le fils est à son image, était d'une beauté rayonnante : « On l'aurait dite trempée dans la lumière » (RT.26) commente le narrateur ; une beauté apprend-on, portée « comme une croix » (RT.26) ! En outre, en concordance avec la canitie de Tanios et sa « tête de jeune vieillard » (RT.204), nous apprenons, à travers les témoignages et les visions des fidèles, que Jésus avait les cheveux blancs, comparés par Saint Jean à de la « laine blanche » et à de la « neige »⁴. La couleur blanche est le signe de la grande sagesse et de la précocité du Christ : « Les cheveux gris du vieillard, explique Robert Curtius, telle est l'expression imagée de la sagesse, apanage de

¹ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 209.

² Jean-François Poignet, *Recherches sur les récits de visions du Christ, en occident, jusqu'au XIIIe siècle*, Lille, ANRT, 1985.

³ Sandra La Rocca, *L'Enfant Jésus : histoire et anthropologie d'une dévotion dans l'Occident chrétien*, Presses Univ. du Mirail, 2007, p. 35.

⁴ *Ibidem*.

l'âge »¹. Notons sur ce point que Tanios est vu, par son précepteur, le révérend, comme « le plus brillant de [s]es élèves, le plus doué, le plus dévoué » (RT.212). L'intelligence de Tanios est constatée, dans cette « période trouble », à travers l'acte salvateur qu'il accomplit en "chassant" de son palais l'émir, l'« ogre » (RT.195), « ce diable de vieil homme » (RT.247), celui qui « faisait trembler de peur tous les gens de la montagne, paysans et cheikhs, depuis un demi siècle » (RT.241-242). Comme le Christ, qualifié de « médiateur », Tanios, lors de sa mission, devient l'intermédiaire entre les Anglais, l'émir et les Ottomans et sait trouver une solution concernant le lieu d'exil de l'émir, qui satisfait les trois parties et évite ainsi une guerre quasi déclarée. D'un autre côté, à travers le geste de compassion dont il fait preuve à l'égard de l'émir, le meurtrier de son père, Tanios devient, à l'image du Christ, l'« initiateur à une sagesse qui dépasse les contraires »².

À toutes ces "coïncidences", nous ajoutons une autre vision où le Christ apparaît sur « un trône d'airain » qui nous rappelle incontestablement le « trône de pierre » (RT.9), ce rocher à « l'aspect d'un siège majestueux » (RT.9) sur lequel Tanios s'assoit avant de disparaître et qui porte désormais son nom. Quant à la disparition du jeune prodige, elle semble être un indice primordial qui sert à rapprocher, encore plus, l'image du héros de celle du Messie. Comme la "légende" du Christ qui commence et se construit après la disparition de son corps, celle de Tanios, cet autre sauveur, prend de l'ampleur aussi grâce à sa disparition. N'est-ce pas le mystère qui nourrit les légendes ? Notons que la disparition du corps a toujours été un prétexte à la déification de certaines figures religieuses ou mythologiques. Plusieurs exemples de disparitions miraculeuses existent comme celles de Romulus, fondateur de Rome, de Gesar, le sauveur du Tibet, de Nanak Dev, le premier Goulu des Sikhs. Il en existe même dans la religion musulmane, à travers le personnage d'El-Hakim qui, comme Tanios, a disparu au cours d'une promenade aux alentours du royaume, ce qui lui a valu d'être déifié par ses disciples, devenus les fondateurs de la religion Druze.

Ossyane, le protagoniste des *Echelles du Levant* est un autre personnage déifié chez Maalouf. Dès les premières lignes, il est comparé à un « dieu victorieux ». Si Tanios montre, malgré son jeune âge, les caractéristiques d'un vieillard, Ossyane présente, lui, malgré son âge avancé, les traits immuables de l'enfant qu'il a été, retrouvant de ce fait la même image de « l'enfant-vieux » et la même ambiguïté qui caractérise ces personnages hors normes.

¹ Ernest Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, op. cit., p. 177.

² Arlette Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique*, op. cit., p. 212.

Contrairement à Tanios, Ossyane ne possède, à part un prénom assez particulier, aucun signe distinctif qui le caractérise physiquement, ou qui puisse attirer sur lui la curiosité des autres. Pourtant, il attire l'attention du narrateur qui, sans le connaître, décide de le suivre et d'entrer en contact avec lui. Ce qui explique son initiative, c'est que le narrateur reconnaît en Ossyane le personnage de la photo qui trônait dans son livre d'histoire et qu'il n'a cessé d'observer tout au long de son parcours scolaire. L'image en noir et blanc du manuel représente la scène du retour glorieux au Pays d'un groupe de jeunes libanais ayant combattu, au cours de la seconde Guerre Mondiale, dans les rangs de la Résistance en Europe. Sur la photo, on distingue, au milieu de la foule, « une tête de jeune homme ébloui. Les cheveux clairs, les traits lisses, un peu enfantins, le cou tendu sur le côté » (EL.10), portrait du jeune Ossyane. Nous retrouvons, à travers la description faite par le narrateur homodiégétique, les caractéristiques évoquées auparavant à propos de Tanios et du topos du puer-senex : les traits « enfantins », le caractère androgyne ou, du moins, féminin à travers l'évocation des traits « lisses » et le visage nimbé, dû à la présence de la lumière et de la brillance, suggérées par l'adjectif « ébloui ». Quant au cou, « tendu sur le côté », ne rappelle-t-il pas la posture du Christ sur la croix, avec sa tête un peu penchée sur le côté ?

Malgré les années passées, le narrateur réussit à reconnaître « le dieu victorieux » (EL.11) de son manuel et à identifier rapidement cet inconnu rencontré, par hasard, dans un métro parisien : « Il m'avait fallu quelques secondes à peine pour le reconnaître » (EL.9) insiste-t-il. Ce qui semble aider le narrateur, c'est la reproduction quasi parfaite de la scène immortalisée, il y a plusieurs années, par le photographe. Le personnage conserve la même attitude et la même posture, comme si, pendant tout ce temps, il était resté figé. En effet, Ossyane adulte, rencontré à Paris, n'a pas beaucoup changé par rapport au jeune homme de la photo, puisque le narrateur trouve qu'il a « toujours ce regard ébloui, ces traits lisses de vieil enfant¹, cette tête aux cheveux clairs, aujourd'hui blancs, hier peut-être blonds, et le cou tendu sur le côté » (EL.11). A travers ses traits enfantins et ses cheveux « blancs », Ossyane devient donc la représentation du « vieil enfant », ce qui lui octroie dès lors un caractère divin, en référence à l'idéal monacal et à l'hagiographie chrétienne qui représentent Dieu comme un homme âgé, avec des cheveux blancs et un visage juvénile² : « A présent, insiste le narrateur, le dieu était là. Devant moi, à Paris » (EL.11).

¹ Nous soulignons.

² Ernest Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, op. cit., p. 179.

Le caractère immuable des traits du protagoniste est confirmé à travers un autre épisode dans le roman et par un autre personnage, Nadia, sa fille, qui reconnaît un père qu'elle n'a jamais vu, grâce, également, à une vieille photo. Quand Ossyane est séparé de sa femme Clara, d'abord à cause de la guerre, ensuite à cause de son internement dans un hôpital psychiatrique, celle-ci est enceinte de leur fille. Nadia, qui est née et qui a grandi loin d'Ossyane, décide, à l'âge de seize ans, d'aller au-devant de ce « père qu'elle n'a jamais encore rencontré » (EL.219). Grâce à un subterfuge, l'adolescente se rend à l'hôpital psychiatrique, avec le projet de remettre une lettre à son père. Dans la foule des aliénés, quand leurs regards se croisent, si Ossyane ne devine pas la réelle identité de sa fille, dont il n'a vu qu'une photo de nouveau-née, Nadia, le reconnaît tout de suite : « J'étais comme sur les vieilles photos » (EL.219), commente-t-il. Outre l'apparence physique, il faut noter que, comme Tanios, Ossyane est considéré, à son retour de France, comme un héros, le Sauveur qui a débarrassé, ou du moins, contribué à sauver le monde d'un autre monstre, le nazisme. Son apparition coïncide, comme pour Tanios, avec une période trouble de l'histoire du Liban¹.

Pour décrire physiquement leurs protagonistes, les auteurs recourent à une « présentation mixte »², à travers l'utilisation de plusieurs points de vues : le personnage, qui fait sa propre description, le narrateur, les autres personnages, une combinaison de plusieurs regards ou le portrait et la photographie qui sont aussi des sources d'information. Quant à la description faite par les personnages eux-mêmes, dans le cadre d'une narration homodiégétique, elle revêt une importance particulière, car, elle révèle la perception que le protagoniste a de lui-même et dévoile, de ce fait, sa psychologie et ses sentiments les plus profonds³.

Nous constatons, en second lieu, que toutes les descriptions, quelle qu'en soit la source, ont une fonction principale, celle d'insister sur la différence, l'étrangeté ou la spécificité des protagonistes. Une spécificité qui peut les rendre remarquables dans leur propre communauté, en terre étrangère ou les deux à la fois. Jean-Eudes avec sa queue de cheval, Botros avec sa cape et son allure atypique et Tanios avec son collier de barbe sont

¹ Ce que nous aurons l'occasion de développer, dans la troisième partie, dans le chapitre consacré à l'Histoire.

² Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'Univers du Roman*, Paris, PUF, 1972, rééd. Tunis, Cérès, 1998, Coll. «Critica», p. 231.

³ Aspect qui sera développé dans le chapitre consacré à « la marginalité identitaire » et « au mal-être » des personnages.

considérés comme différents ; mais leur différence n'est ressentie qu'à l'intérieur de leur propre communauté, et peut passer inaperçue ailleurs. Au contraire, la canitie de Tanios, phénomène plutôt rare, fait que le jeune homme continue à être remarquable aussi bien dans son village, qu'en terre étrangère. C'est le cas, également, de Nassima et de Laïla qui n'ont pas cessé de susciter la curiosité de tous ceux qu'elles ont rencontrés :

Venu d'une terre lointaine, dit Claude Benoit parlant de l'étranger, il appartient à une autre race, dont il porte les signes distinctifs. L'étrange sonorité de son nom, la couleur de sa peau, ses yeux, sa chevelure trahissent son origine et le différencient d'emblée du groupe dominant¹.

L'étrangeté, la différence ou la particularité physique de ces personnages provoquent chez les autres des réactions très contradictoires, allant de la peur et du rejet jusqu'à l'admiration et l'extase, en passant par la surprise et l'amusement, comme pour Tanios et Laïla. Selon Arlette Bouloumié, « l'effroi ou l'admiration et parfois les deux à l'égard de particularités physiques ont [...] souvent engendré la marginalisation de ceux qui en étaient victimes »².

Nous relevons, en outre, l'ambiguïté liée à l'apparence de certains personnages, procédé adopté par les deux auteurs. Réunissant en eux les caractéristiques physiques de l'enfance et de l'âge adulte, certains personnages deviennent des êtres hybrides, à l'instar de Nassima, de Maté, d'Aurore ou de Thamar. L'hybridité arrive à son paroxysme avec les personnages masculins de Maalouf, Tanios et Ossyane qui, par leur chevelure blanche et leurs traits enfantins, s'apparentent à l'archétype du Puer-senex ou de l'Enfant-vieux.

Que ce soit par transgression littéraire ou par souci de briser les conventions, en élaborant d'autres canons de beauté et en éliminant la frontière entre les âges, chez Le Clézio, que ce soit pour créer des personnages hors normes, des personnages mythiques porteurs de messages universaux, chez Maalouf, la description et la présentation des protagonistes passent essentiellement par la transgression, l'hybridité et la différence, les inscrivant d'emblée, dans l'écart, dans l'exception et donc dans la marginalité, surtout qu'elles impliquent souvent l'exclusion et la souffrance.

Comme leur différence physique, qui peut provoquer la mise à l'écart et la marginalisation des personnages, leur situation sociale peut y contribuer de différentes manières.

¹ Claude Benoit, « L'étrangeté et la différence » in *J.M.G Le Clézio. Actes de colloque international*, València, éd. Universitat de València, 1992, p. 181.

² Arlette Bouloumié, « Avant propos », in *Marginalité et particularités physiques dans la littérature*, op. cit., p. 14.

1.2. Situation : des personnages en difficulté

Le terme « marginal » intègre plusieurs catégories de personnages mais ne traduit ni « l'extraordinaire hétérogénéité des marginaux »¹ ni la présence d'une certaine classification à l'intérieur de ce groupe. Ainsi, un enfant ne vivrait pas son exclusion de la même façon qu'un exilé, qu'un hors-la-loi ou qu'un dandy critiqué et snobé par ses concitoyens. Le degré de gravité de la situation, sa durée, ses conséquences et la manière de la vivre au quotidien marquent la grande différence qui existe entre les multiples groupes des laissés-pour-compte. Cependant, malgré leur caractère hétéroclite, ce qui unit les marginaux, comme l'explique Yves Barel, c'est le fait qu'ils sortent de la « normalité ». A cela, nous ajoutons le fait de partager une même souffrance et un même malaise, dus à leur situation difficile et inconfortable. C'est ce sentiment de malaise que les deux auteurs ont essayé de mettre en valeur à travers les différentes figures de marginaux présentes dans leurs œuvres.

Il s'agira d'abord de la catégorie des vieux, des enfants et des femmes qui, de par leur vulnérabilité, ont toujours été les premiers à être protégés et mis à l'abri en période de trouble – guerre, naufrage, catastrophe, etc. Or, très souvent, vulnérabilité rime avec infériorité et par là même, avec marginalité. Les deux auteurs s'intéressent, en outre, à ces êtres qui, soit se découvrent étrangers dans leur propre pays, parce que différents ou minoritaires, soit se retrouvent sur la périphérie, en dehors du système, car ne répondant pas aux exigences de la loi ou de la normalité. Ils évoquent, en somme, tous ces êtres « qui n'ont pas de voix et n'ont jamais eu voix au chapitre. C'est-à-dire la vaste et prolifique famille des marginaux »². Il sera question, plus spécifiquement, des catégories de marginaux qui sont présents simultanément dans les œuvres des deux auteurs, à savoir, les handicapés mentaux et les fous (que nous avons choisi de traiter ensemble pour les multiples similitudes qu'ils présentent), les persécutés et les exclus.

Quelles représentations les auteurs donnent-ils de ces personnages « hors normes » qui peuplent leurs œuvres ? Comment ont-ils procédé afin d'exprimer et d'explicitier leur marginalité ?

¹ Yves Barel, *La Marginalité sociale*, op. cit., p. 44.

² Mohamed Ridha Bouguerra, « Mendians, gueux et autres marginaux dans l'œuvre d'Albert Cossery », 217-228, in *Errance et Marginalité*, textes réunis par Arlette Bouloumié in *Recherches sur l'imaginaire*, cahier 32, 200, p. 218.

1.2.1. Les adolescents et les vieux

Ne faisant pas partie de la population dite « active », les enfants et les personnages âgés constituent les deux pôles, inférieur et supérieur, de la pyramide des âges. Une situation qui ne leur permet pas de jouir d'un statut réel au sein de la société inscrite dans l'œuvre et d'y être totalement intégrés.

Les protagonistes maaloufiens et lecléziens sont pour la quasi majorité des adolescents. Au moment où commence leur aventure, ils appartiennent à une même catégorie d'âges, entre quatorze et dix-huit ans. Quand il apprend le secret de sa naissance, secret qui change le cours de sa vie, Tanios a « treize ans, bientôt quatorze » (RT.77). Laïla « avai[t] quatorze ans » (PO.55) quand elle quitte pour la première fois la maison du Mellah, à la mort de Lalla Asma sa grand-mère de substitution. A quinze ans, Nassima (H.47) monte clandestinement sur le bateau de Moguer, quittant sa mère et sa maison. Quant à Kiambé, l'esclave noire de Tanzanie, elle a « dix ans » (R.407) le jour où elle est arrachée à ses parents et réduite à l'esclavage. Jean Marro et Ossyane, les protagonistes de *Révolutions* et des *Echelles du Levant*, ont commencé leur aventure un peu plus tard ; le premier, pendant l'été précédant l'année de son baccalauréat (R.87), le deuxième, commence son aventure – son départ à Montpellier –, après sa réussite au même examen. Enfin, comme Jean Eudes (l'ancêtre de Jean Marro) qui « a quitté Runello le jour de [s]es dix-huit ans », (R.58) pour s'engager dans la guerre, Gebrayel (le grand-oncle de Amin Maalouf) embarque « à dix-huit ans, sur un bateau en partance pour l'Amérique » (O.74).

Le personnage-enfant, quasiment absent de l'œuvre de Maalouf, ce dernier ayant souvent opté pour des personnages à caractère historique (Léon l'Africain, Mani dans *Les Jardins de lumières*, Omar Khayyam dans *Samarcande*), représente pour Le Clézio son personnage de prédilection : « Toutes les entreprises de Le Clézio, tous les motifs de son œuvre, explique Aliette Armel, trouvent leur source dans une période privilégiée, celle de l'enfance »¹. En plus des œuvres destinées à la jeunesse dont *Lullaby*, *Voyage aux pays des arbres* ou *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, nous citons, parmi les œuvres où les personnages principaux sont des enfants, Lalla et Hartani dans *Désert*, Fintan dans *Onitsha*,

¹ Aliette Armel, « L'écriture comme trace d'enfance », *Magazine Littéraire*, n°236, 1988, p. 56.

Esther et Nejma dans *Étoile errante*, Mondo dans la nouvelle éponyme, Ethel dans *Ritournelle de la faim* et la multitude d'enfants et d'adolescents qui composent les recueils de nouvelles dont *Mondo et autres histoires*, *La Ronde et autres faits divers* et *Cœur brûle et autres Romances*. La prédilection pour cette tranche d'âge a, d'ailleurs, interpellé les chercheurs et les spécialistes de cet auteur qui ont organisé à Arras, en 2007, un colloque portant sur « Le Clézio aux lisières de l'enfance » où le mot « lisière » renvoie, justement, à la notion de limite et de marge.

Si nous évoquons, dans ce cas, la marginalité, c'est que l'enfant, ou plus généralement le mineur, se retrouve écarté de la société, considéré comme un être en devenir : « Sa marginalité, explique Désiré Kane, découle de l'impossibilité de lui assigner une place autonome dans la société »¹. L'absence d'autonomie juridique, affective et financière oblige le mineur à dépendre d'un adulte et à se retrouver dans une position d'infériorité. Privé de liberté d'action et de décision, son sort se trouve complètement rattaché à celui de l'autre, l'adulte, qui exerce un ascendant sur lui :

C'était la première fois qu'elle [Marie-Hélène] me faisait sentir qu'elle me rendait un service, raconte Laïla dans Poisson d'or. Si j'avais pu j'aurais quitté l'hôpital, mais Houriya était déprimée et seule, nous avions terriblement besoin d'argent (PO.125).

La situation inconfortable de l'adolescent fait naître chez lui une grande envie d'indépendance qui se manifeste par une quête effrénée de liberté, doublée d'un comportement d'insoumission et de rébellion dirigé contre celui qui incarne le pouvoir : les parents ou tout adulte gravitant autour de l'enfant et s'imposant, très souvent, comme substitut parental. Nous prenons, d'abord, les exemples de personnages confrontés à l'autorité parentale, comme Nassima (H), Tanios (RT) et Ossyane (EL). Tous trois souffrent de l'absence du pouvoir décisionnel et tous trois se retrouvent, à chaque fois, dans une situation où leur sort est scellé sans que leur avis ne soit pris en compte. Ensuite, nous étudierons le cas de Laïla qui, en l'absence d'une cellule familiale, doit subir l'autorité de tout son entourage.

Nassima est confrontée à une décision qui bouleverse complètement sa vie d'adolescente. En rentrant chez elle, après l'école, elle trouve sa maison vide « comme un hangar » (H.17), Nadia, sa mère, ayant décidé, sans la prévenir, de déménager. Trahie par son mari qui les a abandonnées pour partir à l'aventure, se retrouvant criblée de dettes et en proie

¹ Momar Désiré Kan, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, op. cit., p. 201.

aux créanciers, Nadia décide de se prendre en charge, se débarrasse de sa maison et de son passé pour commencer une nouvelle vie, ailleurs.

A la faveur d'une focalisation interne, le narrateur insiste sur le caractère irrévocable des décisions prises par la mère de Nassima et de ce fait, sur la situation tragique de cette dernière, puisqu'elle est dans l'impossibilité de réagir, de donner son avis et de décider de sa propre vie. Les décisions de Nadia se présentent d'abord comme des actions achevées et non pas en cours de réalisation : « Un jour, Nassima est revenue de l'école, et tout était terminé » (H.17), « Pennedepie, la maison blanche aux volets bleus [...] tout était fini » (H. 16,17). Ceci est mis en valeur à travers la duplication de la phrase : l'adjonction du pronom indéfini « tout », qui exprime la totalité, avec un verbe qui exprime l'achèvement, « terminer » et « finir », conjugué au plus-que parfait, temps de l'accompli. La détermination de Nadia est accentuée, en outre, à travers le choix du verbe « effacer », répété à plusieurs reprises : « Pennedepie devait être effacé » (H.17), « Elle avait effacé le passé » (H.19), ce qui traduit le caractère irréversible de la situation et implique la disparition de toute possibilité de revenir en arrière ou de reconstituer ce qui est déjà anéanti. Le retour en arrière est d'autant plus difficile que Nadia décide de partir « vers l'autre bout du pays, vers une autre mer » (H.17). La répétition de l'adjectif « autre » relié à un mot désignant une étendue spatiale importante – « pays » et « mer »¹ – exprime l'ampleur du déplacement, le caractère radical du changement et le déracinement qui menace la petite fille.

Ensuite, la détermination de la mère est appuyée par la froideur et la dureté de ses gestes qui ne laissent place à aucune hésitation, à aucun sentimentalisme. Nadia se défait non seulement de toutes ses affaires, mais aussi, de tous ses animaux de compagnie, dont son vieux chien qu'elle fait piquer : « Elle avait envoyé une bulle d'air dans l'artère poplitée du chien, les piqûres, c'était sa spécialité » (H.17), un geste scientifique, médical et précis qui contraste avec la charge affective que comporte l'action de tuer un vieux et fidèle animal de compagnie. La froideur de la jeune femme, devenue visible sur son visage « endurci » et « enfermé » (H.18), se manifeste, aussi, à travers ses actions agressives et extrémistes comme de se couper les cheveux, « à grands coups de ciseaux », jusqu'à obtenir un « crâne presque chauve », comme une vraie « guerrière ». En la découvrant, « Nassima ne savait pas si elle devait rire ou pleurer, mais l'expression dans le regard de Nadia l'avait avertie : ce qui est fait est fait » (H.19), mettant, là encore, sa fille devant le fait accompli. Par ce geste spartiate,

¹ C'est un départ de Pennedepie, dans la région de Basse-Normandie, sur l'océan Atlantique, vers Villefranche, sur la Mer Méditerranée, sur la diagonale, à « l'autre bout du pays ».

Nadia coupe, non seulement le lien avec le passé mais aussi, le lien avec sa fille, car, Nassima qui aime les cheveux de sa mère et les utilise pour « s'y cacher, s'en envelopper, respirer leur odeur, pour rire, pour faire fondre un chagrin », se retrouve privée de ce contact affectif avec sa mère, devenue distante et taciturne. En se coupant les cheveux, Nadia finit par faire disparaître tout ce qui relie Nassima au passé et à son enfance : « Elle avait effacé le passé avec la grâce ondoyante de sa chevelure, elle avait aboli l'enfance de Nassima à Pennedepie » (H.19) arrivant, ainsi, au résultat escompté car la jeune fille, privée de son passé et de ses souvenirs, devient « quelqu'un d'autre. Elle a presque oublié » (H.18), ajoute le narrateur. Nassima

L'autorité parentale qui s'exprime dans *Hasard* à travers des images évoquant la détermination et la froideur revêt, dans *Les Échelles du Levant*, l'image d'un lourd fardeau. Ossyane, dont la mère est morte dans son jeune âge, se trouve très tôt confronté à l'autorité du père, seul responsable de l'éducation de ses trois enfants. Ce dernier, assimilé à un « despote », ne s'exprime que par sentences, prononcées par une voix de stentor, « une voix haute, précise, sans appel » (EL.53). En outre, ce « despote éclairé », ne laisse à ses enfants aucune possibilité de discuter ses ordres, même quand il s'agit de décisions en rapport avec leur propre avenir : « persuadé que son ambition était noble, explique Ossyane, il ne se demandait pas si ses enfants avaient le désir ou la capacité de s'y conformer » (EL.53). C'est là où se situe le drame du jeune homme car, contrairement à sa sœur aînée qui a su se dégager très tôt de l'autorité paternelle – ayant pu se substituer à sa mère – et à son plus jeune frère, Salem, qui s'en est défait à coups de provocations – qui ont fini par décourager le père –, Ossyane, plus docile, se trouve comme pris au piège, obligé de « supporter seul, [s]a vie entière, le poids épuisant de la grandiose marotte paternelle » (EL.53).

Dans cette phrase, chaque mot choisi décrit la situation pénible et tragique dans laquelle vit le narrateur. Il y a d'abord l'emploi du mot « poids » à quoi est accolé l'adjectif « épuisant » et qui fait penser au fardeau. L'utilisation, ensuite, du verbe « supporter » renvoie à l'idée de charge, de souffrance et d'endurance. Tout cela est accentué par l'utilisation de l'adjectif « seul », qui exclut toute aide extérieure et insiste sur le décalage entre l'importance du poids et le caractère fragile, car "isolé", de celui qui le porte. Le complément circonstanciel de temps « ma vie entière » exprime, quant à lui, le caractère fatal et désespéré de cette situation. Le terme « marotte », enfin, met l'accent sur l'extravagance de cette autorité, son caractère irréfléchi et capricieux, mais aussi sur son aspect idéaliste et sacralisé, exprimé à travers l'adjectif « grandiose ». L'utilisation du mot « marotte » qui, outre le sens de lubie renvoie à

l'idée de folie, est relative à l'idée fixe que le père s'est mise en tête, celle de faire de son fils un grand dirigeant révolutionnaire. Un projet qui pèse lourd sur les épaules d'Ossyane – dont le prénom en arabe signifie « désobéissance » – et qui l'a, pendant toute son enfance, poussé à fuir la maison parentale. Ainsi, ne voulant plus « supporter » seul le « poids épuisant » des lubies parentales, Ossyane décide de « sortir de l'ombre de [s]on père » (EL.161) et de partir « loin des pesantes exigences paternelles » (EL.62). A l'instant même où le bachelier met les pieds sur le paquebot qui doit l'emmener à Montpellier afin de suivre des études de médecine, il se sent revivre : « A peine les bâtiments du port de Beyrouth avaient-ils disparus de l'horizon, raconte-il, j'étais descendu m'affaler dans une chaise longue, épuisé, soulagé, libre » (EL.62).

Tanios se retrouve, lui aussi, dans des situations où il est confronté à l'autorité parentale et où des décisions qui le concernent sont prises, sans qu'on daigne le consulter. Après que Raad, fils du cheikh, s'est conduit d'une manière fort indécente envers Mrs Stolton, la femme du Pasteur, provoquant son renvoi prémédité de l'école, Tanios se voit, lui aussi, interdire, par ordre du cheikh, la fréquentation de cet établissement : « Ai-je besoin de te dire qu'il n'est plus question d'y aller ? » (RT.124) lui lance son père, avant d'ajouter, afin de répondre à ses protestations : « Tu dois t'instruire juste ce qu'il faut pour occuper pleinement ta place. C'est cela la sagesse. Tu vas m'aider dans mon travail, je t'apprendrai tout » (RT.125). Or, pour Tanios qui veut à tout prix échapper au poste qui lui est destiné et qui refuse le modèle paternel – « courbé, obséquieux, à guetter les ordres » (RT.87) –, l'école représente sa seul échappatoire, « tout son espoir pour l'avenir, toute sa joie » (RT.123) ; la quitter est, pour lui, une décision inacceptable. De ce fait, sachant qu'il n'a aucune possibilité de s'opposer à l'autorité de son père ni à celle du cheikh, il décide, lui aussi, de fuir : en observant une grève de la faim et en attendant la mort « comme s'il s'agissait d'un merveilleux embarquement » (RT.125). Une tentative de suicide grâce à laquelle il a pu avoir gain de cause et retrouver l'école du Pasteur. Ensuite, à Chypre, Tanios se retrouve, une fois encore, dépendant des décisions paternelles. Après des mois d'exil passés à Famagouste, Gérios, rassuré par les nouvelles venant de la Montagne annonçant la chute de l'émir, décide de retourner au Pays sans tarder. Tanios, « plus partagé », n'a d'autres choix que de suivre son père, car « ce n'était pas à lui, à dix-huit ans, que revenait la décision ultime » (RT.203).

Quant à Laïla, la protagoniste de *Poisson d'Or*, le fait qu'elle soit orpheline ne la fait pas échapper à l'autorité parentale ; elle est obligée, au contraire, de subir l'ascendant de tout son entourage et de tous les tuteurs provisoires qu'elle rencontre sur son chemin et qui la

prennent, pour un temps, sous leur aile. Depuis Lalla Asma, sa grand-mère de substitution, jusqu'à Marie-Hélène, en passant par Mme Jemila la sage femme, Tagardit et Houriya, Laïla est soumise à l'autorité de personnes adultes qui ne cessent de l'enfermer physiquement ou moralement. Si pour Ossyane l'autorité prend l'image du fardeau, pour Laïla, c'est le symbole de l'emprisonnement :

Depuis que j'étais enfant, dit-Laïla, les gens n'avaient pas cessé de me prendre dans leurs filets. Ils m'engluaient. Ils me tendaient les pièges de leurs sentiments, de leurs faiblesses. Il y avait eu Lalla Asma, et puis sa belle fille Zohra, et Mme Jamila, et Tagadirt, et maintenant c'était Houriya. J'avais l'impression d'étouffer. (PO.30)

Outre les mots renvoyant à l'idée de « piège », comme « filets », « engluier », « étouffer », l'emprisonnement et l'entrave à la liberté sont exprimés à travers les images obsédantes des portes et des clefs : « C'était curieux, dit Laïla, comme tous, depuis Mme Jamila jusqu'à Mlle Rose et Zohra, ils voulaient m'enfermer à clef » (PO.68). Chez Lalla Asma, l'enfance de Laïla est marquée par « la grande porte bleue » (PO.12) qui l'isolait du monde extérieur. Mme Jamila, pour la protéger et l'éduquer, l'empêche d'abord de sortir avec les autres princesses et l'inscrit ensuite dans une pension, une sorte de prison où Laïla dit vivre en « esclavage » (PO.56). Zohra, la belle-fille de Lalla Asma, la séquestre dans l'appartement, l'enfermant « à double tour » (PO.60) et Monsieur Delahaye, prétextant vouloir la photographeur, prend la décision, lui aussi, de l'enfermer en « tourn[ant] la clef dans la serrure » (PO.68).

L'emprisonnement de Laïla n'est pas seulement physique, mais aussi moral, à travers le sentiment de culpabilité : l'obligation d'être redevable envers ses bienfaitrices ou à cause du chantage affectif que ces dernières exercent sur elle. L'emprisonnement affectif étant un piège aussi efficace que la séquestration physique, le résultat est le même : absence de liberté de mouvement et de décision. Excepté avec Lalla Asma que Laïla sert avec dévouement jusqu'à sa mort, la jeune fille se retrouve souvent dans une situation inconfortable. Elle a du mal à quitter Tagardit qui l'a recueillie chez elle : « Quand je pensais à elle, j'avais des remords, j'étais prête à renoncer » (PO.97) dit-elle. Elle n'est pas libre d'exprimer son avis avec Marie-Hélène, la Guadeloupéenne, celle qui lui a trouvé du travail à l'hôpital : « J'ai baissé la tête, dit-elle. Je ne voulais pas contrarier Marie-Hélène. C'est vrai qu'elle avait fait beaucoup » (PO.126). Quant à Houriya, même si au début elle a joué un rôle primordial en lui permettant de quitter le Maroc, elle devient, à Paris, un fardeau qui l'empêche de vivre pleinement sa vie et qui l'accable avec ses reproches et ses crises de jalousie : « Avec elle, avoue Laïla, je ne pourrais jamais m'en sortir » (PO.130). De même, avec Mme Fromaigeat, le médecin

neurologue qui l'a employée chez elle, la relation idéale du début s'est très vite dégradée, sa bienfaitrice devenant aussi possessive et intransigeante que les autres :

Elle m'a dit « tu ne vas pas t'en aller ? Dis, tu ne vas pas me laisser tomber ? » Elle parlait comme Houriya, comme Tagadirt, commente la jeune fille. Les gens étaient tous pareils » (PO.141).

La situation d'orpheline de Laïla la rend, en outre, très vulnérable car elle est incapable de se protéger contre les abus et les perversions de ses « bienfaiteurs ». Elle souffre d'abord de son séjour chez Zohra qui la traite en esclave. Elle est écrasée sous le poids des tâches ménagères, toujours affamée, puisque Zohra lui donne « moins à manger que son petit chien » (PO.61), « battue jusqu'au sang » (PO.63), au moindre prétexte, se retrouvant, ainsi, avec « les jambes et les bras couverts de bleus à cause de ses coups de ceinture » (PO.61), torturée même, la main brûlée par le fer à repasser pour avoir roussi le col d'une chemise, Laïla vit l'enfer : « Je croyais que j'allais mourir » (PO.61) commente-t-elle. Ensuite, chez Mme Fromaigeat, l'adolescente se rend compte que cette dernière a l'habitude, tous les soirs, de la droguer et d'abuser d'elle : « Elle m'avait trompée. Elle n'était pas mon amie. Elle était quelqu'un comme les autres, comme Zohra, comme M. Delahaye, comme l'employé au commissariat » (PO.143). La situation de Laïla fait écho à celle d'une autre orpheline dans *Révolutions*, Aurore de Sommerville¹ dont les parents adoptifs profitent de la faiblesse, la considérant comme leur esclave : « elle était la domestique de ces gens affreux, qui la traitaient mal » (R.37).

Les enfants se retrouvent donc, par leur situation sociale, dépouillés de tout pouvoir décisionnel et soumis à l'autorité d'autrui qui semble détenir leur destin entre les mains. Par ailleurs, les enfants, et plus particulièrement les adolescents, souffrent d'un autre problème qui est plus d'ordre psychologique que social. Plus que l'enfant, cet être « trop souvent incompris par le monde adulte et marginalisé par la société »², l'adolescent souffre d'un statut encore plus complexe et plus problématique. L'adolescence, comme l'explique le narrateur dans *Le Rocher de Tanios*, est « l'âge où l'on se transforme en homme » (RT.77), donc en adulte. Or, le verbe « transformer » implique les notions de métamorphose, de changement et donc de passage d'un état à un autre, de l'enfance à l'âge adulte. Il s'agit d'une situation

¹ Un personnage que nous étudierons dans le chapitre consacré aux personnages handicapés.

² Sandra Beckett, « Enfance et marginalité dans les récits pour enfants de Henri Bosco, Michel Tournier et Jean-Marie Gustave Le Clézio » in *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, op. cit., p.149.

intermédiaire, à la charnière de deux mondes auxquels l'adolescent n'appartient pas et en marge desquels il évolue :

L'adolescent, explique Yves Barel, est parfois vu comme un hybride quittant l'enfance, vivant dans l'attente du statut d'adulte, et dont le comportement est une protestation contre l'absence d'identité que lui impose la société¹.

Mais, ce qui caractérise les adolescents et ce qui ressort des œuvres des deux auteurs, c'est que ces êtres en devenir sont en perpétuelle quête d'aventures et d'action, assoiffés de découverte du monde et des autres :

Il faut mentionner, au nombre des caractères psychologiques de la préadolescence, explique Aimé Dupuy, sa curiosité d'autrui [...] A ce moment, les « choses » étant découvertes, la Famille ne suffisant plus, l'enfant va à la découverte d'une compagnie autre que celle de la Nature et des parents ; il demande à l'école, voire à la rue, la société des camarades et des amis, bien plus, il veut connaître les hommes².

Comme nous l'avons noté, la plupart des personnages quittent assez tôt la maison familiale ou se trouvent des occupations qui les en éloignent. Ainsi, Nassima fugue de chez elle pour monter clandestinement sur le *Azzar*, le voilier de Moguer : « elle a pris sa décision. Elle n'a mis personne dans le secret. Elle a juste écrit un mot, sur une page de cahier, pour Nadia, pour lui dire qu'elle ne savait pas quand elle reviendrait. » (H.28). Laïla quitte la maison de Mellah et se réfugie dans le Fondouk, une maison close tenue par Mme Jamila, avant de continuer ses aventures dans plusieurs parties du monde. Ossyane préfère quitter le pays pour aller étudier en France, « loin de la maison » (EL.62), Tanios évite la compagnie de ses parents et des villageois en se réfugiant dans l'école du pasteur et Jean Marro, au lieu de rentrer chez lui après l'école, préfère passer ses après-midi chez une vieille tante, afin d'écouter ses histoires sur le passé et sur leur origine mauricienne, avant de quitter, lui aussi, sa ville natale pour d'autres pays.

Les caractéristiques de ces personnages, et des adolescents en général, sont la complexité de leur être. À cet âge, ils se posent des questions existentielles portant essentiellement sur leurs origines, leur être et leur identité :

Parmi les traits propres à l'adolescence, explique Hector Rodriguez Tomé, psychologue et spécialiste de l'adolescence, il faut compter le problème de l'affermissement du sentiment d'identité personnelle pour soi et pour autrui. De ce point de vue on peut caractériser l'adolescence comme une période de crise de la conscience de soi³.

¹ Yves Barel, *La Marginalité sociale*, op. cit., p. 72.

² Aimé Dupuy, *Un nouveau personnage dans le roman français : L'enfant*, Paris, 1931, Hachette, p. 389.

³ Hector Rodriguez Tomé, *Le Moi et l'autre dans la conscience d'un adolescent*, Neuchâtel (Switzerland), Delachaux et Niestlé, 1972, p. 37.

Ce sont ces questions existentielles et ce mal-être¹ qui forment l'une des composantes matricielles dominantes du corpus des deux auteurs. En effet, les différents personnages ont en commun le fait de se chercher eux-mêmes à travers une quête des autres, de l'ailleurs et des origines.

Le retour dans le passé pourrait justifier, d'ailleurs, la relation privilégiée qu'entretiennent les personnages avec les vieux, cette autre catégorie de marginaux :

Ainsi, explique Aimé Dupuy, l'enfant s'avance à la découverte des hommes ; il vient de rencontrer la vie, pressentie immense et peuplée de tous les drames que portent avec eux les destins individuels ; l'enfance interroge la vieillesse pleine de rancœur, de réticence et de mystère².

Chez Amin Maalouf, comme chez Le Clézio, les personnages sont souvent accompagnés ou entourés d'adultes ou de vieux. Tanios a des relations privilégiées avec Roukoz, le père de Asma et le révérend Stolton, son éducateur ; Ossyane, le protagoniste des *Echelles du Levant*, n'ayant pas fréquenté l'école, grandit entouré d'adultes extravagants et ne s'amuse qu'en compagnie de son grand-père Noubar, moments qu'il définit comme « les joies de [s]on enfance » (EL.51) et Nassima part à l'aventure sur le *Azzar* en compagnie d'Adriamena, le marin malgache et de Moguer, le vieux pirate de cinéma.

Les adultes qui entourent les personnages ont en commun d'être, eux-mêmes, des marginaux, « êtres étranges, excentriques ou étonnants, qui vivent tous en marge de la société »³. Les plus vieux d'entre eux ont un deuxième point commun, celui de jouer le rôle d'intermédiaire entre les enfants et le passé⁴. C'est le cas du vieux Gebrayel, le doyen du village, « cet ancien instituteur passionné d'histoire locale » (RT.11) à qui le narrateur du *Rocher de Tanios* s'adresse pour découvrir le secret et la légende qui ont bercé son enfance ; de Léonore, la « cousine octogénaire » (O.31), une interlocutrice précieuse pour l'auteur d'*Origines*, l'aidant dans sa quête et son enquête sur l'histoire familiale : « Une seule personne pouvait m'éclairer : Léonore » (O.30). De la même manière Jean, dans *Révolutions*, entretient une relation privilégiée avec la tante Catherine à qui il rend des visites quotidiennes afin de découvrir l'histoire de ses origines et Laïla, la protagoniste de *Poisson d'Or*, a

¹ Thème qu'on aura l'occasion de développer amplement dans un prochain chapitre.

² Aimé Dupuy, *Un nouveau personnage dans le roman français : L'enfant*, op. cit., p. 390.

³ Sandra Beckett, « Enfance et marginalité dans les récits pour enfants de Henri Bosco, Michel Tournier et Jean-Marie Gustave Le Clézio », in *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, op. cit., p. 154.

⁴ Thème traité plus amplement dans la partie 2 : « L'autre comme passeur ».

« l'habitude de rendre visite à El Hadj » (PO.164), grand-père de Hakim, son ami sénégalais, afin d'écouter ses histoires sur le passé.

La relation avec les vieux offre, en outre, aux personnages lecléziens, un accès à la sagesse et la découverte d'une sorte de paradis perdu :

L'enfant, dit encore Beckett, est porté instinctivement vers ces vieillards, en qui il semble reconnaître une sorte de sage ou de Mentor [...] Ils sont doués d'une sagesse apprise au long contact intime avec la nature sauvage et c'est cette connaissance qu'ils cherchent à transmettre à l'enfant¹.

Ainsi, El Hadj s'entretient avec Laïla de son pays natal et du fleuve Sénégal « qui roule des eaux rouges et convoie les arbres morts et les crocodiles » (PO.161), Catherine raconte à Jean ses aventures au Bout du Monde, cet endroit paradisiaque où elle a passé son enfance et « où toutes les rivières et les cascades se rencontrent dans la forêt noire » (R.26). Nous ajoutons à ces exemples du corpus, deux autres appartenant à l'œuvre de Le Clézio et qui montrent la récurrence de ce thème. C'est le cas du « guerrier aveugle », dans *Désert*, qui raconte au jeune Nour des histoires sur le passé et sur son pays natal « où les palmiers sont immenses et donnant des fruits doux comme le miel »², et celui du vieux Dadi dont Mondo, cet autre adolescent, aimait écouter les histoires sur les pigeons voyageurs, les colombes et leur pays « où il y a beaucoup d'arbres, des fleuves tranquilles, des champs très verts et un ciel doux »³. Ce qui caractérise ces personnages, c'est leur attachement au passé qu'ils évoquent à travers leurs souvenirs, un attachement accentué par leur cécité. A l'instar du « guerrier aveugle » et du vieux Dadi qui a des « yeux humides et clairs qui ne voyaient pas bien »⁴, le hadj Mafoba et la tante Catherine sont « aveugles » (PO.164), (R.16).

Ce handicap marque la séparation de ces vieillards du monde qui les entoure comme si le fait de ne pas le voir était pour eux une manière de le nier, préférant plonger dans le monde irréel du souvenir et du passé : Le hadj « disait des choses très belles, comme si elles venaient du fond des temps » (PO.166) et la tante Catherine, vit « plongée dans son monde à elle, de l'autre côté de la mer, de l'autre côté du temps » (R.115), ce qui augmente considérablement

¹ Sandra Beckett, « Enfance et marginalité dans les récits pour enfants de Henri Bosco, Michel Tournier et Jean-Marie Gustave Le Clézio », in *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones, op cit.*, p. 154.

² J.M.G. Le Clézio, *Désert*, Gallimard, 1980, Coll. « Folio », 1997, p.235.

³ Mondo J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires, op. cit.*, p.51.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

sa différence et son étrangeté¹. Le refus du temps présent est une attitude qui les coupe irrémédiablement de la société :

Dans un monde moderne où tout change continuellement, explique Joël Glaziou, l'immobilisme peut être une solution choisie par les personnages, une solution de repli sur soi, sur des valeurs de conservation. Il va sans dire que ce choix les marginalise inévitablement².

En dehors de l'amitié, la relation entre enfants et vieillards peut se manifester à travers une sorte d'interférence ou d'interaction entre les deux catégories de personnages, tellement la frontière entre les deux semble fragile. À la manière de vases communicants, il arrive qu'il y ait une osmose ou un transfert d'âmes entre un vieux et un jeune. Jean Marro, par exemple, en compagnie de Catherine, chez qui il a l'habitude de passer ses après-midi, vit une expérience de transposition : « Sa voix, dit le narrateur parlant de la vieille femme, était jeune, presque rieuse, et Jean se sentait alors vieux, fatigué, comme s'il avait échangé son âme... » (R.30). Moguer, en compagnie de Nassima, se sent, lui aussi, « à la fois très vieux et merveilleusement jeune » (H.182).

Chez les deux auteurs, le choix de personnages adolescents pourrait s'expliquer par les particularités psychologiques et comportementales que présentent ces êtres en mutation. Devenus plus indépendants et délivrés de l'emprise et de la contrainte familiale, ces personnages ont un vif intérêt pour l'autre et pour l'ailleurs et vivent, surtout, une sorte de crise identitaire qui se manifeste par le besoin accru de se découvrir et de s'affirmer. Les adolescents traduisent cette double dialectique de la marginalité et de l'altérité qui se manifeste à travers plusieurs autres aspects que nous développerons le long de ce travail.

A ce premier constat, s'en ajoute un deuxième qui concerne plus particulièrement les œuvres leclésiennes et qui a une valeur poétique. Le choix de personnages enfants, thème privilégié³ chez l'auteur de *Lullaby*, permet de raconter et de décrire les événements selon une vision autre, une vision nouvelle du monde celle qui émane du regard innocent de l'enfant :

¹ « elle était différente parce qu'elle semblait être venue tout d'une pièce d'un autre monde, d'un autre temps » (R.52)

² Joël Glaziou, « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio » in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone, op. cit.*, 2003, p. 224.

³ « Je sens en moi ce refus de l'insertion dans le monde de l'efficacité qui est le monde adulte. Et d'une certaine façon, vivre comme un écrivain c'est un peu vivre comme un adolescent qui ne veut pas vieillir, qui cherche à garder le plus longtemps possible ces privilèges de l'adolescence qui sont le rêve et l'illusion » in Pierre Maury, « Le Clézio : Retour aux origines », *Magazine littéraire*, 1986, 92-97, p. 96.

En tant qu'être inaccompli, explique Momar Désiré Kan, l'enfant rend présent le fond archaïque généralement sublimé dans l'âge adulte. Il permet une réinvention (une redécouverte) perpétuelle du monde¹.

Ce regard, ne manque pas d'apporter une certaine profondeur et une poéticité dans le texte, pas très différente de celles apportées par le regard féminin.

1.2.2. Les femmes

Les femmes, considérées pendant longtemps, et même jusqu'à nos jours— dans certaines cultures et certaines sociétés— comme « inférieures » à l'homme, sont souvent victimes de discrimination, d'oppression et d'abus de tous genres, ce dont la littérature se fait souvent le reflet plus ou moins fidèle. Dans les œuvres de nos auteurs, les personnages féminins semblent, au premier abord, être traités d'une manière assez différente : Le Clézio en fait souvent ses personnages principaux ou multiplie leurs apparitions à travers les personnages secondaires et Amin Maalouf lui accorde rarement la première place dans ses récits.

« Du *Procès-verbal* à *Hasard*, explique Christelle Sohy qui a étudié « *Le féminin chez J.-M.G. Le Clézio* », les figures féminines habitent les œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio »². Il en va de même, avec les romans ultérieurs tels que *Ritournelle de la faim* (Ethel, Xénia) ou *Révolutions* qui compte, à lui seul, une vingtaine³ de portraits de femmes dont le rôle et la présence ne se limitent pas à la simple figuration. Dans l'œuvre d'Amin Maalouf, au contraire, exception faite du *Périple de Baldassare* et du *premier siècle après Béatrice* où Marta et Clarence accompagnent les protagonistes tout au long de leur aventure, les personnages féminins ne sont pas très présents et jouent, la plupart du temps, des rôles qui semblent secondaires, enfermés dans celui stéréotypé de la fille, de l'amante ou de l'épouse. Ce qui est essentiellement dû, il faut le préciser, au caractère historique des romans d'Amin Maalouf, périodes où la femme, effacée, ne jouissait pas d'une grande liberté. Toutefois, l'effacement de ce personnage marginal dans les œuvres n'est qu'apparent. Comme l'explique Abderaouf Alioui, qui s'est penché sur la question à travers l'étude de *Samarcande* : « même

¹ Momar Désiré Kan, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, op. cit., p. 202.

² Christelle Sohy, *Le féminin chez J.-M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 9.

³ Catherine Marro, Sharon Marro, Aurore de Sommerville, Rita, Alison, Mariam, Jeanne Odile, Eléonore, Inge, Pamela, Sara, Poubelle, Léa Balas ; Marie Anne Naour, Laure Des Bassins ; Kiambé, Alice ; Somapraha ; etc.

si les personnages féminins semblent négligés sur le plan quantitatif, leur « aura » est omniprésente d'un point de vue qualitatif »¹. La contradiction peut être poussée jusqu'à affirmer que, dans certaines œuvres, le récit est construit autour des personnages féminins, ou du moins, en fonction des interventions et des manifestations de celles-ci, comme l'affirme le critique dans son article :

*Relégués au rang de personnages secondaires, agissant en arrière-plan telles des « ombres » qui gravitent en orbite autour des héros du roman, ils affectent le cours des événements historiques, délivrant de précieuses informations au lecteur et, déterminant, sur le plan actanciel, nombre de choix cruciaux des personnages principaux en tant qu'adjuvants et opposants de ces derniers.*²

Cette même réflexion est valable pour *Le Rocher de Tanios* et pour *Les Echelles du Levant* où les événements les plus importants sont reliés à des figures féminines³.

Qu'elles soient mises au premier ou au second plan et quels que soient les rôles qu'elles jouent, ces femmes dégagent dans les récits une certaine image : sont-elles victimes, héroïnes ou déesses ? Sont-elles partie intégrante du groupe auquel elles sont censées appartenir ou bien se situent-elles en marge de ce groupe ? Quel regard les autres ont-ils sur elles ? Quelles représentations les auteurs ont-ils donné de ce personnage marginal ? Sont-elles conformes à la réalité ou idéalisées par l'écriture ? Ce sont les questions auxquelles nous essaierons de répondre.

En se penchant sur la représentation de la femme dans les œuvres de Le Clézio, Christelle Sohy a élaboré une « typologie des femmes »⁴ où elle distingue quatre figures féminines : La femme-ville, l'asociale, la déracinée, la femme-nature. Ces quatre portraits, quoiqu'exhaustifs, ne nous permettent pas de répondre à nos questions par rapport à la

¹ Abderaouf Alioui, « Les Personnages féminins dans *Samarcande* d'Amin Maalouf », in *Synergies Algérie*, n°16-2012, pp. 67-76, p. 69.

² *Ibidem*.

³ La plus emblématique est celle de Lamia, la mère de Tanios, dont l'éventuelle « tentation », titre du premier chapitre, représente la clef de voûte de tout le récit. Ensuite, l'épisode des dites « Sauterelles » qui ont envahi le village est provoqué par la cheikha qui a appelé à la rescousse les siens, afin de venger son honneur bafoué. La sœur de Lamia, dite la *khouriyyé*, sauve, grâce à sa sagesse, Tanios de la mort lors de sa fameuse grève de la faim, permettant de ce fait, l'accomplissement du miracle du blanchissement de sa chevelure. Le meurtre du patriarche, qui entraîne l'exil de Gérios et de Tanios, est lié, quant à lui, à l'histoire d'amour entre ce dernier et Asma, fille de Roukoz. Enfin, Thamar la prostituée rencontrée à Famagouste, outre l'impact qu'elle a sur le protagoniste, représenterait la raison pour laquelle il a disparu à la fin du récit et, par conséquent, la clef de l'énigme de la légende de Tanios.

Il en est de même dans *Les Echelles du Levant* où les événements les plus importants de la vie d'Ossyane sont reliés à des personnages féminins. En effet, son départ pour Montpellier pour étudier la médecine est possible grâce à l'intervention de sa sœur Iffett, son internement à l'hôpital psychiatrique est dû, entre autres, à la séparation avec sa femme Clara et son salut est amorcé grâce à l'intervention de sa fille Nadia. Événements qu'on aura l'occasion de développer ultérieurement.

⁴ Christelle Sohy, *Le féminin chez J.-M.G. Le Clézio*, *op.cit.*, p. 29.

marginalité du personnage féminin et ne nous permettent pas, surtout, d'intégrer les personnages maaloufiens dans l'étude. Nous avons opté, ainsi, pour un classement plus simple, proposé par Le Clézio, lui-même, à travers une citation dans laquelle il explique sa représentation de la femme :

Au fond, je suis lié nécessairement à cet univers-là, façonné par le XIX^e, où la femme correspond à deux extrêmes. La femme comme objet de trafic de ces Zeus et de ces bellâtres, la femme comme annonçant l'avènement d'une ère nouvelle. Il y a chez moi une fluctuation de l'un vers l'autre [...] Je voulais répondre à ce double portrait de la femme objet et de la femme idéale¹.

Le double portrait ambivalent de la femme, femme objet et femme idéale, semble être le classement qui correspond le mieux à la représentation de la femme chez les deux auteurs. Les écrivains ont montré, chacun, les deux versants de la femme : la femme soumise, ignorée, maltraitée et violée, sous l'emprise de l'autre masculin, et à l'opposé, la femme forte, libre et sacralisée, celle qui s'assume et s'impose malgré sa marginalité.

La femme objet

L'image de la femme telle qu'elle apparaît de prime abord dans l'œuvre du franco-libanais, et notamment dans *Le Rocher de Tanios*, est celle de l'épouse et/ou de la fille soumise. Cette soumission se manifeste essentiellement, comme pour les enfants, par l'absence du droit à la parole et du pouvoir de décision. La femme contrainte au silence se trouve alors réduite à l'état d'objet, ce qui a été exprimé, dans cette même œuvre, à travers deux représentations : la femme comme objet de transaction et la femme comme objet de consommation.

La relation entre Lamia et Gérios est très révélatrice du rapport d'infantilisation qui existe entre le mari et son épouse. C'est perceptible d'abord dans le regard que jette le mari sur sa femme, sa manière de la « fixer, sourcils froncés, renfrogné, la mine inquiète » (RT.29) ou à travers le geste : lever « une main menaçante » (RT.37), à chaque fois qu'il n'est pas satisfait de son comportement ou qu'elle ose lui désobéir. Ensuite, son autorité apparaît dans le fait de choisir pour elle ses fréquentations, en lui reprochant de se joindre aux villageoises au lieu de « tenir son rang » aux côtés de la cheikha. Enfin, la suprématie du mari est visible dans le fait de gérer les déplacements et les envies de son épouse ; quand Lamia lui demande

¹ Gérard de Cortanze, *J.M.G Le Clézio, Vérités et légendes*, Chêne, 1999, pp. 151,152.

« avec une insistance enfantine » (RT.35) l'autorisation de partir avec la cheikha au Jord, Gérios refuse, offusqué presque qu'elle ose « y songer ». Lamia doit, quant à elle, « se résigner » sans essayer de contredire son mari.

La cheikha, malgré son rang social (fille d'un grand seigneur, épouse et mère), est soumise aussi bien à son mari qu'à son père : « Je n'admets pas qu'elle quitte le domicile sans ma permission ! » (RT.53) tonne le premier, se plaignant à son beau-père, et celui-ci de rabrouer sa fille, qui a osé émettre son avis sur la question : « Quand ton père et ton mari délibèrent, tu te tais » (RT.55). Malmenée, blessée et déshonorée par le comportement de son mari dont les infidélités sont connues par tout le village, la cheikha supporte tout en silence, faisant preuve selon le narrateur,

d'une surprenante faiblesse. Sans doute avait-elle à l'esprit, l'exemple de sa propre famille de féodaux, un père et des frères volages, et une mère résignée (RT.24).

Accepter sa condition de femme et d'épouse trahie sans réagir devient une sorte de règle reçue, comme par atavisme, de mère en fille, dans une société majoritairement phallocratique.

Il en est de même pour Asma, la fille de Roukoz, réduite elle aussi au silence, ne pouvant donner son avis sur les prétendants choisis par son père. L'orgueil, l'ambition et les aspirations du père ont réduit la jeune fille à un objet d'échange, de transaction commerciale et de vente aux enchères. Ainsi, selon le système d'adjudication et suivant la loi du plus offrant, Roukoz, après avoir promis sa fille à Tanios, l'enfant du village dont il est banni, se ravise quand Raad, le fils du cheikh en personne, se présente à lui :

Obsédé d'ascension sociale, explique le narrateur, Roukoz n'aurait pas voulu terminer sa carrière à la place où il l'avait commencée, en donnant sa fille unique à un fils d'intendant- ou, pire un bâtard- quand il pouvait la donner à l'héritier d'une « Maison » (RT.162).

C'est avec cette même logique qu'il n'hésite pas à écarter le dernier prétendant, pour laisser place au neveu du patriarche, « le chef suprême de sa communauté » (RT.171). Et Asma dans toute cette transaction ? Le récit ne fait aucun cas de sa réaction. Réduire la femme au silence semble être, comme l'affirme Momar Désiré Kane, un des moyens de la marginaliser, de l'écarter des décisions prises, même quand elles la concernent directement : « Elle est surtout la grande silencieuse, explique-t-il. Sa marginalité repose sur la difficulté d'accéder à la parole autonome et à l'expression de soi »¹.

¹ Momar Désiré Kan, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, op. cit., p. 115.

Asma apparaît comme une monnaie d'échange – mariage contre prestige – aux yeux de son père et un objet qu'on possède dans l'esprit de Tanios puisqu'il dit vouloir « reprendre [...] ce qu'on lui avait traîtreusement dérobé¹ » (RT.192). Dépourvue de parole tout au long du récit, ce qui accentue encore plus sa réification, la jeune promise demeure un personnage totalement effacé et passif, défaut qui lui est reproché par Tanios lui-même : « sans doute la fille était-elle contrainte d'obéir à son père, pense-t-il. Tout de même, que de docilité ! » (RT.192). Le reproche est très probablement partagé par l'auteur qui « punit » son personnage féminin en la montrant, ultérieurement, dans une attitude très dégradante. À la fin du récit, elle apparaît dans une posture de soumission, à genoux, en train d'implorer Tanios, promu au rang de cheikh, afin qu'il gracie son père dont il tient le sort entre les mains : « Elle courut, se mit à genoux aux pieds du vainqueur, lui prit la main pour la baiser en suppliant » (RT.257) et quelques lignes plus loin : « La fille de Roukoz lui baisait fiévreusement la main. Qu'il retira avec quelque agacement » (RT.258).

La soumission et la chosification des femmes sont perçues, en outre, dans cette même œuvre, à travers le rapport du cheikh avec les villageoises qu'il considère comme siennes :

Il semble bien que le cheikh, explique le narrateur, à l'instar de ses ancêtres, à l'instar de tant d'autres seigneurs sous toutes les latitudes, vivait dans la ferme conviction que toutes les femmes de son domaine lui appartenaient [...]. Et qu'un jour ou l'autre, à sa convenance, il pouvait faire valoir son droit (RT.22).

Parmi les villageoises qui viennent travailler au château afin d'unir leurs compétences pour le bien de la communauté, il était courant que l'une d'entre elles disparaisse au moment de la sieste et ne revienne qu'après avoir assouvi les besoins et les ordres du maître :

à partir du moment où une personne convoitée se retrouvait en tête à tête avec le cheikh, elle ne pouvait plus l'éconduire sans l'humilier, ce qu'aucune villageoise n'aurait eu le cran de faire (RT.23).

Dans ce cas précis, la femme n'est pas un objet de transaction mais elle devient, plutôt, un objet de consommation. Les femmes sont, ainsi, appelées par le cheikh sous prétexte de lui préparer le plat qu'elles réussissent le mieux, or, la visite au château ne se fait pas sans risques, puisque la cuisinière est le plus souvent aussi – sinon plus – convoitée que sa spécialité. De ce fait, il est souvent arrivé que pour certains enfants du village, les visites de leur mère au cheikh ne soient pas sans rapport avec leur venue au monde, « alors on accolait à leur nom celui du plat concerné, on les appelait Hanna-ouzéI, Boulos-ghammé » (RT.75), un

¹ Nous soulignons.

sobriquet qui réduit ces femmes au nom de leur plat, objets du délit et de la double consommation du cheikh.

Lamia et Thamar incarnent une autre représentation de la femme comme objet de consommation. Convoquée dans la chambre du cheikh afin de lui apporter une corbeille de fruits, Lamia s'est vu poser cette question grivoise et insolite :

Et selon toi, de tous les fruits que tu m'as apportés lequel est le plus délicieux ? Celui où je pourrais mordre, les yeux fermés, et n'avoir à la bouche qu'un goût de miel ? (RT.41)

Le narrateur, ne manquera pas d'ajouter, à travers une métaphore croustillante, que Lamia et le cheikh eurent la totalité de l'après-midi pour partager ensemble « tous les fruits de septembre » (RT.42) : du raisin, des figues, des pommes et une grenade, autant de fruits symboliques, rattachés par l'iconographie chrétienne au péché originel et au « fruit interdit ». Cette association entre le fruit et le plaisir charnel est reprise plus loin dans le récit à l'occasion de l'initiation sexuelle de Tanios par la prostituée de Famagouste, Thamar, dont le prénom en arabe signifie aussi « fruits »¹. Le narrateur, voulant expliciter l'enthousiasme du jeune homme à revoir sa bienfaitrice, explique qu'il est poussé par « ce désir si trivial de goûter au même fruit une deuxième fois » (RT.196). Dans ces deux exemples, la femme, est comparée à la chair d'un fruit « délicieux », au « goût de miel », pour laquelle l'homme n'a qu'un seul « désir », celui d'y « mordre » ou d'y « goûter ». Pour Thamar s'ajoute, compte tenu de son métier, le caractère vénal de la relation : donner du plaisir contre de l'argent : « Il avait pris ce que l'inconnue lui avait offert, il avait acquitté sa dette, il était parti » (RT.196).

Chez Le Clézio, l'image de la femme-objet est très souvent empreinte de violence, et le personnage féminin apparaît comme un être impuissant, soumis aux agressions masculines : « Je pensais que j'étais un bien petit poisson pour des hommes si forts » (PO.205), dit la protagoniste de *Poisson d'or*. C'est une violence dont l'acte le plus symbolique est celui du viol. L'auteur a souvent recours aux récits de viols, afin de mettre en évidence la vulnérabilité et la faiblesse des femmes devant la brutalité des hommes. Tel est le cas de Christine, dans la nouvelle « Ariane »², subissant un viol collectif dans la cave d'un immeuble HLM, de Kiambé, dans *Révolutions*, violée ainsi que toutes les femmes esclaves qui l'accompagnent et de Laïla, dans *Poisson d'or*, subissant une tentative de viol dans une rue déserte de la ville.

¹ Si « thimar » le pluriel de « thamara » signifie « fruits », « thamar » à un sens figuré faisant référence aux fruits d'un travail ou d'un effort.

² J.M.G. Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers*, Gallimard, 1982, Coll. « Folio », 1991.

C'est justement dans cette œuvre que se trouve le plus grand nombre de portraits de femmes violentées et/ou violées.

Il y a d'abord le cas de Houriya, la Marocaine, qui s'est échappée de la maison conjugale afin de fuir les maltraitances de son mari, « qui la battait et la prenait de force » (PO.45) ; un « homme brutal, ajoute Laïla, qui, parce qu'on l'avait mariée à lui, croyait qu'il avait tous les droits sur son corps, jusqu'à la torture » (PO.85, 86). Ensuite, c'est l'exemple de Simone qui vit sous l'emprise de son compagnon qui n'hésite pas à la battre et à la violer : « Son ami était devenu fou, il l'accusait de le tromper, il l'avait battue, et ils s'étaient mis à deux pour la violer » (PO.187). Mais si Houriya a réussi à échapper à son mari, Simone, elle, est restée son « esclave » (PO.193). Laïla subit, quant à elle, six agressions et tentatives de viol : Abel, le fils de sa grand-mère adoptive, qui la regarde comme si elle était « un objet qui lui appartenait » (PO.15), Monsieur Delahaye, le chauffeur de la Mercedes, Dany, Jup et l'inconnu dans la rue.

Grâce à un récit homodiégétique, il est possible de dégager la manière dont Laïla ressent et vit cette violence, et de déceler les images qui reviennent comme des leitmotivs, à chaque agression. Trois termes sont récurrents : regard, mains et force.

Si « les yeux sont les fenêtres de l'âme »¹, pour Laïla, le regard est le moyen qui lui permet de détecter la perversité et la violence des hommes qui l'entourent. Quand Delahaye l'enferme dans son cabinet, sous prétexte de la photographier, la jeune fille remarque qu'il avait « un regard brillant, fureteur » (PO.68). Martial Joyeux, l'ami de Simone, la met mal à l'aise car il la regarde « d'un œil fixe, comme s'il voulait lire dans mon âme » (PO.172). Quelques secondes avant d'être agressée, elle reconnaît chez le violeur « les yeux durs, perçants, d'Abel » (PO.211). Elle constate, enfin, que les yeux de Dany, quand il l'asperge d'essence, « étincelaient » (PO.240). Le passage à l'acte se fait, ensuite, à travers les mains, auxquelles Laïla fait particulièrement attention, depuis le jour où des « mains d'homme » (PO.11) l'ont jetée, dans un sac pour la revendre : « des mains qui [la] touchaient, qui appuyaient sur [s]on ventre, qui [lui] faisaient mal » (PO.18). La jeune fille est particulièrement attentive aux « mains durcies par le ciment » d'Abel qui, tels « deux animaux froids et secs », se sont « cachés sous [s]es vêtements » ; les mains indiscretes de Delahaye qu'elle sent « sur [s]on cou, sur [s]es épaules » (PO.69) et surtout celles de l'inconnu qui l'avait violée, avec « cette main appuyée sur [s]a poitrine » et qui, pour la faire taire, « a

¹ Selon la formule de Georges Rodenbach.

appuyé un poing sur [s]on ventre [...] comme s'il voulait [la] casser en deux » (PO.212), tel un objet.

Mais, ce sur quoi Laïla insiste surtout, c'est la force¹ incroyable de ces hommes : Abel était « si grand et si fort » (PO.17), le chauffeur de la Mercedes était « grand et fort comme Abel » (OP.47), le violeur qui l'a « serrée avec une force incroyable » (PO.211), était « fort et habile » (PO.212) et même Jup qui n'était pas très grand, a vu « ses forces » (PO.255) se multiplier grâce à l'alcool. L'insistance est marquée par le recours à l'adverbe intensif « si », à l'adjectif « incroyable » et au verbe « multiplier » associés au terme « forces » au pluriel. Or, si Laïla échappe à la plupart de ses agresseurs, en s'enfuyant (PO.18), en les repoussant (PO.240), en criant (PO.255), en les mordant (PO.48) ou en les menaçant (PO.69), le seul, dont elle n'a pas pu se défaire est l'inconnu de la rue qui, à cause d'un grand coup dans le ventre, l'a rendue « sans force », « les bras et les jambes coupés » (PO.212) et donc, sans défense, complètement vulnérable.

Cette image de la femme fragile et menacée par la violence masculine, correspond chez Le Clézio à la condition de la femme moderne :

Le viol, c'est la situation actuelle de la femme qui en s'aventurant se rend vulnérable à cette agression. Le fait qu'elle soit assez souvent victime de viols n'est pas une définition de la femme, c'est simplement sa vulnérabilité dans le monde présent².

Toutefois, nous notons qu'à côté de ces images de femmes-objets, marginalisées à cause de leur sexe, soumises à l'autorité, aux désirs et à la suprématie physique des hommes, il existe, à l'opposé, des images de femmes-idéales, de femmes fortes qui tiennent tête aux hommes et qui jouissent d'une grande liberté. Un antagonisme qui se retrouve, très souvent, chez le même personnage.

La femme-idéale

La femme, marginalisée, souvent écrasée par la suprématie, du moins physique, de l'homme, peut montrer un deuxième visage. Elle apparaît, dans les œuvres, comme un être fort et combattif qui ne se soumet pas complètement à sa condition de femme-objet. Elle lutte, même pour un temps, contre sa marginalisation.

¹ Nous soulignons la récurrence du nom « force » ou de l'adjectif « fort » dans les exemples cités.

² Gérard Cortanze, J.M.G Le Clézio, *Vérités et légendes*, op. cit., p. 152.

Ce que Le Clézio appelle « la femme idéale » peut se présenter dans les œuvres des deux auteurs selon quatre visages : femme-double, femme-forte, femme-initiatrice et femme-déesse.

La femme-double est celle qui, malgré sa condition de femme soumise, arrive, même momentanément, à se dégager de l'emprise des hommes et à se défaire de ses carcans en agissant selon sa volonté ou en faisant entendre sa voix. Malgré sa « surprenante faiblesse », le jour où son honneur est bafoué en public, quand son mari reconnaît, indirectement, le fils de Lamia comme sien, la cheikha a su sauver la dignité qui lui restait en quittant le domicile conjugal, faisant fi de la permission de son mari. De même, quand il vient la chercher chez ses parents, la jeune épouse sort de sa passivité et de son silence habituels afin d'énoncer une condition *sine qua non* à son retour chez elle :

Je ne reviendrai pas au château tant que cette femme ne l'aura pas quitté, dit la cheikha sur un ton de grande assurance, comme si la chose ne souffrait aucun marchandage (RT.55).

Épouse obéissante et docile, Lamia aussi sait s'opposer à son mari autoritaire et acariâtre : elle le méprise pour son obséquiosité à l'égard du cheikh et le déteste pour le manque de considération dont il fait preuve à son égard :

Jamais il ne riait spontanément de ses mots d'esprit à elle, [...] Lamia le lui rendait bien. Elle ne regardait que le cheikh, ou alors le plat ou trempait son pain (RT.37).

Ignorer son mari, le défier et adopter la même attitude méprisante qu'il a envers elle deviennent, pour la jeune femme, une manière de se positionner en égale et donc de se venger de lui. Toutefois, le jour où Lamia, désespérée, sollicite son aide et sa complicité – pour ne pas entrer dans la chambre du cheikh dont elle craint les avances – et qu'il ne la soutient pas, sa vengeance d'épouse « trahie, abandonnée » (RT.40) est plus grande : elle accepte avec le sourire les avances du cheikh.

Les villageoises, quant à elles, malgré leur soumission au maître de Kfaryabda, savent être habiles et user de subterfuges afin d'esquiver ses caprices malsains. Quand elles sont appelées au château, elles imaginent « une panoplie de ruses » (RT.23) qui leur évite de se retrouver en tête à tête avec le cheikh et quand elles réussissent, ce dernier accepte sa défaite sans rancœur :

Elles ne se prêtaient à aucun autre jeu galant que la dérobade et il semble bien que le maître savait s'y résigner lorsque son « adversaire » se montrait fûtée (RT.23).

Le vocabulaire utilisé – « maître », « résigner », « adversaire », « panoplie », « ruses » –, à connotation belliqueuse, montre la lutte quotidienne que mènent ces femmes, afin de

préservent leur dignité, d'échapper à la sujétion physique et morale imposée par une communauté phallocratique qui les marginalise considérablement.

Le Clézio et Maalouf exposent, dans leurs œuvres, des portraits de femmes-fortes, le premier en insistant sur leur indépendance et le deuxième sur leur charisme.

La force des personnages féminins chez le premier réside dans leur quête effrénée de la liberté, malgré leur faiblesse ou leur vulnérabilité dans un monde violent et agressif. Comme l'explique Elise Noetinger, parlant de Laïla et de Frida Kalho – héroïne de *Diego et Frida* –, elles sont « victimes de violence et capables d'une violence implacable pour pouvoir s'en sortir, même quand elles sont pieds et poings liés¹ ». C'est le cas de Kiambé, la jeune noire du Mozambique, qui, même réduite en esclavage, ne cesse de braver ses maîtres. Les actes de liberté se traduisent, par exemple, par le fait de sortir la nuit se promener dans les champs, en dépit des interdictions et des menaces ou de se refuser à un homme à qui on l'a mariée de force, malgré les coups et les insultes. L'acte le plus courageux consiste à fuir la maison des maîtres et du mari, qu'elle a pris soin de droguer, afin de rejoindre les esclaves rebelles, cachés dans la montagne. La force de Kiambé réside, outre son courage et sa résistance, dans sa persévérance et sa capacité de garder espoir et de continuer à lutter même dans les moments les plus difficiles :

Chaque jour, dit-elle, enfermée derrière les barreaux de sa prison, je regarde si je peux m'échapper. Je rêve que je suis un oiseau et que je vole haut dans le ciel (R. 479).

L'image de l'oiseau comme symbole de liberté, se retrouve dans *Hasard*, où le narrateur a recours à la même comparaison afin de décrire l'euphorie de Nassima, profitant de son entière liberté sur le bateau : « balancée lentement au-dessus du navire, commente-t-il, elle se sentait libre comme un oiseau » (H.85). En effet, la jeune fille, « prisonnière » (H.26) d'une vie ennuyeuse et triste, décide de quitter sa mère et d'embarquer, clandestinement, sur le bateau de Moguer. La fugue représente, par excellence, le refus de l'autorité parentale et sociale et la revendication de l'autonomie, de la liberté et de l'errance. C'est une situation qui ne manque pas de marginaliser encore plus l'adolescente, désormais livrée à elle-même.

Laïla, la protagoniste de *Poisson d'or*, est un autre personnage dont la recherche perpétuelle de liberté devient une véritable obsession : « J'étais prête à me sauver si quelqu'un avait voulu me retenir » (PO.41) dit-elle. Cette obsession est exprimée à travers le recours au leitmotiv : « J'étais ivre de liberté », « j'avais pris l'habitude de la liberté, et j'en faisais plus

¹Elise Noetinger, « Gestes de femmes dans *Diégo et Frida* et *Poisson d'or* de J.M.G Le Clézio », in Michael Bishop, Christopher Elson, *French Prose in 2000*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002, p. 38.

qu'à ma tête. » (PO.49), « ne jamais me laisser priver de cette liberté », (PO.57), « il me semblait que j'étais libre » (PO.76), « je retrouvais ma vie libre » (PO.57), « je n'avais plus d'attaches » (PO.76), etc. À la répétition du terme liberté, se développent, en parallèle et en contraste, le champ lexical de l'emprisonnement : « j'avais vécu enfermée trop longtemps » (PO.41), « m'empêcher de sortir » (PO.49), « condamnée au bagne » (PO. 57), « enfermée dans une cage de verre et de fer » (PO.271) et l'isotopie¹ de l'enfermement, avec les motifs des portes et des clefs, que nous avons analysés dans le chapitre précédent².

Pour Laïla et pour Nassima, liberté rime aussi avec errance³, la deuxième étant la manifestation de la première. Parlant de Frida, Isabelle Constant écrit :

Elle incarne la force et la liberté des femmes, que Le Clézio attribue à nombre de ses héroïnes. Il faut insister sur l'engagement féministe de Le Clézio, omniprésent dans la description de personnages féminins libres et volontaires ou à la recherche de cette liberté. On remarque notamment, le nomadisme de certains personnages féminins, leur liberté de mouvement, semblable à celle de l'auteur, malgré pour certaines des entraves, des infirmités. Laïla dans Poisson d'or passe de l'Afrique à l'Europe à l'Amérique du Nord et Frida, personnage du réel, voyage sur deux continents⁴.

Le Clézio exprime la force de ses personnages féminins à travers leur quête effrénée de la liberté, leur détermination et leur capacité à s'extirper des situations les plus difficiles – Laïla, réussissant plus d'une fois à échapper à ses agresseurs, comparée à ce petit animal noir et coriace qu'est le « scorpion »⁵–, Maalouf a recours, lui, à l'image de la femme charismatique qui défie la loi des hommes.

À l'image de Djahane, l'amoureuse de Omar Khayyam dans *Samarcande*, « une femme courageuse, fière, entreprenante, séductrice, endurcie et prête à faire passer sa carrière et son ambition avant ses sentiments »⁶, il existe tout au long des œuvres de l'auteur libanais, comme le fait remarquer Abderaouf Alioui, des femmes qui incarnent ce même portrait :

Chirine dans le deuxième corpus, Clarence dans Le premier siècle après Béatrice (1992), Sarah la Bariolée dans Léon l'Africain (1998) ou encore Marta dans Le périple de Baldassare (2002), autant

¹ « le syntagme, réunissant au moins deux figures sémiques, peut être considéré comme le contexte minimal permettant d'établir une isotopie » in A.-J.Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, coll. « langue et langage », 1966, p.72.

² Cf. 1^{ère} partie, 1.2.1. *Les adolescents et les vieux*.

³ Le nomadisme et l'errance de ces héroïnes seront analysés dans un chapitre ultérieur, cf. 1^{ère} partie, 3.2. *Errance et appel de l'ailleurs : fuite et évasions*.

⁴ Isabelle Constant, « Portrait de Le Clézio en *Diégo et Frida* », p. 134 in *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, sous la direction de Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gilet et Marina Salles, Rennes, PUR, 2010.

⁵ « Je ne sais pas ce que j'ai dit, avec une voix rageuse : « Si vous ne me laissez pas sortir, je vais crier ». Il m'a ouvert la porte. Il s'écartait de moi comme si j'étais un scorpion [...] Je suis partie en courant » (PO.69).

⁶ Abderaouf Alioui, « Les Personnages féminins dans *Samarcande* d'Amin Maalouf », *op cit.*, p. 75.

*de femmes qui, sans basculer dans l'androgynie, portent en elles une volonté et une ambition leur permettant de dépasser le confinement de leur statut.*¹

A ces exemples, nous ajoutons ceux de Clara et de Iffett dans *Les Echelles du Levant*, la *khouriyyé* et Thamar dans *Le Rocher de Tanios*.

Iffett et la *khouriyyé* ont une même particularité, celle d'être les seules capables de défier le « despote » : le père, pour la première, et le maître de Kfaryabda, pour la deuxième. Face à un père dominateur et tyrannique, Iffett est la seule, parmi ses deux frères, à avoir su l'appivoiser et forcer son respect : « ma sœur, dit Ossyane, avait pris sur mon père un ascendant que je n'aurais même pas rêvé d'avoir » (EL.55). La comparaison entre le frère et la sœur et l'utilisation du verbe « rêver », montrent l'importance de l'exploit accompli par la jeune fille. Cet exploit prend toute sa dimension lorsque Iffett réussit à convaincre son père de laisser partir Ossyane étudier à l'étranger, alors que l'éventualité de son départ n'était pas du tout envisageable : « Notre père, quand il le faudra, c'est moi qui m'en chargerai » (EL.61), promet-elle avec assurance à son frère, ne doutant pas un seul instant du succès de sa démarche, face à la résistance du despote. Le pouvoir qu'a Iffett sur son père est une preuve de sa force de caractère et de sa capacité de s'imposer. Comme le signale le narrateur, c'est elle-même qui a « choisi » son époux, liberté encore rare à cette époque-là et particulièrement dans la culture orientale : « Ne crains rien pour Iffett, dit le père à Ossyane, elle sait se faire respecter » (EL.116).

La force de la femme, malgré l'hégémonie masculine et son statut de marginale, est constatée aussi dans *Le Rocher de Tanios*, à travers le personnage de Saada, la sœur de Lamia. Appelée la *khouriyyé*, à cause de son statut d'épouse du prêtre et « en raison de l'ascendant qu'elle avait sur tous les habitants du village, y compris sur le cheikh » (RT.49), elle a pourtant acquis son aura depuis son plus jeune âge. Elle s'est imposée le jour où elle a fait preuve de témérité en allant voir, seule, le cheikh pour lui demander, « en rougissant à peine » (RT.57), de convaincre Boutros de renoncer à son vœu de célibat pour qu'il l'épouse.

La force et le charisme de la *khouriyyé* sont exprimés dans le texte de différentes manières. D'abord, par la réitération de l'adjectif « seule », dans le but de marquer le caractère unique et exceptionnel : « Seule la *khouriyyé* pouvait ainsi vider le salon du château » (RT.56) ou encore « l'ascendant qu'elle avait elle seule » (RT.49). Ensuite, le narrateur a recours au champ lexical relatif au pouvoir et à l'assurance, en décrivant « ses yeux, malicieux et

¹ *Op. cit.*

autoritaires » (RT.50), en parlant de son « ascendant » et de son « aplomb » qui inspire au cheikh « une admiration amusée » (RT.60), et en évoquant sa manière de crier « plus fort que tous » (RT.130). Le narrateur insiste, aussi, sur l'étendue du champ d'application de cette autorité, par la reprise de l'adjectif indéfini « tous » (« sur tous », « tout le monde ») qui exprime la totalité et en y impliquant les figures de l'autorité suprême : le cheikh, représentant du pouvoir politique, « y compris sur le cheikh » (RT.49), le prêtre du village, image du pouvoir religieux « même *bouna* Boutros » (RT.130) et le mari, autorité sociale reconnue sur sa femme. Enfin, le pouvoir de la *khouriyyé* est mis en valeur à travers la réaction des autres, l'obéissance de son entourage : « tout le monde se tait » et la docilité du cheikh : « sans que le maître songeât à dire le moindre mot » (RT.56), réussissant, en imposant le silence aux autres, à inverser la situation et à dépasser son statut de marginale.

Clara, un « mélange d'assurance et de douceur » (EL.88), est aussi un exemple de ces personnages féminins hors normes. Rencontrée par Ossyane dans les rangs de la Résistance, la jeune femme revient « de la Suisse libre vers la France vaincue pour se battre » (EL.92). Après la guerre, elle n'hésite pas à partir au Liban, sur les traces d'Ossyane et à s'engager, à ses côtés, dans une autre bataille opposant son pays et le sien. Quand les frontières entre le Liban et Israël sont fermées et le couple séparé, Clara prend, là aussi, les devants et décide, devant l'état fragile de son mari, de ne le retrouver qu'après son rétablissement, décision qui n'a pas manqué d'enfoncer encore plus Ossyane dans sa maladie et dans sa folie.

L'inversion des rôles, fragilité des hommes et force des femmes, nous rappelle la relation entre Djahane et Omar Khayyam dans *Samarcande* où ce dernier apparaît comme un être « passif, timide, séduit, dépendant et triste au départ de sa bien-aimée »¹ qui, contrairement à lui, semble indépendante et détachée. La situation de ces couples est à l'image des relations qu'entretiennent les personnages lecléziens entre eux, où nous constatons la fragilité psychologique des hommes face à l'assurance des femmes, qui prennent, très souvent, le rôle d'initiatrices. Quand Nassima décide de quitter Villefranche pour Fréjus, c'est Chérif son amoureux qui souffre le plus de cette séparation : « Il paraît que Chérif, raconte le narrateur, est tombé malade après cela, une langueur, comme avaient les filles autrefois » (H.220). L'utilisation du mot « langueur » et la comparaison avec « les filles » sont très révélatrices du changement des rôles. De même, dans la relation de Laïla avec Nono, nous assistons au même phénomène : « Il avait tout son corps bandé, il tremblait,

¹ Abderaouf Alioui, « Les Personnages féminins dans *Samarcande* d'Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 75

et je ne sais pas pourquoi, raconte-elle, ça m'a paru drôle que ce soit lui, et pas moi, qui ait peur » (PO.148). Dans les œuvres de Le Clézio, ce sont souvent les femmes, en effet, qui prennent l'initiative de l'acte amoureux– Lalla et le Hartani (*Désert*), Nejma et le Baddawi, Esther et Jean (*Étoile errante*), Suryavati et Léon (*La Quarantaine*), Mariam et Jean Marro (*Révolutions*) : « Mariam a tout décidé. Elle a tiré les rideaux. Dans la pénombre chaude, elle s'est glissée nue entre les draps rêches [...] [Jean] tremblait comme si c'était la première fois » (R.388) :

toutes, écrit Marina Salles, décident du lieu, du moment, des modalités de l'acte amoureux, et jouent le rôle d'initiatrices auprès de jeunes hommes fascinés, mais submergés par la crainte ou la culpabilité¹.

La femme, initiatrice en amour, « le guide qui mène à l'apogée de l'aventure des sens »², est une image que nous retrouvons, aussi, chez l'auteur du *Rocher de Tanios* à travers le personnage de Thamar. Femme-objet par excellence, du fait de son métier de prostituée, Thamar est montrée, au contraire, comme celle qui détient le pouvoir, surtout face à un Tanios, novice et désorienté dans un domaine dont il ne connaît pas les codes. La prééminence du personnage féminin est exprimée par le recours à deux champs lexicaux opposés. Le premier, négatif, lié à l'ignorance du jeune homme : « gaucheries », « la première fois », « ne savait rien » ; et le deuxième, positif, mettant en valeur l'assurance du personnage féminin : « a compris », « caresse prévenante », « entraîner », « plaisir », « le guider du bout des doigts » (RT.190). La mise en valeur de Thamar s'est faite, en outre, à travers son association avec une « grande souveraine » (RT.196) de Géorgie qui porte elle aussi ce prénom. La reine Thamar est la première femme qui accède au trône et dont le règne correspond à l'époque la plus brillante de Géorgie. Devenue légendaire, elle est célébrée dans les chants populaires du pays. Serait-ce, alors, une pure coïncidence que Tanios rencontre Thamar, qui porte le prénom d'une grande souveraine, à Famagouste (« fama augusta », « impératrice de renom ») ?

La comparaison avec des souveraines est un des moyens utilisés aussi par Le Clézio, afin d'exalter l'image de ses personnages féminins, prétendus inférieurs et en marge du groupe. Nous notons les exemples de Laïla et de Kiambé, comparées à la « reine Balkis », Nassima, avec le serpent posé sur la tête « la coiffant comme un diadème », ressemblant à une « prêtresse africaine » (H.109), Simone qui est pareille à « une princesse » (PO.171, 190)

¹ Marina Salles, *Le Clézio, peintre de la vie moderne*, Paris, l'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007, p. 269.

² Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, Paris, Oxus, 2010, p. 106.

et qui rappelle par sa longue robe et son turban « une Egyptienne » (PO.170), Sara Libcap comparée, à travers une gradation hyperbolique, à « une star, une déesse, une fée » (PO.237) et les prostituées du Foudouk à Rabat que Laïla nomme « princesses ».

La femme, être marginal, apparaît, ambivalente dans les œuvres des deux auteurs : femme-objet et femme-idéale ou idéalisée. Elle est tour à tour vulnérable et révoltée, esclave et souveraine, marginale et héroïne. Ce double portrait peut s'expliquer par la volonté des auteurs de dénoncer la condition de la femme-objet, sa situation défavorisée en marge d'une société phallocratique, sa faiblesse, sa fragilité et sa vulnérabilité. Les auteurs célèbrent, en même temps, ses qualités morales et sa force psychologique qui la poussent à gagner de multiples défis, à accomplir de véritables exploits malgré sa marginalisation et à devenir, ainsi, un être exceptionnel et hors du commun.

La prise de position des écrivains exprime d'une part leur engagement humain et humaniste et d'autre part leur relation privilégiée avec les femmes :

Je vais faire un aveu, dit Maalouf, moi je viens d'une dynastie féministe, mon grand père était féministe, mon père a fondé des journaux et des associations pour la défense des droits des femmes¹.

En outre, l'auteur d'*Origines* dit être influencé par sa grand-mère, Nazeera, avec qui il avait une tendre complicité² et qui représente pour lui « cette figure matriarcale, à la fois aimante et sévère, fragile et indestructible, fervente et cérébrale » (O.455). Le Clézio pour sa part, a vécu toute son enfance entouré de femmes : sa mère, sa grand-mère et toutes les tantes mauriciennes dont il a connu la décadence : « C'est par les yeux de ces femmes que j'ai découvert le monde³ » avoue-t-il, lors d'une interview.

Les deux auteurs montrent à travers leurs œuvres un amour et un respect identiques pour la femme, mais le but de cette mise en valeur n'est pas le même.

En montrant ce visage positif et combattif de la femme, aussi bien dans *Léon l'Africain*, *Samarcande*, *Le Rocher de Tanios* ou *Les Echelles du Levant*, Maalouf semble, comme l'explique Abderaouf Alioui, vouloir aller à l'encontre de tous les écrits et de tous les

¹ Interview d'Amin Maalouf à l'émission « Sang d'Encre », 02 Mai 2004.

<http://www.tsr.ch/video/emissions/archives/sang-encre/410209-interview-d-amin-maalouf.html>.

² « ma grand-mère paternelle, que je viens de mentionner, celle qui fut directrice d'école au village, et qui est certainement l'une des personnes qui ont le plus influencé ma vie. J'ai toujours eu une grande dévotion pour elle, et nous nous sommes beaucoup parlé puisqu'elle est morte à 91 ans » in « Autobiographie à deux voix », *op.cit.*

³ « On ne peut pas faire barrage au métissage », propos recueillis par François Dufay, *L'Express*, octobre 2008.

témoignages historiques qui minimisaient le rôle de la femme et la reléguait au statut de minoritaire :

Maalouf affirme le contraire en présentant des femmes aux destins exceptionnels, aux caractères forts et aux ambitions démesurées, opérant ainsi une sorte de revanche de la littérature sur l'Histoire, revanche qui redonne aux femmes ce qui leur revient de droit, à savoir un mérite occulté par les historiens et les chroniqueurs à travers les siècles¹.

À travers tous ces « portraits féminins qui suscitent l'admiration », à croire, ajoute Dan Popa que l'auteur « se féminise à dessein, afin de faire leur éloge² », Le Clézio, d'après le critique, rend hommage à ces tantes, celles « qui auront ponctué sa carrière de conteur familial à vocation universelle³ ». Mais il s'agit, surtout, d'une sympathie certaine à l'égard de la femme en général et de sa condition en tant qu'être marginalisé et soumis à une société masculine. Ainsi, à la question qui lui est posée sur les raisons pour lesquelles il a choisi de mettre les femmes au centre de son dernier recueil, *Histoire du pied et autres fantaisies*, Le Clézio répond :

Car ce sont elles qui sont concernées par la révolte, qui doivent faire face à un monde où règnent l'ambition, l'asservissement et l'orgueil des hommes. Elles affirment la vie, parfois jusqu'à la mort.⁴

¹ Abderaouf Alioui, « Les Personnages féminins dans Samarcande d'Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 68.

² Dan Popa, « La Voix et/ou la voie du Père chez Le Clézio : L'Africain, L'Indien », in Salaziennes, *L'écriture poétique Aux Seychelles et à la Réunion*, 2012, p. 99.

³ *Ibidem*.

⁴ « *Histoire du pied et autres fantaisies* de J.M.G Le Clézio », octobre 2011, in <http://www.gallimard.fr>.

1.2.3. Les handicapés mentaux et les fous

Le « handicap » physique ou psychologique est, selon Yves Barel, un des « principaux critères » qui servent à identifier un marginal moderne »¹. Si les deux auteurs ne se sont pas intéressés de la même manière au handicap physique, sujet privilégié chez Le Clézio² et inexploré par Maalouf³, ils se sont joints, par contre, dans le traitement des personnages handicapés mentaux et de ceux communément appelés, les fous.

Le Clézio présente une panoplie de personnages handicapés mentaux : Alcidor, dans *Poisson d'or*, voisin de Laïla à Chicago, « qui lui manquait quelque chose dans la tête » (PO.261), Aurore de Sommerville, dans *Révolutions*, jugée « anormale », « simplette », « handicapée » (R.38) et Conrad, un ancien soldat ukrainien, dans la même œuvre, rencontré par Jean Marro, à Londres, sujet à des « crise[s] de folie » (R.329). Chez Maalouf, nous rencontrons Chellita, « le fou du village » (RT.73), dans *Le Rocher de Tanios* et nous assistons, dans *Les Echelles du Levant*, à la transformation du personnage principal, devenu « ce qu'on appelle un désaxé, un aliéné, un déséquilibré » (EL.181).

Chellita, Alcidor et Conrad présentent plusieurs points communs. Ils se distinguent d'abord par le caractère démesuré de leur corpulence. « Squelettique » et « haut sur échasses » (RT.73), Chellita se caractérise par une maigreur et une grandeur excessives. Alcidor et Conrad sont, quant à eux, de vrais colosses, des géants que les narrateurs comparent au même animal plantigrade : « un vrai ours » (PO.263), « un énorme ours » (R.339). Leur apparence, qui peut sembler effrayante, est en contradiction avec leur nature docile. Le premier est un garçon inoffensif, le deuxième, précise Laïla, « était trop doux, trop gentil » (PO.262) et le troisième, « n'était violent que lorsqu'il avait bu » (R.332). La contradiction touche aussi la physionomie et l'âge des personnages. À l'instar de Chellita, comparé à un « vieil enfant » (RT.73), Aurore et Ossyane présentent, comme nous l'avons analysé précédemment⁴, une

¹ Yves Barel, *La Marginalité sociale*, op. cit., p. 98.

² Nous ajoutons aux cas déjà évoqués de la tante Catherine et du Hadj Mafoba qui sont aveugles et de Aurore de Sommerville qui est sourde et muette, celui de Laïla qui souffre d'une surdité partielle, devenue totale vers la fin du récit. Hors corpus, nous citons les exemples de plusieurs enfants tels que Bogo le Muet dans *Les Géants*, le Hartani, sourd et muet, dans *Désert* et Petite Croix, petite fille aveugle dans *Peuple du Ciel* : « Les intelligents, les malins, les subtils, dit Le Clézio, sont les aveugles, les sourds, les muets » car « la beauté est dans le regard qui ne comprend pas », Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Presses universitaires, Paris, 1994, p. 112.

³ Sauf pour Mani, personnage historique, qui avait une jambe torse.

⁴ Cf. 1^{ère} partie I.1.2. *Ambiguïté : des personnages hybrides*.

ambiguïté dans leur apparence, l'adolescente ressemblant à une adulte et l'adulte ressemblant à un enfant.

Ce qui relie, ensuite, les trois premiers personnages, c'est leur caractère enfantin, traduit par leur attitude en société. L'activité principale de Chellita est d'accompagner les enfants dans leurs jeux, leurs rires et leurs plaisanteries, « sans que nul se préoccupe de sa présence » (RT.73). Conrad et Alcidor se distinguent, eux, par la quasi absence de conversation et de réflexion. Ils ne se prononcent que sur un unique sujet, le temps qu'il fera en hiver, ce qu'ils formulent par une même phrase : « *Maybe rain, maybe snow, I don't know* » (PO.262), (R.330). Ne maîtrisant pas les codes sociaux, les trois personnages sont, en outre, comme les enfants, incapables de saisir le caractère délicat, sérieux ou dangereux des situations dans lesquelles ils se trouvent. Ceci est exprimé, dans les deux œuvres lecléziennes, à travers une même idée, l'absence de compréhension, que nous soulignons dans les citations. Ainsi, face aux provocations et aux tricheries de Jon le Suédois, venu le défier au bras de fer, « Conrad regardait autour de lui sans comprendre » (R.339) et quand Jean Marro prend sa défense, la vive querelle entre les deux garçons l'amuse et lui cause « une douce hilarité » (R.340). Alcidor, lui, attiré par les gyrophares des voitures de police, lors d'une descente dans le quartier, se met à marcher en direction des lumières, sans se douter du danger :

Les haut-parleurs de la police gueulaient des ordres, raconte Laïla, mais bien sûr Alcidor ne comprenait rien. [...] Et puis trois flics lui ont sauté dessus, ils ont essayé de le faire tomber par terre, mais lui les a repoussés d'une bourrade. Il croyait que c'était un jeu. (PO.263)

Quant à Chellita, en colère contre Tanios pour l'avoir poussé et fait tomber par terre, il se met à crier, par trois fois « Tanios-Kichk ! », « en martelant de son poing gauche la paume de sa main droite en signe de vengeance » (RT. 74). Le kichk, un plat traditionnel du village, connu comme étant la spécialité de Lamia, devient, accolé au prénom du garçon, un sobriquet, la pire des insultes¹, car annonçant à Tanios sa bâtardise. En proférant cette formule de la honte, Chellita, qui n'a pas la possibilité de mesurer la portée de ses propos, révèle, non seulement, le secret que tout le monde tait, mais bouleverse à jamais le destin de l'adolescent.

Malgré leur handicap, les personnages subissent, toutefois, les répercussions de leurs actes inconscients. Alcidor est battu violemment par les policiers, comme s'il était un dangereux criminel : « Ils continuaient à le battre à coups de matraque, [...] Ils l'insultaient et ils le battaient. » (PO.264). De même, quand Conrad a sa « crise de folie » et qu'il met le feu dans la boutique de l'Arménien, parce qu'il se croit encore en guerre, les policiers, après

¹ Cf. 1^{ère} partie 1.2.2. *Les femmes*.

l'avoir maîtrisé, l'ont encore battu : « Les policiers l'avaient embarqué dans le fourgon, non sans l'avoir roué de coups » (R.329). Quant à Chellita, il est chassé par le fils du curé, qui menace de le pendre s'il s'avisait de revenir. La violence subie a un effet dévastateur sur les personnages, leur ôtant leur jovialité et leur âme d'enfant. Alcidor « a changé » ; paralysé par la peur, il ne sort plus de chez lui. Conrad est « réduit à un vieil homme abattu au regard vide, à la bouche édentée [...] qui le faisait ressembler à n'importe quel clochard » (R.330) et Chellita, après avoir été menacé de mort, n'est plus revenu dans le village, pour jouer avec les enfants : « le malheureux, terrorisé, n'osa plus jamais suivre les gamins » (RT.76).

L'abus et la maltraitance peuvent être également des actes délibérés de la part de certains personnages « normaux » qui profitent de la faiblesse et de la fragilité de l'autre, ces handicapés, pour satisfaire leurs propres intérêts. Orpheline, Aurore vit avec sa tante et son mari, les Gendre, des gens « affreux, qui la traitaient mal » (R.37). Non seulement elle est leur « domestique », chargée de toutes les tâches pénibles, mais elle est, pour eux, une source de revenus. Profitant de son handicap et de son incapacité à se défendre, les Gendre l'obligent à entretenir une liaison avec un homme, qui se fait passer pour son fiancé, afin d'en tirer profit : « un jour, après avoir obtenu ce qu'il voulait, l'homme était parti, il avait laissé Aurore dans un état pitoyable » (R.103). Ossyane, quant à lui, perd la tête après plusieurs événements tragiques : la mort de son père, sa longue maladie, le déclenchement de la guerre israélo-palestinienne et la séparation forcée avec sa femme, restée à Haïfa, enceinte de leur premier enfant. Sa folie se manifeste par l'absurdité de ses actes et l'absence de discernement. N'acceptant pas la réalité, Ossyane se met à échafauder des plans pour rencontrer Clara, entrant dans une sorte de frénésie et dans un cycle d'obsessions aberrantes, comme lorsqu'il prépare sa valise, résolu à rejoindre son épouse à Haïfa : « J'étais décidé, se remémore-t-il. Dans ma tête, ni guerre ni frontière, les obstacles avaient fondu » (EL.187) :

Expression du déséquilibre psychique de l'individu, explique Momar Désiré Kan, la folie manifeste souvent l'inaptitude d'un personnage à concilier deux réalités antagonistes, la sphère du commun et celle de l'individuel. Plus précisément, la sphère de l'individuel étant inachevée, brisée ou déséquilibrée, son articulation à celle du commun en devient difficile, voire impossible¹

La fragilité d'Ossyane est alors exploitée par son frère qui profite de la situation pour se faire déclarer son tuteur légal, le déposséder de son héritage et l'enfermer dans un asile psychiatrique.

¹Momar Désiré Kan, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, op. cit., p. 169.

L'isolement constitue le sort réservé à tous ces personnages traumatisés, agressés par le groupe auquel ils sont censés appartenir et deviennent, victimes d'une double marginalité. Alcidor vit cloîtré chez lui, n'osant plus sortir ni regarder les enfants jouer, Aurore reste enfermée derrière la porte de l'appartement des Gendre, entourée de mystères et de souffrances, Chellita passe le restant de sa vie, « à l'extérieur du village » (RT.76), et comme Ossyane, Conrad est « enfermé chez les fous » (R.329).

Être enfermé dans un asile psychiatrique n'est pas le seul point commun qui relie Conrad et Ossyane. Jean-Marro qui héberge l'Ukrainien chez lui, afin de lui éviter l'asile, trouve que « Conrad n'est pas fou. [Qu'] il est seulement une victime de la guerre » (R.331). Et Momar Désiré Kan, parlant de la représentation du fou dans la littérature africaine d'expression française, écrit :

Le fou est souvent un ancien combattant ; ce qui lui confère le statut de symbole d'une situation historique dominée par la violence et par le conflit¹.

C'est encore plus probant dans le cas d'Ossyane, une autre victime de la guerre. Ce dernier a mené deux sortes de combats, le premier, dans les rangs des Résistants contre les forces nazies et dont il sort victorieux et le deuxième, dans les rangs de « quelques rêveurs » (EL.160), dans le conflit israélo-palestinien et dont il sort... aliéné !

La folie devient un moyen qui permet de refuser symboliquement une réalité à laquelle on n'adhère pas et dont on ne veut être, ni le témoin ni le complice : « Le monde extérieur m'effrayait et me dégoûtait » (EL.193), dit Ossyane. C'est une manière aussi de se protéger des événements tragiques. Ainsi, à l'instar de sa grand-mère Iffett, devenue folle après avoir découvert le corps ensanglanté de son père, Ossyane, privé de sa famille, démuni devant la folie meurtrière qui s'abat sur le Levant, préfère sombrer dans une autre forme de folie, celle qui lui permet d'être ailleurs, dans un autre monde, loin de tout. De même, traiter Conrad, l'ancien soldat, de fou est une manière de le discréditer, de nier ses actes et d'escamoter la réalité : « Il s'est toujours battu dans les mauvais camps, note Jean Marro, et tout le monde veut l'oublier... » (R.331).

Cependant, si la folie sert à cacher et à faire oublier, elle joue le rôle, dans d'autres cas, de révélateur permettant de démasquer et de dévoiler ce qui est caché. C'est la fonction du fou du village dans *Le Rocher de Tanios* :

¹ *Ibid.*, p. 170.

A chaque époque, commente le moine Elias, auteur de « la chronique montagnarde », il s'est trouvé parmi les gens de Kfaryabda un personnage fou, et lorsqu'il disparaissait, un autre était prêt à prendre sa place comme une braise sous la cendre pour que ce feu ne s'éteigne jamais. Sans doute la Providence a-t-elle besoin de ces pantins qu'elle agite de ses doigts pour déchirer les voiles que la sagesse des hommes a tissés. (RT.76)

Donc, le fou est présent afin de proférer une parole de vérité, connue de tous, mais que, lui seul, dans sa folie et dans son inconscience, prend la liberté de dire. D'un point de vue narratologique, la révélation de Chellita représente le point de départ à partir duquel commence l'aventure de Tanios :

Figure archétypale de la folie, précise Soumaya Neggaz, il dévoile au personnage des forces inconscientes qu'il doit subir et maîtriser pour vaincre les obstacles dressés sur sa route¹.

Handicapés mentaux et fous, sont des êtres fragiles qui souffrent, comme les enfants, d'une « double incompréhension »² : d'une part, le monde adulte leur est « étranger » puisqu'ils n'en comprennent « ni les lois, ni les systèmes, ni les habitudes »³ et d'autre part, les adultes ne les comprennent pas alors, ils les agressent ou les exploitent. Le Clézio voit ces personnages comme des victimes : victimes de leur handicap, de leur différence et du système qui les relègue dans le camp des marginaux.

Les deux auteurs se rejoignent, ensuite, sur la valeur symbolique accordée à la folie comme le stigmate que portent les personnages, victimes de la guerre, de la violence et/ou des injustices des hommes.

Si la folie permet de fuir ou de masquer la réalité, elle peut être, au contraire, un moyen de dévoiler ce qui est caché et de montrer toute la laideur du réel. Le rôle du fou devient, chez Maalouf, purement romanesque, c'est une manière d'amorcer les événements.

¹ Soumaya Neggaz, *Amin Maalouf : Le voyage initiatique dans Léon l'Africain, Samarcande et Le Rocher de Tanios*, l'Harmattan, 2005, p. 159.

² Claude Benoit, « L'Étrangeté et la différence », in *J.M.G Le Clézio. Actes de colloque international*, op. cit., p. 184.

³ *Ibidem*.

1.2.4. Les persécutés et les exclus

Les injustices, les persécutions, les guerres, l'esclavage, la maltraitance et même l'incompréhension, l'indifférence et le mépris sont autant de facteurs qui rendent la réalité difficile à vivre, voire insoutenable. Le personnage, n'étant plus en adéquation avec le milieu dans lequel il évolue, se trouve souvent contraint de s'isoler ou de s'exiler.

Dans cette catégorie, nous plaçons les personnages qui sont exposés à toutes les formes de persécutions. Des personnages seuls ou en collectivité qui subissent « des assauts meurtriers de l'altérité au nom de l'identité »¹, des personnages traqués à cause de leur race ou de leur origine, d'autres, en position illégale, poursuivis par les forces de l'ordre. Il sera question aussi d'une constellation de personnages hétéroclites, et pour la plupart insolites, qui sont présents dans les œuvres et qui forment un échantillon de ce qu'on appelle les exclus de la société.

Le Clézio et Maalouf se sont référés à deux épisodes historiques connus qui mettent en évidence la discrimination identitaire ; il s'agit respectivement des persécutions des Normands par les Jacobins, après la Révolution et celles des Arméniens par les Turcs, au début du siècle dernier.

La réalité peut se présenter, quelquefois, sous son plus mauvais jour se transformant, à cause de certains fléaux, en un spectacle de violence et de mort, obligeant les personnages, directement ou indirectement, à quitter leur pays natal, devenu un lieu d'injustice et d'oppression, vers un autre pays où il leur est possible de vivre en liberté ou en accord avec leur identité. L'intolérance et la persécution comptent parmi ces fléaux qui obligent, d'une part, Jean-Eudes Marro, l'ancêtre de Jean, et d'autre part, le père et le grand-père d'Ossyane, à fuir leurs pays natals respectifs, la France et la Turquie, vers un ailleurs plus clément.

Pour Jean-Eudes, le Breton qui a participé à la Révolution et a tout misé sur ses apports bénéfiques et sur le monde meilleur qu'elle allait engendrer, la déception est grande. Après avoir été témoin de tant de violences et d'injustices, le personnage est écœuré par la guerre et ses atrocités, ainsi que par son rôle de soldat. Il est en outre choqué par la décision injuste et discriminatoire d'interdire l'enseignement de la langue bretonne en Bretagne : « Il me semblait alors que je ne pouvais plus rien attendre de la Révolution » (R.171) déclare-t-il.

¹ Raymond Mbassi Atéba, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*, op. cit., p. 292.

Le personnage est déçu, aussi, par les conséquences mêmes de la Révolution. Au lieu d'instaurer un climat de tolérance et de liberté, prenant le contre-pied de la monarchie, elle instaure, au contraire, un climat d'agressivité, d'intolérance et de terreur :

La Révolution, qui avait œuvré pour libérer tous les peuples de la terre, commente-t-il, s'acharnait à présent à restreindre cette liberté, refusant à chacun le droit de pratiquer selon ses croyances et ses traditions (R.176, 177).

De retour de la guerre, Jean-Eudes se trouve confronté à la réalité de cet autre univers qui ne ressemble en rien à celui dont il a rêvé ; un monde construit contre les grands principes de la Révolution, ce qui le pousse à prendre la décision de partir loin de chez lui, « hors de portée de la vindicte des parvenus politiques et des faux patriotes. » (R.178).

Pour Noubar, le grand-père maternel d'Ossyane et le meilleur ami de son père, l'exil est aussi provoqué par un climat de haine et de violence qui régnait dans le pays. Le 4 avril 1909, raconte le narrateur,

il y avait eu des émeutes à Adana. La foule avait saccagé le quartier arménien. [...] Des centaines de morts. Des milliers, peut-être. D'innombrables maisons incendiées, dont celle de Noubar (EL.37).

Cet épisode qui relate le massacre des Arméniens de Cilicie, plus communément connu sous le nom d'« événements d'Adana », fait partie intégrante de l'histoire turque dans son aspect le plus sanglant¹. Soucieux de créer une nation turque racialement homogène, les Jeunes-Turcs² multiplient les exactions contre les Arméniens et lancent des campagnes de boycott des commerces tenus par des Grecs, des Juifs ou des Arméniens, provoquant le 1er avril 1909, à Adana, entre 20.000 et 30.000 morts. S'étant alors réfugié chez « son seul ami turc » (EL.37), dans la maison Ketabdar, Noubar décide de quitter son pays natal, devenu trop dangereux pour lui :

Il n'était pas question pour lui de restaurer sa maison. L'idée même de sortir de nouveau dans les rues peureuses du quartier arménien lui était devenue insupportable. Il était né dans cette ville, mais l'avenir n'habite pas dans les murs du passé. Restait à choisir le lieu de l'exil (EL.40).

Les « Amis de la Constitution », symboles même de la Révolution, qu'ils soient en France ou en Turquie, Jacobins ou Jeunes-Turcs, deviennent par leur extrémisme les symboles de la terreur, de la violence et de l'intolérance. Le fanatisme et l'extrémisme

¹ En 1894-95, les Arméniens sont massacrés d'une façon systématique par les Turcs en Anatolie. Le 25 décembre 1895, 3000 Arméniens sont brûlés vifs dans la cathédrale d'Ourfa.

² Les Jeunes-Turcs sont un mouvement révolutionnaire ottoman, formé de jeunes gens (Turcs, Grecs, Arméniens, Bulgares, etc.) réclamant la restauration de la Constitution de 1876.

confirment à l'un sa « volonté de [s]'exiler pour toujours » (R.180), et poussent l'autre à quitter au plus vite ce pays où sa vie est désormais en danger :

Je compris à cet instant, avoue le Breton, qu'il m'était impossible de vivre dans un pays où porter les cheveux longs selon la tradition de ses ancêtres pouvait causer mon emprisonnement ou ma mort. (R.181)

Cependant, bien qu'ils aient choisi leur lieu d'exil, les personnages ne trouvent pas aisément le bonheur espéré et sont obligés, pour pratiquement les mêmes raisons, de quitter ce premier lieu d'exil pour un deuxième. Noubar choisit de se réfugier au Mont Liban qui, compte tenu du statut d'autonomie dont il bénéficie, était « la destination la moins hasardeuse » et « la moins inaccessible » (EL.41). Or, au commencement de la guerre de quatorze, le vieux gouverneur arménien « fut limogé du jour au lendemain » (EL.48) et le statut « spécial » de la Montagne s'en est trouvé aboli. Par conséquent, tous les Arméniens, qui s'étaient réfugiés dans la Montagne « se sentaient soudain pris au piège », et le sentiment de peur et d'insécurité réapparut : « Noubar s'est remis à rêver d'émigrer en Amérique » (EL.48). Quant à Jean-Eudes et sa femme Marie Anne, installés en Ile de France, ils rencontrent eux aussi des obstacles qui les obligent, comme Noubar, à entreprendre un nouveau voyage. Car, si les premiers sont persécutés par l'autorité ottomane, les seconds le sont par l'autorité anglaise. En 1810, après la défaite de l'armée française, les Anglais procèdent à l'occupation de l'île Maurice :

Nous apprenons, écrit le personnage dans son journal, que la capitulation a eu lieu le 3 décembre, à 1 heure ce matin. Les Anglais prennent possession de l'île, notre liberté est terminée (R.406).

Mais ce qui pousse les Bretons à s'éloigner de la capitale, c'est surtout leurs divergences d'opinion avec les colons, quant à l'éducation des autochtones, jugée « dangereuse pour la colonie » (R.221). Ils refusent, de ce fait, à Jean-Eudes l'autorisation de créer sa propre école. Ensuite, leur différend concerne la traite et le traitement des esclaves. Le Breton, indigné par les pratiques cruelles et inhumaines infligées à des hommes « réduits à l'état de bêtes » (R.492), décide d'affranchir ses esclaves, ce qui lui vaut d'être considéré, par ses compatriotes, « comme un fou, ou comme un dangereux utopiste » (R.222) :

Ainsi avait germé dans nos esprits, raconte Marie Anne dans son journal, le désir de quitter le Port et de nous installer à l'intérieur, afin d'y fonder notre thébaïde et d'y vivre avec nos enfants loin de la corruption et des injustices. [...] C'était comme de partir une seconde fois, d'aller encore plus loin de notre Bretagne [...] Nous vivrons loin de l'esclavage, en accord avec notre conscience » (R.493).

L'esclavage, l'un des thèmes les plus représentatifs de la discrimination raciale, est traité amplement par Le Clézio, dans *Révolutions*. A travers un récit *homodiégétique*¹, inséré dans des chapitres indépendants hors-diégèse, Kiambé, jeune esclave, raconte, à la première personne, toutes les péripéties et toutes les souffrances qu'elle a vécues². A l'image de milliers d'esclaves, elle est arrachée à sa famille, transportée dans un négrier, de la Grande Terre à l'île Maurice, vendue, violée, battue et après sa fuite, traquée, emprisonnée et maltraitée jusqu'au jour de sa libération.

A des degrés moindres, plusieurs personnages sont montrés comme des êtres traqués, vivant dans une situation d'instabilité ou d'insécurité exprimée, ici, par le recours au champ lexical de la fuite, de la persécution et de la crainte.

Dans *Révolutions*, se trouvant « à la charnière » et menacé d'être « porté déserteur » (R.391), Jean se voit dans l'obligation de quitter deux fois son pays, « pour échapper à la guerre » (R.361) et ne pas être enrôlé de force : « Tout est prêt pour ce nouveau départ. Il faut aller très loin, précise le narrateur, avant que la gendarmerie ne vienne le chercher. » (R.370). Quitter le Liban pour l'île de Chypre, pour échapper aux autorités, est, également, la décision de Tanios et de son père Gérios, après que ce dernier a tué le patriarche. Les deux « fugitifs » vivent la première période de leur exil dans la crainte et la tristesse :

Les premières semaines, ils vécurent dans la hantise d'être reconnus. Ils demeurèrent cachés du matin au soir [...] Quelquefois, le regard de Gérios se brouillait, des larmes coulaient » (RT.183).

Dans *Poisson d'Or*, la protagoniste ne cesse, elle aussi, de fuir. D'abord la maison du Mellah, de peur d'être accusée du meurtre de sa grand-mère adoptive : « J'ai réussi à me faufiler, [...] J'avais très peur qu'ils ne me rattrapent et me mettent en prison » (PO.31). Puis, redoutant que les « sbires » de Zohra se saisissent d'elle une seconde fois, elle cesse de sortir : « Je vivais sous la menace, explique Laïla, d'avoir à m'en aller, ou parce que je craignais d'être reprise par la police de Zohra » (PO.131, 132). Ensuite, cette peur persiste même à Paris, où elle est obligée, par exemple, de quitter précipitamment la maison de Béatrice car elle est prise de panique à la vue des gendarmes : « j'ai vu les inspecteurs en bas, dans la rue [...] je ne pouvais pas rester une minute de plus dans cette maison » (PO.215). La situation de Laïla rappelle celle d'Ossyane, vivant dans la clandestinité et dans l'illégalité dans les rangs de la Résistance. Il doit changer, lui aussi, plusieurs fois d'identité, de lieux, de villes et vivre dans

¹ Quand le narrateur est « présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte », Gérard Genette, *Figures III*, 1972, Cérès, Tunis, 1996, p. 386.

² Nous y reviendrons plus amplement dans la troisième partie dans les chapitres traitant de la « polyphonie » et de « l'histoire ».

la peur continuelle d'être arrêté. Sa situation s'aggrave quand, lors d'une mission en tant qu'agent de liaison, « le courrier de l'ombre » (EL.95), il est arrêté par la gestapo, qui lui prend tous ses papiers. Ossyane se retrouve, après avoir réussi à s'échapper, dans la peau d'un « fugitif sans papiers » (EL.100), traqué par les forces ennemies. Ceci ne l'empêche pas de continuer sa mission dans la clandestinité, en travaillant comme faussaire dans « l'atelier des faux papiers » (EL.104).

L'illégalité de leur situation est l'une des causes essentielles de la clandestinité, de la précarité et de la marginalité des personnages :

J'ai toujours peur qu'il ne se fasse ramasser par la police, parce qu'il était camerounais, sans papiers, dit Laïla parlant de Nono[...] et je ne voulais pas qu'on me prenne avec lui (PO.131)

À travers le personnage de Laïla, Le Clézio insiste sur la situation inconfortable des sans-papiers, qui se trouvent dans une impasse, dans l'impossibilité de travailler et d'améliorer leur situation. L'absence de papiers, exprimée, dans les exemples qui suivent, à travers les différentes formes de la négation, est étroitement liée à l'absence d'horizons : « sans carte verte, je n'avais pas la possibilité de travailler » (PO.252), « je n'avais pas encore reçu le petit bout qui donnait tous les droits » (PO.266). Ainsi, le personnage vit-il dans l'impossibilité de sortir de la marginalité, de s'intégrer et donc de rejoindre le centre :

Je guettais la boîte aux lettres chaque jour, dit Laïla, dans l'espoir de voir enfin une enveloppe à tête du service de l'immigration. Et chaque jour, j'étais un peu plus énervée, j'avais l'impression d'un piège qui se refermait doucement, sans que je puisse rien faire. (PO.252)

« Le Clézio, explique Raymond Mbassi Ateba, réussit à mettre le doigt sur une plaie béante : le problème des exclus dont les immigrants constituent la face visible et cruelle »¹.

Aux sans papiers, se joint toute la communauté de ceux que Le Clézio appelle les « hors-caste » :

Le romancier élève à la dignité de personnages de roman essentiellement des laissés-pour-compte sur lesquels la société de l'argent et des affaires a tendance, généralement, à s'aveugler².

Jean, par exemple, nous fait découvrir le monde des exclus à travers les différents lieux qu'il fréquente. Il a été, ainsi, marchand de glaces chez un Libanais, vendeur de cartes postales chez un « homosexuel militant » (R.252), loueur de parasols chez un pied-noir qui

¹ Raymond Mbassi Ateba, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*, op. cit., p. 287.

² Mohamed Ridha Bouguerra, « Mendiants, gueux et autres marginaux dans l'œuvre d'Albert Cossery », in *Errance et Marginalité*, op. cit., p. 217.

n'arrêtait pas de « se plaindre des Arabes » (R.252) et manutentionnaire, un travail de nuit, éclairé par « des projecteurs de prisons » et où il a côtoyé des gens différents, des jeunes, des vieux, « des Noirs, des Antillais, des gens du Nord » (R.252). A Londres, il passe ses journées à l'hôpital, « en compagnie des malades, des agités, des clochards édentés » ou fréquente des « cercles » de gens. Il y a d'abord le « cercle de Fulham road » (R.309) où il travaille quelquefois chez d'Adamouny, l'Arménien, dont le magasin de meubles « servait de refuge à des hors-caste » (R.299). Là, il fait la connaissance de Conrad l'Ukrainien, qui « a passé les trois quarts de sa vie en prison ou à l'hôpital » (R.331) et Sara, « une jeune femme juive assez jolie et dépressive » (R.299) qui, comme Nassima, a tout laissé tomber « pour aller à l'aventure sur un bateau avec un type qui avait près de trois fois son âge » (R.335). Ensuite, le « cercle de Soho » (R.309), « une cave aménagée en tripot clandestin » (R.302) et où se réunissent différents spécimens de la société, tels que Poubelle, une française qui couchait avec « tous les garçons qui lui plaisaient » (R.302), Dickson « homosexuel affiché » (R.303), Bryan, le poète qui ressemble à « un chat de gouttière » et la bande de voyous de Jon James « habillés de cuir noir et cloutés » (R.303).

Laïla, pour sa part, est en contact avec plusieurs sortes de marginaux de la société. Des prostituées à Rabat, dans le Foudouk tenu par Mme Jamila, arrêtée par la police « pour atteinte à la moralité » (PO.75), tous les noirs, chanteurs et vendeurs à la sauvette, qu'elle rencontre dans les bouches de métro à Paris, dont Hakim, l'étudiant sénégalais, qui vend des colliers et des « choses d'Afrique » (PO.155) et Simone, la chanteuse haïtienne, qui « mettait de la poudre dans sa narine » et « mangeait des cachets » (PO.246). La jeune fille approche plusieurs fois le milieu de la drogue à travers Bela, un équatorien qu'elle fréquente, à Chicago, qui « se défonçait » et qui « trafiquait » (PO.265) et les habitants de la rue Robinson, en Californie, qui sortaient de la maison la nuit afin de vendre « leurs petites doses de poudre » (PO.26). Il y a aussi Juanico, le gitan, et ses cousins, rencontrés à Nice, avec lesquels elle passait la matinée à chercher et à fouiller dans les ordures « comme des rats » (PO.231). La comparaison avec les rats fait écho avec celle faite avec les cafards : « Le jour, raconte-elle, on restait cachés sous la terre, comme des cafards. Mais, la nuit, nous sortions des trous, nous allions partout » (PO.154). Les rats et les cafards représentent ces êtres répulsifs mais invisibles qui peuplent les parties souterraines de la ville comme certains marginaux.

Les marginaux, mis en scène par Le Clézio, sont des marginaux « d'en-bas », ceux qui fréquentent les caves, les garages, les sous-sols et autres « trous », ceux évoqués par Maalouf

sont, au contraire, des marginaux « d'en-haut », issus de châteaux et de grandes maisons, perchés en haut des collines. Comme l'explique Arlette Bouloumié :

La notion de marginalité implique [...] des situations très différentes. On est marginal par la limite inférieure ou supérieure de la société. Les vagabonds, les clochards, les immigrés sont perçus comme marginaux mais les dandys, aristocrates envieux, sont aussi des marginaux. Ils ne subissent pas mais revendiquent avec orgueil leur marginalité. Les libres penseurs, les créateurs de toutes sortes, en avance sur leur temps, font partie de cette élite marginalisée par sa différence, non plus économique ou ethnique, mais intellectuelle¹.

Contrairement à plusieurs personnages lecléziens, identifiés comme des « hors-caste », ceux d'Amin Maalouf font plutôt partie de la « caste ». Ils sont savants ou poètes– Mani et Omar Khayyam– ou appartiennent à des familles aristocratiques – *Léon l'Africain* – ou fréquentent, du moins, les grandes maisons, les châteaux et les lieux situés en hauteur. Ainsi, Omar Khayyam, dans *Samarcande*, vit en haut d'une tour, Tanios et sa famille habitent dans « la maison-du haut » (RT.72), c'est-à-dire, le château bâti sur « la colline » (RT.173) qui surplombe le village. Le père d'Ossyane passe, lui, son enfance à Adana, dans une maison qui « s'élevait » (EL.32) dans la ville, et quand il part en exil, il bâtit sa nouvelle maison, dans les environs de Beyrouth, sur la Colline des Pins.

Toutefois, leur situation de privilégiés ne leur épargne pas le fait d'être exclus et peut même en être la cause. C'est le cas de Gérios, le père de Tanios qui, parce qu'il remplit la fonction d'intendant du cheikh, est « à l'abri du besoin » et a la possibilité d'occuper, avec sa famille, une des ailes du château, les « appartements « d'en-haut » (RT.65), ce qui rend sa situation « des plus enviables » (RT.27). En outre, quand le cheikh propose de nommer le fils de Gérios « Abbas » – un nom de l'auguste famille, réservé aux enfants appartenant à une lignée honorable– au lieu de lui donner un nom de Saint, comme le voulait la tradition concernant les enfants du village, les habitants « d'en-bas », la *khouriyyé* prévient le père en ces termes : « on va murmurer : ce Gérios nous tourne le dos parce qu'il habite en haut... déjà qu'ils jaloussent ta situation... » (RT.50).

Écarter quelqu'un à cause de sa situation enviable est l'expérience qu'a vécue Botros, le grand-père de l'auteur d'*Origines*. Ce poète et dandy, remarqué dans le village à cause de son accoutrement, s'est vu marginalisé par les habitants du village en raison des biens qu'il possédait pendant la période de famine qui a touché le Liban au début du siècle dernier, vers 1920. Parce qu'il a épargné de l'argent et qu'il s'est trouvé dans une position « privilégiée » (O.382) en période de disette alors que tous les villageois mouraient de faim, il devient la

1 Arlette Bouloumié, « Avant propos » in *Figures du marginal dans la Littérature française et francophone*, op. cit., p. 11.

cible de la haine et de la rancœur des autres : « Ils voyaient seulement en lui un nanti, un privilégié, explique l'auteur, et donc, forcément, un profiteuse » (O.380). La situation est d'autant plus équivoque, pour les gens du village, que Botros est dur en affaires : il refuse d'acheter les terrains proposés à prix élevé et veut être remboursé après la guerre, ce qu'on estime être, en cette « époque pénible » (O.382), du profit : « ce qui est certain, ajoute l'auteur, c'est que l'image de Botros en fut ternie » (O.382).

Le père d'Ossyane souffre, aussi, à cause de l'histoire insolite de son « auguste famille ». Ossyane est, en effet, issu d'une famille aristocratique puisque sa grand-mère paternelle, Iffett, est la fille du Sultan ottoman, assassiné par ses opposants. Ayant découvert le cadavre de son père égorgé, elle sombre dans la folie. Même si son état de « désaxée » l'a déjà coupée du monde, la jeune princesse est doublement marginalisée quand sa famille accepte de la marier à son médecin traitant, beaucoup plus âgé qu'elle et dont elle a un garçon, le père d'Ossyane. Leur maison qui « s'élevait au centre de la ville », lieu unissant la mésalliance sociale à la folie, est devenue de ce fait, « à l'écart » (EL.32), un « lieu d'insondables frayeurs » (EL.32), personne n'osant plus les fréquenter :

Plus aucun de ses collègues, plus aucun membre de « l'auguste famille », plus aucun notable d'Adana ne voulait franchir le seuil de sa maison, raconte Ossyane. Mon père me disait : « On nous traitait comme des pestiférés ! (EL.31).

L'insistance sur le haut degré de marginalisation de cette famille est exprimé à travers le recours à la dichotomie entre la position centrale et en même temps « à l'écart » de la maison. L'association du terme « frayeurs » au pluriel avec l'adjectif « insondables » accentue le caractère étrange et incommensurable de cette peur, alors que l'emploi du terme « pestiférés » insiste sur le caractère infréquentable de cette famille, mise en quarantaine. L'isolement de la famille est exprimé aussi à travers l'anaphore et l'énumération : répétition de l'expression de négation « plus aucun », associée à la désignation de toutes les catégories de personnes qui représentent le noyau social auquel ils sont supposés appartenir.

Quant à l'enfant maudit, sorte d'« objet incongru » (EL.32), il a vécu seul, confiné dans la demeure familiale, à l'écart du monde : « Il n'avait pas d'amis, pas de fréquentations à l'exception de ses maîtres » (EL.33). Or, les maîtres censés être le seul lien avec le monde extérieur ajoutent, au contraire, à la marginalisation de cette famille étant, eux-mêmes, « en marge des convenances de leur temps » (EL.33) : un imam défroqué, un juif d'Alep, un Polonais et un Arménien, Noubar, qui deviendra le meilleur ami de son disciple. Même la

relation avec Noubar est considérée comme une étrangeté, une « chose rare », car « de tels liens entre un Turc et un Arménien paraissaient déjà, à l'époque, très inhabituels » (EL.34).

Pour Ossyane, le modèle paternel se réalise presque à l'identique. Il grandit dans une maison géographiquement à l'écart et ne fréquente pas l'école, car « de lignée ottomane, c'était l'école qui venait à lui » (EL.32). À l'image de son père qui a choisi comme meilleur ami Noubar, un Arménien (le pire ennemi d'un Turc à cette époque là), le jeune homme, d'origine musulmane et habitant à Beyrouth, épouse Clara, une juive de Haïfa, au beau milieu de la crise arabo-israélienne. S'unir avec « l'ennemi », c'est le cas aussi de Tanios. Après avoir appris le secret que tout le village taisait, il décide de se venger en fréquentant le banni, l'ancien intendant du village. Après avoir été chassé par le cheikh et avoir passé quelques années en exil, Roukoz, revient au Pays et se fait construire en marge du village, « juste à la limite du domaine du cheikh » (RT.78) une grande maison, qui devient la destination favorite du jeune homme, décidé à « pactis[er] avec le banni » (RT.81). L'autre destination privilégiée de Tanios, située aussi hors du village, est l'école et la maison du révérend Stolton et de sa femme qui, considérés comme hérétiques, parce que protestants, sont l'objet de l'hostilité de tous les habitants du village.

Maalouf et Le Clézio offrent ainsi « une galerie de portraits de marginaux en tous genres. De la figure de l'aliéné à celle des étrangers ou immigrés en passant par les évadés, fugueurs et autres exclus »¹. Il s'agit, pour les deux auteurs, de donner la voix aux minoritaires et aux laissés-pour-compte, à tous ceux dont la voix ne porte pas assez ou n'est pas écoutée:

*J'ai simplement le sentiment, dit Le Clézio, de l'impérieuse nécessité d'entendre d'autres voix, d'écouter des voix qu'on ne laisse pas venir jusqu'à nous, celles de gens qu'on n'entend pas parce qu'ils ont été dédaignés trop longtemps, ou parce que leur nombre est infime, mais qui ont tellement de choses à nous apporter*².

Maalouf, déclare pour sa part :

*Aucun peuple sur terre n'est fait pour l'esclavage, pour la tyrannie, pour l'arbitraire, pour l'ignorance, pour l'obscurantisme, ni pour l'asservissement des femmes. Chaque fois que l'on néglige cette vérité de base, on trahit l'humanité, et on se trahit soi-même*³.

¹ Joël Glaziou, « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio », in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, op. cit., p.221.

² «J.M.G Le Clézio: l'impérieuse nécessité d'entendre d'autres voix », op. cit.

³ Amine Maalouf, *Le Dérèglement du monde*, Paris, Grasset, 2009.

Les auteurs mettent en valeur la situation difficile et tragique dans laquelle se trouve la majorité des marginaux, ignorés, persécutés, violentés, contraints à l'isolement, à la fuite ou à l'exil.

Cette marginalité physique et/ou sociale est accompagnée, très souvent, d'un mal-être profond et d'un problème identitaire qui affectent les personnages et qui peuvent être identifiés comme les causes de leur état ou sa conséquence. À côté de cette marginalité visible, il existe une marginalité invisible que les personnages vivent de l'intérieur :

Tous ceux qui ont émigré, dit Maalouf, tous ceux qui se sont rebellés, et même tous ceux qui ont rêvé d'un monde moins injuste, l'ont fait d'abord parce qu'ils ne trouvaient pas leur place dans le système social et politique qui régissait leur patrie ; à cela venait s'ajouter, inmanquablement, un facteur individuel qui déterminait la décision de chacun, et qui faisait, par exemple, qu'un frère s'en allait tandis que l'autre restait sur place (O.168).

2. Marginalité identitaire

Être différent est la cause principale qui marginalise les personnages surtout quand cette différence est visible de l'extérieur : apparence physique particulière, handicap, situation sociale instable, fragile ou inhabituelle. Néanmoins, la marginalité peut ne pas être visible et n'être perçue que de l'intérieur, par le personnage lui-même qui se sent différent des autres et se retrouve, de ce fait, à l'écart du groupe, dans l'impossibilité de s'identifier et de s'assimiler à ses membres.

Ce sentiment de différence est le plus souvent lié à un problème d'identité et d'affirmation de soi, ce qui est caractéristique d'une tranche d'âge bien particulière, celle de l'adolescence : « Parmi les traits propres à l'adolescence, note Tomé, il faut compter le problème de l'affermissement du sentiment d'identité personnelle pour soi et pour autrui »¹.

Quant à l'identité, elle se définit selon plusieurs critères. Elle passe d'abord par le nom, car « être nommé signifie avoir une identité, signifie s'inscrire dans la loi, signifie encore s'inscrire dans l'Histoire, la succession du temps et des générations »². La filiation représente, ensuite, la deuxième marque de l'identité, elle concerne non seulement l'appartenance à une parenté, à une famille et à une lignée mais aussi, à un lieu, celui des origines. L'absence, la perte ou le refus de l'une de ces propriétés – le nom, la parenté et le lieu d'origine – rend le personnage difficile à définir, estompe les contours qui le déterminent et crée en lui un mal-être et une impression de non-être.

Les personnages lecléziens et maaloufiens souffrant de problèmes identitaires, nous nous interrogerons, donc, sur les manifestations de l'identité et de son absence et sur son rôle dans la marginalisation des personnages.

¹ Hector Rodriguez Tomé, *Le Moi et l'autre dans la conscience d'un adolescent*, op. cit., p. 37

² Sylvie Camet, *Les Métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^e – XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 37.

2.1. Onomastique : des prénoms symboliques

*Nous sommes d'abord et avant tout le nom que nous portons.*¹

Donner un prénom évocateur à ses personnages afin d'en accentuer le rôle et la symbolique est une pratique assez courante dans la littérature et qui a été prouvée tout au long des siècles. Voltaire nomme « Candide » son personnage naïf, parti à la découverte du monde et des hommes, Molière appelle son personnage Georges Dandin, dans la pièce éponyme. Balzac, par un jeu de mots, donne le nom de Gobseck, « gobe-sec », à son personnage principal, un usurier rapace, Camus décerne à son célèbre personnage de l'*Étranger* le prénom de Meursault qu'on peut lire comme « Meurt-Sot » ; il existe dans la littérature d'autres exemples aussi parlants.

Comme leurs prédécesseurs, Maalouf et Le Clézio ont recours à ce procédé :

*Dire que les noms n'ont aucune importance dans l'œuvre, dit Michelle Labbé à propos des écrits de Le Clézio, serait une erreur. Au contraire, on sent qu'ils ont été choisis pour leur pouvoir évocateur et leur secret*².

Une étude onomastique révèle que, chez les deux auteurs, les prénoms choisis jouent un rôle assez important dans l'identification ou la marginalisation des personnages. Outre les protagonistes, les auteurs prennent en considération les personnages secondaires dont la personnalité est révélée par leur prénom. Le sens de ces prénoms est alors soit visible, perçu directement à travers un jeu de mots ou par la traduction d'une langue à une autre, soit caché, se trouvant dans l'étymologie et l'origine du prénom : « Les noms propres, dit Jean Onimus, diffusent une foule de connotations sonores, légendaires, oniriques, littéraires, etc. »³.

¹ Sylvie Camet, *Les Métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^e – XX^e siècles*, op. cit., p. 31.

² Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, op. cit., p. 85.

³ Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, op. cit., p. 170.

2.1.1. Identification des protagonistes : des prénoms qui marginalisent

« Un prénom doit être – vous en conviendrez – dit Ossyane, la page la plus blanche, pour que la personne y écrive, durant sa vie, ce qu'elle saura y écrire » (EL.58). Or, comme le fait remarquer Sylvie Camet, le nom qui est supposé être la partie la plus intime de l'identité, est, en même temps, l'élément qui lui est le plus étranger :

ce mot le plus personnel que nous ayons, nous vient d'autrui. C'est par l'appel d'un autre que l'être humain entend ce qu'il est, de même que c'est par une image extérieure à lui qu'il voit ce qu'il est¹.

Plusieurs personnages, dans les œuvres des deux auteurs, souffrent d'un prénom qui porte une signification importante, qui influe sur leur destin et contribue, dès le départ, directement ou indirectement, à leur marginalisation.

La protagoniste de *Poisson d'or* nous apprend, dès la première page, que Laïla n'est pas son vrai prénom : « J'ignore mon vrai nom » (PO.11) dit-elle. C'est Lalla Asma, celle qui l'a achetée à ses voleurs, qui l'a appelée Laïla (en arabe « la nuit »), parce qu'elle est « arrivée chez elle une nuit ». Le prénom choisi inscrit d'emblée le personnage dans une thématique où dominant l'obscurité et le mystère qui entourent le nom et l'origine de la petite fille, et l'absence totale d'identité (PO.11). L'absence d'identité provoque chez Laïla l'effet contraire qui est la multiplication des identités puisque la jeune fille en change selon les circonstances. À Paris, pour lui procurer du travail, Marie-Hélène, une Guadeloupéenne, la présente comme sa nièce et l'inscrit sous son nom de famille : « Mangin » (PO.118). Ensuite, afin de la naturaliser, Mme Fromaigeat fait les démarches nécessaires auprès de la mairie où l'employé l'inscrit sous « le nom qu'il avait choisi : Lise Henriette » (PO.140). Par la suite, c'est sous l'identité d'une sénégalaise décédée, Marima Mafoba, dont elle reçoit le passeport en cadeau, qu'elle est identifiée. Elle change, encore une fois, d'identité pour devenir « Nada Mafoba » (PO.283), Nada étant le prénom de l'infirmière qui s'est occupée d'elle : « que la parenté pêche par défaut ou par excès, dit Michelle Labbé, c'est la même indécision qui l'affecte² ».

¹ Sylvie Camet, *Les Métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^e – XX^e siècles*, op. cit., p. 32.

² Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, op. cit., p. 89.

Le prénom Nassima (de l'arabe *Nassim* : « brise légère » ou « zéphir ») est aussi porteur de sens. S'y trouve inscrit tout le drame de la petite fille, abandonnée trop tôt par son père Kergas, irresponsable et fasciné par les voyages et l'aventure. C'est ce prénom chargé de fatalité qui la pousse, elle aussi, à s'identifier à ce père, à la fois haï et aimé, et de suivre ses pas :

son nom de Nassim, explique le narrateur, qui signifiait le vent qui l'avait emporté. Il était trop léger pour vivre avec elles. Il était trop léger pour résister au vent, et le vent l'avait emporté comme les oiseaux (H.19).

C'est en tant que garçon, sous le nom de « Nassim », que la jeune fille s'embarque clandestinement sur le *Azzar*, pour aller à la recherche de son père. Car, si c'est le « Nassim » qui a emporté Kergas vers l'ailleurs, c'est en tant que « Nassim » qu'elle peut peut-être le rejoindre. À la fin du récit, comme Laïla, Nassima change aussi de prénom : « Je m'appellerai Nassima Moguer » (H.228) dit-elle ; changement dont on étudiera la symbolique dans un chapitre ultérieur¹.

Quant au protagoniste de *Révolutions*, il porte dans son prénom et dans son patronyme l'histoire de toute la lignée et devient le représentant de la famille et de son ancêtre Jean-Eudes Marro, connu sous le pseudonyme le « bon enfant » : « Maintenant, c'est toi, Jean Marro, le bon enfant » (R.55) lui dit la tante Catherine, en l'assimilant à l'aïeul : « Son identité nominale se décline, note Atéba, dans une homonymie relative avec son ancêtre, dont il continue l'histoire² ». Le prénom du protagoniste porte aussi en lui une autre signification et une autre symbolique. Les initiales du personnage Jean-Gildas Marro sont les mêmes que celles du prénom de l'auteur, Jean-Marie Gustave, ce qui donne une teneur autobiographique au personnage en question, confirmée par l'auteur lui-même :

J'ai inventé Jean Marro pour ne pas avoir à écrire je. Il me ressemble beaucoup mais ce n'est pas moi. Disons que Jean est un frère jumeau dont je ne peux pas me détacher mais dont je peux à tout moment m'éloigner...³

Les personnages d'Amin Maalouf portent aussi des prénoms qui contribuent, directement ou indirectement, à les marginaliser. Pour le protagoniste des *Echelles du Levant*, son père lui a choisi le prénom Ossyane :

Vous ne devinez jamais, dit-il à son interlocuteur, le prénom dont mon père m'a...chargé : Ossyane ! Oui, Ossyane ! « Insoumission », « Rébellion », « Désobéissance » (EL.56).

¹ Cf. 2^{ème} partie 1.3. « Je est un autre » : images de soi.

² Raymond Mbassi Atéba, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*, op. cit., p. 42.

³ « Les révolutions de Le Clézio », op. cit.

Les points de suspension présents avant l'adjectif « chargé » montrent l'hésitation d'Ossyane à utiliser plutôt le verbe « affubler », pour montrer l'aspect inhabituel, incongru sinon ridicule de son prénom. Il semblerait, pourtant, que le personnage préfère opter pour le verbe « charger » qui exprime mieux l'idée de poids et de fardeau qui pèse sur ses épaules– motif que nous avons eu l'occasion d'analyser¹– et de la difficulté qu'il a à vivre avec son prénom : « mon prénom était des plus lourds à porter » (EL.56) explique-t-il à son interlocuteur.

Ce qui semble rendre ce prénom difficile à accepter, c'est beaucoup moins son étrangeté, qui pousse le jeune homme à « l'escamoter » lors des présentations, que le lourd message qu'il cache. Humaniste, rêvant de grandes réformes, le père prénomme son fils « Ossyane » pensant que, grâce à cette appellation, à travers laquelle il veut exprimer son refus total du système politique et social de son pays, il prédestine son fils à un avenir de révolutionnaire. Son fils sera « l'homme providentiel » (EL.59) qui, comme son prénom l'indique, se rebellera contre le monde existant, afin de « chang[er] la face du monde » (EL.59, 60) pour le rendre meilleur. Ce prénom rappelle, tous les jours, au protagoniste la tâche à accomplir, la mission dont son père l'a « chargé » : « Au bout de cinquante-sept ans, avoue-t-il, je ne suis toujours pas arrivé à m'y habituer » (EL.56).

Ossyane n'est pas le seul à avoir souffert de son prénom dans la famille Ketabdar, puisque sa sœur Iffett porte un prénom tout aussi problématique. Cette dernière a, non seulement un prénom rare et inusité, « la plupart des gens entendaient « Yvette » » (EL.57), mais elle hérite, en outre, du prénom de sa grand-mère, dont le destin était tragique, puisque témoin d'un drame familial, elle a perdu irrémédiablement la raison. L'enfant qui semble, cependant, avoir le plus souffert de son prénom c'est, Salem, le frère cadet ; le prénom le plus répandu et le « moins inusité » des trois. Ce qui rend malheureux son porteur, ce n'est pas la valeur esthétique de son prénom, mais sa signification par rapport à sa naissance. Comme l'explique le narrateur, Salem signifie « indemne », ce qui pour un garçon dont la mère est morte en lui donnant naissance évoque « une circonstance douloureuse » (EL.57). Ce prénom, devenu « la cause première de sa rancœur » (EL.56), rappelle à Salem non seulement son crime involontaire et sa culpabilité, mais aussi la preuve irréfutable du désamour de son père qui aurait choisi exprès un prénom si symbolique. Fort de cette conviction et se croyant détesté par les siens, Salem se referme sur lui-même pour sombrer, ensuite, dans la délinquance, ce

¹ Cf. 1^{ère} partie 1.2.1 *Les adolescents et les vieux*.

qui aura pour conséquence de le marginaliser encore plus et de le couper irrémédiablement de sa famille.

Dans *Le Rocher de Tanios*, l'incident qui a lieu à la naissance du protagoniste, concernant sa nomination, semble être la clef de voûte de tout le récit :

La scène n'avait duré qu'une pincée de secondes, mais pour l'enfant, pour ses proches, pour le village entier, tout avait soudain basculé (RT.47).

La scène en question est provoquée par le cheikh Francis, le seigneur du village qui, se propose de nommer lui-même le fils de Lamia et de son intendant Gérios, en lui donnant le nom de *Abbas* (RT.47). Après avoir accepté avec empressement, Gérios réalise, quelques secondes plus tard, en remarquant les mines contrariées du curé et de la cheikha, devenue « blême », la gravité de la situation. Le cheikh venait de donner à son fils, non un prénom de saint, propre à son rang et à tous « ceux d'en bas », mais un nom prestigieux, celui de l'oncle du prophète, que seules les familles « d'en-haut », comme celle du cheikh, dont il était le descendant, avaient le droit et l'habitude de porter. Cet acte très grave revient à dire, comme se le formule la cheikha, humiliée et en colère :

cet homme avait fait un enfant à une femme qui habitait sous leur toit, et il ne s'était pas contenté de le faire, il voulait encore le revendiquer à voix haute, il voulait donner à cet enfant le nom de son illustre ancêtre, pour que personne n'eût plus le moindre doute sur sa paternité ! (RT.51, 52).

De cet incident est né donc le doute qui plane sur la paternité de Tanios, secret que tout le monde a tu, jusqu'au jour où « quelqu'un lui hurla à la figure par trois fois : Tanios-kichk ! Tanios-kichk ! Tanios-kichk ! ». Si le choix du prénom du jeune homme a été source de malaise, le sobriquet lancé par Challita, le fou du village, fait basculer la vie du fils de Lamia dans une marginalité définitive.

Les prénoms des personnages secondaires peuvent être aussi significatifs, soulignant leur caractéristique physique ou leur personnalité. La signification des prénoms peut être manifeste, à travers un simple jeu de mots ou la traduction d'une langue étrangère au français, ou dissimulée derrière l'origine et l'étymologie du nom et du prénom.

2.1.2. Nomination des personnages : des prénoms qui prédestinent

Les deux auteurs ne se contentent pas de donner des prénoms significatifs seulement à leurs personnages principaux mais généralisent cette pratique à la plupart de leurs personnages. Le nom devient un signe révélateur de leur physique, de leur comportement ou de leur relation avec les protagonistes. Cette « prédestination »¹ accordée aux personnages, les confinant dans un rôle ou une caractéristique bien déterminée est, en elle-même, une sorte de marginalisation.

Il se peut [...], explique Michelle Labbé, que le prénom soit une énigme, plus ou moins facile à déchiffrer, jouant parfois sur le sens qu'il prend dans une langue étrangère : Lalla signifie, en arabe, « la dame » et Laïla, « la nuit »².

Le Clézio comme Maalouf s'inspirent de la langue arabe pour construire les noms et les prénoms de leurs personnages. À l'instar de Laïla, il existe plusieurs autres cas, dans l'œuvre de Le Clézio, où le prénom du personnage est d'origine arabe et la signification révélatrice de l'une des caractéristiques de celui qui le porte. Nous trouvons, Houriya, qui signifie « jeune femme à la beauté incomparable » ce que Laïla confirme en disant « qu'elle était jolie » (PO.46) et qu'elle avait « les plus beaux yeux verts qu[']elle ai[t] jamais vus » (PO.45,46). L'infirmière de San Bernardino que Laïla choisit d'appeler Nada³ « parce qu'elle a posé sa main très fraîche sur [s]on front, et c'était comme la rosée du matin » (PO.275). Hakim, a initié Laïla à la philosophie or son prénom signifie « sage, philosophe ». Laïla trouve que Hakim « racontait des choses étranges » (PO.156), mais, en même temps, « ce qu'il disait [la] faisait frissonner, c'était profond comme une vérité » (PO.159), n'est-ce pas le portrait du philosophe ?

Dans le *Rocher de Tanios*, chez Maalouf, nous notons d'abord l'exemple de Lamia, la mère de Tanios, connue pour être très belle : « on l'aurait dite trempée dans la lumière » (RT.26). Or, il se trouve que Lamia veut dire en arabe « jeune fille d'une beauté lumineuse, chatoyante » offrant ainsi une coïncidence parfaite entre la signification du nom et la description qu'en fait le narrateur. De même, nous rencontrons Nader qui, comme son prénom

¹ La prédestination comme l'un des critères qui expriment l'hybridité, et par extension la marginalité du personnage, est une idée inspirée par Ali Abassi dans *Stendhal hybride. Poétique du désordre et de La Transgression dans Le Rouge et le Noir et La Chartreuse de Parme*, Paris, L'Harmattan, 2006, « Clivages et prédestinations », pp. 65-85.

² Michelle Labbé, *Le Clézio, l'Écart romanesque*, op. cit., p. 85.

³ Nada signifie en arabe : « Générosité, rosée du matin ».

l'indique, est un homme « rare, exceptionnel ». Muletier et marchand ambulant, il est, malgré les apparences, « l'un des hommes les plus instruits de la Montagne » (RT.86). Mais ce qui fait surtout le caractère exceptionnel du personnage, c'est le « précieux témoignage » (RT.88) qu'il laisse à la postérité : Nader est « l'auteur du seul ouvrage qui renferme une explication plausible de la disparition de Tanios-Kichk » (RT.87), ouvrage dont le titre est traduit en « la sagesse du muletier » et qui est une des principales références du narrateur. Il y a, aussi, Mahmoud Bourass, connu sous le nom de Fahim, dont le sens est « intelligent, clairvoyant ». En effet, « l'un des plus fins limiers de l'émir » (RT.208) a fait ses preuves en réussissant, grâce à un fin stratagème, à ramener Gérios au Pays pour qu'il soit jugé et pendu pour le meurtre du patriarche. Quant à la femme aux oranges que Tanios rencontre à l'auberge à Famagouste, son prénom est Thamar, ce qui signifie en arabe « fruit ». Le jeune homme remarque, quand il l'aborde la première fois, qu'« il émanait de sa peau un parfum d'arbres fruitiers » (RT.190). Rappelons la symbolique du fruit du plaisir, que nous avons eu l'occasion de développer¹.

Outre la langue arabe, les auteurs, notamment Le Clézio, se réfèrent à d'autres langues étrangères comme l'anglais, l'allemand ou même l'indien.

A Londres, les personnages côtoyés par le protagoniste de *Révolutions*, portent tous un prénom significatif qui traduit leur caractéristique mais les emprisonne, néanmoins, dans une seule et unique image. Ce sont les cas de Allpick (le meilleur, « pick », de tous, « all »), un étudiant dans l'école de médecine et qui est « l'un des étudiants les plus brillants de l'école » (R.301). Le professeur Dickson, un « homosexuel affiché » (R.303) et qui l'affiche encore plus à travers son prénom, puisque la traduction ferait de lui le fils, « son », d'une homosexuelle, « dike ». Quant à Georg Borer, l'étudiant allemand que Jean rencontre dès son arrivée à Londres, nous pensons que son nom de famille est construit à partir du verbe « to bore », qui veut dire « ennuyer », et du suffixe de nominalisation « -er », ce qui donnerait « borer », « ennuyeux ». Car, si sa compagnie est au début sympathique, elle devient par la suite ennuyeuse et désagréable : « Il avait commencé à irriter Jean sérieusement » (R.295), explique le narrateur, au point que ne plus le voir était « un soulagement » (R.302).

Il existe, en outre, des noms qui renvoient à des mots allemands, comme Georg Schön, le professeur à l'Institut Goethe, que Laïla trouve « gentil » (PO.89) et dont le nom « Schön » signifie, justement, « beau » ou « gentil ». Quant au patronyme d'Edward Klein, le

¹ Cf. 1^{ère} partie 1.2.2. *Les femmes*.

médecin qui s'est occupé d'elle en Californie, il a le sens de « modeste », ce qui coïncide avec sa réaction, quand Laïla découvre son livre et sa photo sur l'étagère d'une librairie, une gêne mêlée d'un sentiment de fierté : il a « un petit sourire l'air de dire : « Eh oui, c'est bien moi » » (PO.291).

Les noms peuvent être, encore, d'origine indienne comme c'est le cas pour Somapraha, l'ami de la tante Catherine, dont le nom divisé en deux mots, « Som », « lune » et « prabha » « rayons », veut dire « brille comme la lune », reflétant la personnalité de l'indienne, puisque selon la vieille tante, « elle brillait de beauté, et en même temps elle était timide comme on imaginait la lune » (R.160,161). De même, Aranyany, « la Dame de la Forêt », dont Somapraha montre la maison à Catherine, porte bien son nom puisque, en indien, « Aranya » signifie « forêt » et par conséquent « Aranyany » : « la personne qui vit dans la forêt ».

L'auteur peut jouer, de plus, avec les sens du mot en français. Ainsi, le compagnon de Simone, Martial Joyeux, qui la bat et la maltraite, son prénom signifie celui « qui manifeste des dispositions combatives, belliqueuses ¹ ». Dans *Révolutions*, le proviseur du lycée s'appelle Mâchefer, « un nom à faire peur », commente le narrateur, composé du verbe « mâcher » et du nom « fer », en accord avec la personnalité du directeur, qui fait « régner sur son établissement une discipline militaire » (R.44).

Si, pour ces exemples, il est juste question de traduire la signification du prénom de la langue d'origine vers le français, pour plusieurs autres exemples, la symbolique du prénom est décelée à travers l'étymologie, ce qui confirme, encore plus, l'intention des auteurs de jouer avec les prénoms de leurs personnages.

A travers le sens étymologique du prénom, nous retrouvons, d'abord, des allusions au physique des personnages. Dans *Poisson d'or*, le patronyme de Ramon Ursus, l'oncle de Juanico chez qui Laïla habite, à Nice, signifie en latin « ours » et il est décrit par la jeune fille comme étant un « un grand type costaud, avec des cheveux et des sourcils très noirs » (PO.230), rappelant de ce fait le plantigrade. Dans *Révolutions*, nous notons deux exemples qui renvoient à la force physique des personnages : Hervé Kernès, un ancien camarade de classe et Hervé Marro, le grand-père du protagoniste. Leur prénom commun Hervé, d'origine celtique, est composé de deux mots « haer » qui signifie « fort » et « ber » qui veut dire

¹ *Petit Larousse*.

« ardent » ; or, il se trouve, justement, que le premier « était très grand et très fort » (R.195) et que le deuxième, était « le plus fort » (R.110) de ses deux frères.

Le sens du prénom, peut renvoyer, en outre, au caractère ou à la personnalité de certains personnages. Ainsi, en choisissant le prénom de Simone pour la chanteuse haïtienne, l'auteur de *Poisson d'or* évoque la chanteuse afro-américaine Nina Simone, dont elle interprète souvent les mélodies, mais utilise aussi le sens étymologique de ce mot : « shimon » en hébreu signifie « qui obéit », ce qui concorde parfaitement avec la personnalité de cette haïtienne qui vit sous le joug de son ami Martial Joyeux dont « elle était esclave » (PO.193). De même, dans *Hasard*, Nadia, la mère de Nassima, qui est devenue, après le départ de son mari, froide, sévère et taciturne, porte le patronyme Richard, mot d'origine germanique composé par les mots « ric », « puissant » et « hard », « dur ».

Plusieurs personnages portent, enfin, des prénoms qui symbolisent leur rôle. C'est le cas, dans *Poisson d'or*, de la petite fille adoptée par Béatrice et Raymond, nommée Johanna ce qui veut dire « don de Dieu », ce qu'elle a été pour ce couple qui ne pouvait pas avoir d'enfants. Le pasteur Stolton, dans *Le Rocher de Tanios*, porte le prénom Jérémy qui signifie en hébreu « Dieu élève », un prénom très évocateur pour un éducateur qui possède une école où il essaie d'élever le niveau et le savoir de ses différents élèves. Dans la même œuvre, nous remarquons que, dans le café à Famagouste où Gérios passe son temps de fugitif et d'exilé à jouer à la *tawlé*¹, le patron de l'établissement porte le nom symbolique de Eleftherios, qui est le masculin de Eleftheria, « Ελευθέρια », qui signifie en grec « liberté, délivrance ». Dans *Les Echelles du Levant*, le prénom de la fille d'Ossyane, Nadia, est dérivé de « Nadège » lui-même du slave "nadjeda" », signifiant « espérance » ; rappelant que et c'est la visite de sa fille, dans l'asile, qui lui redonne l'espoir et la volonté d'échapper à sa prison et de recommencer à vivre. Il y a, enfin, l'exemple de Juan Moguer, nom de la ville espagnole, Palos de Moguer, dont serait parti Christophe Colomb vers l'océan Atlantique. Ce rapprochement évoque le voyage qu'effectue le cinéaste, sur les traces du navigateur génois, vers les Amériques où il fera escale, entre autres, à Colón au Panamá, surnom espagnol du même explorateur.

Il arrive, par contre, qu'il y ait discordance entre la signification du prénom et la personnalité du personnage. C'est le cas du commissaire Bernard, dont le nom, d'origine germanique, signifie « bern », « ours » et « hard », « dur » mais qui, selon Nassima, n'a

¹ *Tawlé* qui veut dire « table » est l'appellation, dans les pays du Mashreq, du Backgammon, un jeu de hasard raisonné pour deux joueurs, pratiqué sur un tablier avec des dés.

« pas l'air d'être dangereux » car « elle lui trouvait le regard d'un bon chien » (PO.138), un saint-bernard peut-être ? Il y a l'exemple, aussi, du mari qu'on a imposé à Kiambé, un homme qui lui « faisait peur et qui s'appelait Lubin » (R.433). Ce prénom, formé sur la racine germanique « leub, liub » a le sens de « cher, aimé », alors qu'il était haï par Kiambé qui préfère mourir que vivre en sa compagnie¹. Il y a enfin l'exemple, dans *Le Rocher de Tanios*, du commandant égyptien qui porte le prénom ironique de Adel Afendi. Malgré son prénom qui signifie « juste, équitable » et bien qu'il parle de « modernisation, d'équité, d'ordre et de dignité » (RT.143), il reste, cependant, le symbole de l'injustice, de la mesquinerie, de l'abus de pouvoir et la source des malheurs pour tous les habitants de la Montagne.

L'intérêt des auteurs pour l'onomastique est évident. Ce procédé, quelles que soient ses visées, ludique ou symbolique, permet de donner plus de profondeur aux personnages mais ne manque pas, en même temps, de les confiner dans une image ou un rôle bien déterminés, les prédestinant à n'avoir qu'une seule et unique fonction. Cependant, comme le précise Michelle Labbé,

aussi savant que puisse se faire le lecteur, il ne pourra jamais épuiser les sens attachés aux noms propres -il lui faudrait avoir les mêmes références que l'auteur- et inévitablement s'interrogera sur d'autres valeurs possibles du protagoniste².

Nous pouvons affirmer, néanmoins, que les noms donnés aux protagonistes ou les circonstances de leur nomination représentent, par leur symbolique, les premiers facteurs responsables de leur marginalisation.

Outre la nomination, l'identité des personnages se définit à travers d'autres paramètres, comme la filiation et le lieu d'origine qui contribuent à causer le mal-être des personnages et à creuser encore plus leur différence.

¹ « la mort [lui] semblait meilleure que de retourner dans la case de Lubin » (R.435).

² Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, op. cit., p. 85.

2.2. Mal-être : le problème de l'origine

Les personnages étant adolescents, la quête de l'identité représente pour eux une étape importante dans l'affirmation de leur être :

En dépit d'une diversité évidente, explique Tomé, l'on devait reconnaître l'existence de certains traits propres au développement adolescent ; parmi lesquels la crise d'identité qui se résout dans une nouvelle prise de conscience de soi, pour soi et pour autrui¹.

Or, la prise de conscience de soi, chez les personnages des deux auteurs, se fait à partir du néant, puisqu'ils sont confrontés, pour la plupart, à l'absence, à la perte et au refus de l'un ou de plusieurs des critères qui forment leur identité : « l'absence d'origine, note Ouafae Gortfi à propos des personnages lecléziens, devient un principe de narration. Lorsqu'on s'interroge sur l'identité, c'est qu'on est face à son absence ou à sa perte »².

L'absence de repères identitaires engendre, chez les personnages, un malaise, un manque de confiance et un mal-être qui se manifestent à travers plusieurs signes que les auteurs explicitent, à travers plusieurs items thématiques et structuraux.

2.2.1. Absence de repères : le vide identitaire

Être nommé signifie avoir une identité, signifie s'inscrire dans la loi, signifie encore s'inscrire dans l'Histoire, la succession du temps et des générations. En réponse à son nom, on accepte sa filiation. À l'inverse, l'absence d'un nom, le refus du nom, le changement de nom, arrêtent l'Histoire et nient l'origine³.

Les personnages de Maalouf connaissent leur origine alors que « pour la plupart des personnages de Le Clézio, dit Joël Glaziou, l'identité s'exprime d'abord par la privation et le manque : être sans origine, sans famille, sans domicile fixe, sans papiers... »⁴.

¹ Hector Rodriguez Tomé, *Le Moi et l'autre dans la conscience d'un adolescent*, op. cit., p. 161.

² Ouafae Gortfi, « À la recherche de l'identité perdue. Les femmes marocaines de Le Clézio » in *Ailleurs et origines*, op. cit., p. 119.

³ Sylvie Camet, *Les Métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^e – XX^e siècles*, op. cit., p. 37.

⁴ Joël Glaziou, « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio », in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, op. cit., pp. 221, 222.

Les exemples les plus marquants, dans le corpus, sont ceux de Laïla et de Kiambé dont les histoires se rejoignent sur plusieurs points. Les deux jeunes filles sont d'abord arrachées très jeunes à leurs familles : Laïla est « volée » (PO.11) à l'âge de six ou sept ans et Kiambé, « quand les voleurs d'enfants sont venus dans [s]on village et ont tué [s]on père » (R.436), avait dix ans. Toutes deux sont privées à la fois de leur famille, de leurs souvenirs et de leur passé : « Je ne sais plus ce qu'a été ma vie autrefois » (R.478) dit Kiambé, à quoi Laïla réplique : « Pour moi il n'y a rien avant, juste cette rue poussiéreuse, l'oiseau noir et le sac » (PO.11, 12), lieu et scène de son rapt. Non seulement les voleurs leur ont pris leur passé, mais ils les ont privées de leur identité : « Je ne connais pas mon vrai nom, celui que ma mère m'a donné à ma naissance », dit la petite fille, qui répond désormais au nom de Laïla. Kiambé, quant à elle, voit sa maîtresse changer son prénom et l'appeler « Balkis », à cause de sa ressemblance avec la reine légendaire, ce qui abolit son seul repère identitaire. Notons que Kiambé subit le sort de tous les esclaves qui connaissent la même amputation. Chosifiés et réduits à l'état de marchandises, ils sont privés de tout ce qui les rapproche de l'humain, à commencer par leur nom : « Ici, dit Kiambé parlant de l'Île Maurice, les noms des Noirs sont inconnus » (R.478), ce à quoi font échos les propos de Violette, esclave prisonnier du bagne : « Personne ici n'a de nom » (R. 486) dit-il.

L'absence d'identité fait que ces personnages ne sont plus caractérisés que par leur appartenance à un groupe, à une communauté ou à une race : « Je ne ressemblais à personne, dit Laïla, j'étais une vraie africaine » (PO.253). Kiambé, pour sa part, devenue multiple, s'identifie à ses ancêtres et ses origines : « Je suis tous ces noms, tous ces lieux, j'ai le visage et le corps de tous ces hommes, de toutes ces femmes qui m'ont portée » (R.407). La multiplicité du « moi » est exprimée à travers l'adjonction à l'être – « je suis », supposé unique – d'une accumulation d'entités hétéroclites – noms, lieux, hommes, femmes – au pluriel, accolés à l'adjectif « tout », qui exprime la totalité. L'absence du nom propre qui permet l'identification et la reconnaissance de soi en tant qu'entité, à part entière, fait perdre au personnage son unicité, en fait un être éclaté. Il devient une sorte de miroir où se reflètent une multiplicité de visages et de personnalités ou de réceptacle vide, prêt à accueillir plusieurs identités à la fois. L'exemple aussi de Laïla qui, à chaque étape de son aventure, adopte une nouvelle famille, un nouveau nom et une nouvelle identité. L'orpheline s'est retrouvée, à la fois, la petite-fille d'une juive espagnole, Lalla Asma, la sœur d'une soudanaise, Selima, d'une berbère, Houriya, d'un camerounais, Nono, d'un sénégalais, Hakim, d'une française, Béatrice, d'une américaine, Sara, la nièce d'une guadeloupéenne, Marie-Hélène, la fille d'une

française, Mme Fromaigeat, pour adopter l'identité d'une sénégalaise Marima Mafoba et finir à moitié indienne et à moitié africaine, Nada Mafoba¹.

D'un autre côté, les problèmes identitaires sont liés, chez les deux auteurs, à l'absence d'origine, figurée par l'absence du père et du foyer familial. Laïla dit ne connaître « ni le nom de [s]on père, ni le lieu où [elle est] née » (PO.11), sachant seulement qu'elle vient du Sud. Kiambé a perdu, elle, son père, tué le jour de son rapt, ainsi que toutes les traces la reliant à son pays d'origine : « Je ne sais plus rien de mon pays natal » (R.478), dit-elle. Comme Laïla et Kiambé, Nassima privée de son père, de sa mère et de sa maison est dans la même situation que ces orphelines. Même si ses parents ne sont pas morts, ils sont considérés comme tels. Il y a d'abord la mort symbolique de Kergas, orchestrée par Nadia : « L'homme avec qui elle avait vécu, le père de Nassima, n'existait plus » (H.17). Cette dernière se livre à une sorte de cérémonie funèbre qui s'apparente étroitement au rite des morts chez les Amérindiens :

Le souci majeur des Indiens, explique Yves Bonnefoy, est d'abolir jusqu'au souvenir des morts [...] Cette volonté de rupture avec eux conduit ainsi nombre de ces sociétés à abandonner tout simplement le village lorsque s'y produit un décès, afin de mettre le plus de distance possible entre la tombe du mort et l'espace des vivants. Tous les biens du mort sont brûlés ou détruits, un tabou est jeté sur son nom qu'on ne prononcera plus désormais. Bref le mort est complètement néantisé².

Tous ces actes, comme nous l'avons dit précédemment³, sont accomplis par Nadia quand elle a décidé de tout « effacer ». Elle abandonne sa maison et sa ville pour partir ailleurs et elle brûle tous les souvenirs qui la relie à son mari. Quant au tabou jeté sur le nom du « défunt », notons que Nadia interdit à sa fille de prononcer le nom de son père, « elle disait seulement : K » (H.19). D'autres indices existent et montrent que les actions de Nadia s'apparentent à cette cérémonie que Le Clézio connaît bien, pour avoir côtoyé, pendant quelques années, deux tribus amérindiennes. Ainsi, selon ces croyances, le défunt peut posséder plusieurs âmes et, dans ce cas précis, « l'une d'entre elles devient le fantôme du défunt, une sorte de mort vivant⁴ » ; est-ce un hasard, alors, si Nassima en se promenant dans la maison vide a peur, car « elle croyait entendre marcher un fantôme » (H.17) ? Mais ce qui rapproche, le plus, les agissements de Nadia de cette tradition, c'est le rituel lié aux manifestations du deuil, « crâne rasé pour les femmes, par exemple, peintures noires, prohibitions sexuelles ou alimentaires,

¹ Aspect qui sera développé et analysé ultérieurement : « Je est un autre »

² Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, p. 548.

³ Cf., 1^{ère} partie 1.2.1. *Les adolescents et les vieux*.

⁴ Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des Mythologies*, op. cit., p. 547.

etc.¹ », faut-il rappeler que Nadia s'est fait raser le crâne à la manière des femmes de ces tribus ?

Quelque temps après leur arrivée ici, Nadia avait tout coupé à grands coups de ciseaux. En rentrant de l'école, Nassima l'avait trouvée assise sur le tabouret de la cuisine, le crâne presque chauve². (H.18)

Après avoir perdu son père, Nassima perd aussi sa mère, « devenue étrangère » (H.14), coupant tout lien de tendresse et de complicité avec sa fille. La perte de la mère est concrétisée par l'abandon du foyer familial et symbolisée par la fugue, car, comme l'explique Sandra Beckett, « les enfants qui ne sont pas orphelins le deviennent en quelque sorte, du moins provisoirement, en fuguant³ ».

Si le problème de Nassima est d'avoir perdu un père, celui de Tanios est d'en avoir deux. Ayant découvert sa bâtardise, le fils de Lamia, en colère contre ses parents, devient symboliquement orphelin : « Lamia remarquait bien que son fils était différent [...] Tanios semblait même avoir gagné en politesse. Mais c'était la politesse de qui se sent étranger » (RT.77). La mort du père est exprimée à travers le reniement public du fils : « Tu n'es pas mon père ! lui lance-t-il. Je ne sais pas qui est mon père ! » (RT.125). Devenu étranger au milieu des siens, Tanios, comme Nassima, préfère s'éloigner de chez lui et éviter, autant que possible, la maison familiale.

Fuir la maison familiale c'est ce que font aussi Ossyane et Jean Marro qui ont une relation conflictuelle avec leur père. Le premier, ayant perdu très jeune sa mère, doit supporter l'autorité étouffante de son père : « C'est cela qui constamment me poussait à le fuir » (EL.53) avoue-t-il. Jean, lui, souffre du « silence obstiné » (R.35) du sien. Ancien officier de l'armée britannique, Charles Marro rentre chez lui avec des séquelles morales et physiques qui l'ont, comme la mère de Nassima, enfermé dans son monde et éloigné de son fils. Après l'école, Jean, explique le narrateur, retardait « le moment de retrouver l'atmosphère lourde de l'appartement où son père, confiné à cause de sa sclérose, devenait de plus en plus irascible » (R.16).

Notons, d'un autre côté, que les problèmes identitaires dont souffrent la plupart des protagonistes sont liés à des événements qui ont eu lieu avant leur naissance et qui ont perverti et influencé le cours de leur vie et leur destinée. De ce fait, leur vie ne commence pas

¹ *Op. cit.*, p. 548.

² Nous soulignons.

³ Sandra Beckett, « Enfance et marginalité dans les récits pour enfants de Henri Bosco, Michel Tournier et Jean-Marie Gustave Le Clézio » in *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones, op cit.*, p. 150.

avec leur naissance mais bien plus tôt. Tanios et Nassima sont victimes des agissements de leurs parents. Le premier souffre à cause de la probable relation interdite de Lamia avec le cheikh, ce qui lui vaut d'être traité de « bâtard » et la deuxième doit subir la relation interdite de Nadia et de son père. C'est d'abord une interdiction raciale et culturelle :

Dans la famille, tout le monde l'avait prévenue. On n'épouse pas un Antillais, fût-il docteur en médecine. Un jour il se lasse et il s'en va. (H.16)

C'est ensuite une interdiction religieuse, en rapport avec un passage de la Bible qui prohibe les relations avec des non chrétiens : « Tu ne contracteras pas de mariages avec ses peuples, tu ne donneras point tes filles à leurs fils, etc. » (H.186). Nassima, la mulâtresse, comme Tanios, le bâtard, sont considérés comme issus d'une relation proscrite : « Alors je suis maudite, dit cette dernière, parce que ma mère a choisi mon père pour l'épouser, je suis née de ce mariage » (H.187). Nous ajoutons à ces exemples, celui de Moguer qui est abandonné par son père parti à l'aventure, afin de fuir ses responsabilités¹. Le cinéaste déchu, reproduit, par une sorte d'atavisme ou de prédestination, le même schéma que son père, délaissant, lui aussi, femme et enfant, pour partir à l'aventure :

Toutes ces années Moguer avait vécu au jour le jour, sans se soucier des autres, sans égards pour la morale, sans précautions [...] Chaque fois qu'il avait assez d'argent pour oublier le monde et s'en aller, prévoir une destination, il s'était lancé à l'aventure vers la haute mer. (H.34)

Si les parents peuvent influencer le destin de leurs enfants, il arrive que les aïeux et les ancêtres jouent un rôle aussi important, comme c'est le cas pour Jean et Ossyane :

Ma vie a commencé un demi-siècle avant ma naissance, dit ce dernier, [...] Si bien qu'à ma venue au monde, ma vie était déjà largement entamée. (EL.23)

Ossyane reçoit en héritage, outre son appartenance aristocratique et les traditions qui en découlent, l'abandon de la maison d'Adana, l'exil, la marginalité de son père qui, enfant, a vécu avec les siens comme des « pestiférés », mais aussi la folie de sa grand-mère paternelle, Iffett, qui a perdu la raison : « Une onde de folie s'est propagée, qui ne devait plus s'interrompre » (EL.23) explique Ossyane. Rappelons que le protagoniste a été lui aussi interné dans un hôpital psychiatrique.

¹ « il s'était enfui, abandonnant son fils, plutôt que de faire face aux créanciers. Même pas suicidé, il n'en avait pas eu le courage. Simplement en allé, de l'autre côté de la frontière, à Perpignan, à Marseille, commençant à quarante-cinq ans une vie d'errance, de beuveries, de faux amis et de fausses maîtresses » (H.206).

Jean Marro a reçu, lui, en héritage le déracinement des siens. La perte de la maison de Rozilis à l'île Maurice est pour la famille un évènement tragique qui a des répercussions sur toutes les générations. C'est en rendant visite à la tante Catherine, dernière survivante de cette époque, que Jean peut tout apprendre sur l'histoire de sa famille. Pour le protagoniste de *Révolutions*, comme pour celui de *Les Echelles du Levant*, l'identité est liée aux évènements du passé :

En vérité, explique le narrateur, le secret était plus ancien que le temps de La Kataviva. Plus ancien même que l'enfance de Catherine à Rozilis. C'était un secret d'avant la naissance, pensait-il, d'avant les guerres, de très loin en arrière. C'était un secret de l'autre bout des mers, qui faisait qu'on avait perdu ses racines, non seulement Rozilis, qui, après tout, n'était qu'une maison comme les autres, mais Maurice tout entière [...], tout cela avait disparu et les Marro étaient devenus errants. (R.48, 49)

Le destin de Jean Marro semble être lié à celui de son ancêtre, Jean-Eudes Marro, le premier de la famille qui a quitté la France pour s'installer à l'île Maurice et créer le domaine de Rozilis. Après avoir offert à Jean le cahier de l'ancêtre en héritage, Catherine lance à son neveu : « C'est lui qui est en toi, qui est revenu pour vivre en toi, dans ta vie, dans ta pensée. Il parle en toi » (R.53). Comme l'explique Mbassi Atéba :

Jean Marro dans Révolutions, est un personnage multiple, dont l'identité ne peut être univoque et ponctuelle. Il est le dépositaire des tous les caractères et de l'idiosyncrasie des membres de sa famille¹.

Être dépositaire de la mémoire familiale est le rôle aussi de l'auteur d'*Origines*. Cette mémoire est symbolisée par la malle aux archives qui contient toutes les correspondances et tous les documents qui relatent la vie de son grand-père Botros et de son grand-oncle Gebrayel, documents qui lui ont permis de reconstituer l'histoire des origines. Parlant de son grand-père, l'auteur écrit :

C'était un révolté, et c'est dans les ruines de sa révolte que je cherche mes origines, c'est de sa révolte que je me réclame, c'est d'elle que je suis issu (O.394).

Les problèmes d'origine liés à l'identité, à la relation avec le père et à la perte, symbolique ou réelle, de la maison et de la cohésion familiale ont des séquelles sur les protagonistes. Ces derniers souffrent d'un mal-être qui accentue encore plus leur différence, leur solitude et leur éloignement de la société.

¹ Raymond Mbassi Atéba, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*, op. cit., p. 42.

2.2.2. Absence de bonheur : les figures du néant

Les protagonistes des deux auteurs vivent dans un état de détresse qui se manifeste de plusieurs manières.

Chez le Clézio, le mal-être de ses personnages est perçu à travers leurs propres visions d'eux-mêmes, une image négative qui marque leur manque de confiance et leur effacement. Dépersonnalisés à cause d'une identité absente ou nébuleuse, les personnages semblent perdre leur matérialité ou leur humanisme : ils sont en dehors du centre, en dehors du champ de vision des autres, en dehors même de l'espèce humaine. Ils ont d'abord l'impression de ne pas exister aux yeux des autres, impression explicitée par les adjectifs : transparent et invisible. Quand Jean est interpellé, la première fois, par Rita, « il a ressenti tout à coup une impression étrange, comme s'il découvrait qu'il n'était pas invisible, que pour quelqu'un il existait » (R.133). De même, pour Nassima, l'idée que Moguer ne puisse pas s'intéresser à elle lui donne la triste certitude que rien ne peut changer et qu'elle restera toujours « prisonnière, transparente » (H.28). Laïla affirme, pour sa part, « que les gens ne s'occupaient pas » d'elle dans les magasins ou dans la rue car, elle était « invisible » (PO.51).

L'invisibilité de ces deux dernières semble liée au fait qu'elles sont comparées à des animaux : d'imperceptibles insectes, comme le « cafard » pour Laïla et le « sarsar, grillon » pour Nassima, petits insectes noirs à l'image de leur physique, ou à des animaux domestiques et familiers auxquels on n'accorde pas beaucoup d'attention. Quand Moguer découvre Nassima dans son bateau, elle est assimilée à « un animal arraché au fond d'une grotte » (H.47). Ensuite, au cours de la traversée, il finit par oublier sa présence, la comparant à « un petit animal, une sorte de chat, d'écureuil qui se serait glissé à bord sans rien demander, puis aurait fait sa place dans un coin » (H.94). Dans le fondouk, Laïla aussi réussit à trouver une place et un rôle discrets, en s'arrangeant pour spolier secrètement les clients de ses amies prostituées : elle se mettait « dans un coin, recroquevillée contre une porte comme un animal », elle attendait ensuite, devant la chambre « comme un chien de garde » et au moment venu, « comme un petit animal agile », elle leur dérobait tout ce qu'elle trouvait dans leurs poches.

L'invisibilité des personnages est accentuée par la place qu'ils occupent dans l'espace. Ils sont souvent figurés en retrait, dans un espace exigü, plus précisément dans un coin, et repliés sur eux-mêmes comme cela a été souligné dans les exemples précédents :

tout coin dans une maison, dit Bachelard, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude¹.

En effet, Jean se sent « seul » (R.448), Nassima est « enfermée dans la solitude et le désespoir féroce » (H.197) et Laïla peut passer des jours « seule dans la cave, sans parler à personne » (PO.220), situation que la jeune fille redoute et qui représente la plus grande de ses hantises : « Ce qui me faisait le plus peur, dit-elle, c'était la solitude » (PO.46).

La solitude peut être, au contraire, voulue et réclamée par le personnage, comme pour Jean Marro et Tanios. Le premier évite exprès, lors de son séjour à Londres, la compagnie des autres et veille à garder une certaine intimité : « Il s'arrangeait à toujours revenir seul. Il ne voulait pas se lier avec les autres. Chacun habitait son cercle, Jean ne voulait pas qu'on entame son cercle à lui. » (R.309). Le deuxième, après avoir découvert le secret concernant sa naissance, prend le parti de s'isoler et d'éviter tous les autres : « A peine ouvrait-il les yeux chaque matin qu'il partait pour de longues randonnées pensives et solitaires » (RT.77). Ensuite, de retour au Pays après sa mission, se retrouvant pressé et sollicité de toutes parts, Tanios se réfugie dans son ancienne chambre, dans « l'alcôve » où se trouve son lit. L'image de l'alcôve rappelle celle du coin, de la grotte ou de la cave, lieux d'isolement et de retrait et donc de solitude. Mais, ce sont aussi des lieux d'immobilité, d'inaction et d'attente :

Rien ne pouvait donc changer, dit le narrateur à propos de Nassima, elle resterait prisonnière, transparente, juste un sarsara, un petit insecte noir au coin de la cheminée. Il fallait qu'elle parte, qu'elle quitte tout (H.28).

Le départ se présente, ainsi, comme la solution qui permet au personnage de se réaliser, car, comme l'explique Bachelard, « l'être se révèle à l'instant même où il sort de son coin »².

Toutefois, avant de partir, les protagonistes, aussi bien chez Maalouf que chez Le Clézio, vivent une détresse liée à une attente, « attente de l'amour, attente du retour, attente de la vraie vie » (RT.196). À cause de leur mal-être, de leur solitude et de leurs interrogations sur leurs origines et sur leur passé, les personnages sont comme coupés de la réalité : « Elle avait un sentiment de très grande irréalité » (H.28) dit le narrateur parlant de Nassima. Quant à

¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 130.

² *Ibid.*, p. 131.

Jean, « il y avait longtemps qu[’il] recherchait cela, la réalité » (R.308). De ce fait, les seuls moments de bonheur sont les moments vécus pleinement, dans le présent et au cœur du réel¹.

La difficulté des personnages à vivre dans le moment présent et à s’ancrer dans le réel peut s’expliquer par l’exil intérieur qu’ils traversent ou ce que Maalouf appelle « l’exil avant l’exil » : « c’est l’exil pris en amont² » explique-t-il, en parlant du *Rocher de Tanios*. En mal d’identité, les personnages souffrent d’un sentiment de non appartenance au milieu dans lequel ils vivent, ils se sentent différents et étrangers, deux termes qui reviennent souvent dans leur discours. Dans *Révolutions*, le protagoniste aime écouter les histoires de la tante Catherine sur Rozilis et sur les ancêtres, pour essayer de comprendre « pourquoi il était celui qu’il était. Jean Marro, différent des autres garçons de son âge, mal à l’aise, malheureux, maladroit » (R.53). Son ancêtre, avant lui, avait le même sentiment : « Je sais bien que je ne ressemble pas aux autres » (R.61) avoue Jean-Eudes Marro, dans son journal. Tanios, se sent lui, étranger au milieu des siens et vis-à-vis de tous les villageois dont il ne partage plus les valeurs et la mentalité : « Dieu que je me sens étranger au milieu de cette fête ! » (RT.121) dit-il, à l’occasion de la cérémonie organisée en l’honneur du patriarche.

Les sentiments de différence et d’étrangeté semblent, d’un autre côté, s’accroître au contact de la violence. Désabusés, choqués par le comportement et les agissements de leurs compatriotes, les personnages ressentent doublement l’écart qui les sépare de leurs semblables :

Quand on a un système de valeurs, explique Maalouf, et qu’on a l’impression que ce système de valeurs n’est pas celui de la société au milieu de laquelle on vit, même si c’est la société au sein de laquelle on a vu le jour, on se sent étranger. Et ça, je l’ai senti moi-même au moment de la guerre³.

C’est l’exemple de Jean-Eudes qui, déçu et choqué par l’apport de la Révolution et par le comportement violent, injuste et inhumain de ses compatriotes, se sent « étranger » (R.166) dans son propre pays. Il décide, alors, de partir vers un autre pays où il lui est possible de vivre en liberté, selon ses convictions, « hors de portée de la vindicte des parvenus politiques et des faux patriotes. » (R.178). Tanios, de retour à son village natal, après sa mission auprès de l’émir, se voit promu au rang de cheikh et pressé par les villageois de punir Roukoz le traître, en appliquant une sentence de mort. Oppressé par autant de haine et de violence, le

¹ « Jean et Alison étaient au centre d’une bulle de bonheur, non pas hors du temps, mais plutôt au cœur du temps, au point le plus chaud du réel » (R.307) ; « Pour la première fois, Nassima avait le sentiment de vivre. C’était si extraordinaire que le présent lui semblait résonner jusque dans le passé, et au même instant se mêlait à ses rêves » (H.72).

² « Amin Maalouf, écrivain libanais, prix Goncourt 1993 », propos recueillis par Hamidou Dia, *Nuit Blanche : Le magazine du livre*, n°59, 1995, pp. 76-80, p. 78.

³ *Ibidem*.

jeune héros, qui se sent incapable d'assumer le rôle de vengeur qu'on veut lui attribuer, est envahi par un besoin pressant de partir : « Au milieu de cette foule, sous les murmures, sous les regards, il ne parvenait plus à respirer, il ne songeait qu'à fuir » (RT.261). Quant à Jean, la différence et l'incompatibilité avec son milieu, il les a senties dès son plus jeune âge, en fréquentant le monde violent du lycée : « Jean a compris qu'il n'appartiendrait jamais à cet endroit, quoi qu'il fasse, ses racines seraient ailleurs. C'est ainsi qu'il avait choisi Rozilis » (R.46) ajoute-t-il. Ensuite, quand la guerre éclate en Algérie, le jeune homme essaie, d'abord, d'y échapper en se réfugiant dans différents endroits, comme la plage ou le jardin des oliviers, « loin de la ville, loin de la guerre, loin de la conscience de soi » (R.272), mais quand il est appelé à rejoindre l'armée afin de combattre en Algérie, il est contraint, pour rester en accord avec sa conscience et « pour échapper à la guerre » (R.361), de quitter deux fois son pays, à Londres ensuite à Mexico.

L'absence d'identité et d'enracinement, d'une part, la confrontation avec une réalité violente, cruelle et traumatisante¹, d'autre part, accentuent chez les protagonistes, surtout lecléziens, cette sensation d'attente² : « C'était spécial de vivre comme cela dans du provisoire qui ressemblait à du définitif » (R.309), note le narrateur à propos de Jean. Emprisonné dans l'asile psychiatrique, Ossyane partage le même sentiment : « Je pressentais aussi que je n'étais pas en cet endroit pour l'éternité. J'attendais quelque chose. Un signe, disons. Pour ne pas dire un miracle » (EL.194). Nassima, quant à elle, « ne savait pas très bien ce qu'elle attendait, elle avait juste ce creux au centre de son corps, un vide » (H.18). L'image du vide revient sans cesse dans les trois œuvres de l'auteur³ ; pour Nassima, elle fait écho à l'absence du père et à la perte de la maison de l'enfance, laissée «vide comme un hangar », chez Laïla, ce vide représente le néant de son identité et donc de toute son existence :

J'avais l'impression, dit-elle, d'un très grand vide, comme dans les couloirs du métro quand tout le monde s'en va, j'avais l'impression d'avoir échoué pour toute ma vie (PO.268).

Est-il possible, en effet, de construire sa vie sur du vide ? Cette vacuité semble se creuser encore plus, à chaque fois que les protagonistes sont confrontés à la violence et à la laideur de la réalité et de la vie :

1 Symbolisée, entre autres, par l'image de la ville. Ce qui sera développé dans le chapitre 2 de la 3^{ème} partie : « Interaction des images : le mythe ».

2 « Je fuyais la vie agressive des grandes villes, à la recherche de quelque chose que j'ignorais » : écrit Le Clézio dans son essai *La Fête chantée, op.cit.*, p. 10. L'attente à une valeur symbolique liée au parcours initiatique qu'effectueront les personnages et qui sera développée dans la deuxième partie.

3 « Jean ressentait, un grand vide, une fatigue » (R.316), « Je me sentais vide, fatiguée » (PO.256), « c'était un vide qui lui faisait mal au ventre » (H.68), « j'avais un grand vide qui résonnait dans ma tête » (PO.257), etc.

Jean aurait voulu lui expliquer, depuis le commencement, le vide qui l'envahissait, toutes ces choses qui étaient arrivées, la descente très lente de la tante Catherine, la disparition d'Aurore et la ruine de La Kataviva, et puis ces événements terribles, la guerre, la haine raciale qui épaississait l'air en France, Kernès, le regard pâle de l'Alsacien, le prisonnier arabe les yeux bandés et les mains liées par du fil de fer, qui descendait en titubant la colline vers le ravin où on allait l'exécuter (R.339).

Ainsi, l'absence d'enracinement identitaire et spatial due à un effacement des origines, à une paternité floue, inconnue ou inexistante, à l'explosion du foyer familial et à un sentiment d'étrangeté qui ôte tout sentiment d'appartenance à un milieu crée chez les personnages un sentiment de mal-être. Le malaise des personnages se manifeste par une sensation de vide et de non-existence qui entraîne, par conséquent, une absence d'implication dans la réalité et l'impression d'être en attente de la « vraie vie », celle-ci, n'étant que passagère et transitoire :

Alors je pensais, dit Laïla, qu'il n'y avait pas un seul endroit pour moi au monde, que partout où j'irais, on me dirait que je n'étais pas chez moi, qu'il faudrait songer à aller voir ailleurs (PO.212).

Le mal-être que vivent les personnages peut être exprimé, en outre, à travers les lieux qu'ils fréquentent et les déplacements qu'ils effectuent car, comme l'explique Joël Glaziou en parlant des protagonistes lecléziens :

Venus de nulle part et n'allant nulle part, sans origine et sans projet, ces personnages trouvent dans la fuite, la marche qui dénote le mouvement et la vie, les seuls moyens d'affirmer une identité¹².

¹ Joël Glaziou, « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio », in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, op. cit., p. 222.

² L'affirmation de l'identité se fait aussi à travers d'autres moyens, ce qui sera l'objet de notre deuxième partie qui traite de la « Quête de soi ».

3. Marginalité spatiale

Tout vient à l'homme qui marche. Il ne lui surgit pas seulement des idées, il lui échoit des aventures¹.

Victor Hugo

Avant d'acquérir une portée et une dimension sociales, la marginalité a d'abord été spatiale, se référant à ce qui est en dehors du cadre, en dehors du centre et en dehors des limites. La position dans l'espace, la situation du personnage par rapport au centre et par rapport à la limite devient, ainsi, un élément révélateur de sa position sociale, mais aussi idéologique. Ceci acquiert de l'importance surtout quand l'écart ou la transgression sont voulus et revendiqués par l'individu qui choisit de se positionner en dehors du groupe.

En outre, la relation du personnage, et plus particulièrement du marginal, avec l'espace n'est pas seulement établie à travers sa position par rapport au centre et à la périphérie, mais elle l'est aussi, dans sa manière d'occuper l'espace à travers ses déplacements, ses itinéraires et ses errances :

Comme la marginalité, explique Momar Désiré Kan, l'errance s'articule d'emblée sur la notion d'espace. En effet, l'errance au sens propre du terme se définit par la création d'un parcours sans objectif, non orienté dans l'espace. Elle renvoie à une double étymologie : errer c'est d'abord aller ça et là sans but, mais aussi marcher (illinere) ; puis à partir du XII^e siècle, errer a pour principale signification l'idée de se tromper. Dès lors l'errance semble reposer sur une erreur fondamentale².

Au-delà de sa relation avec l'espace, l'errance est à la fois l'expression et la cause de la marginalité : « L'errance et la marge ont partie liée du fait que l'une révèle l'autre autant que l'autre détermine l'une³ ». Elle est la manifestation d'une marginalité identitaire, le mal-être profond qui touche les protagonistes et qui les poussent à ce nomadisme effréné, la conséquence d'une marginalité sociale ou sa cause. L'errance apparaît comme un acte suspect qui creuse encore plus la différence et la déviance du personnage par rapport au groupe, étant considérée comme un comportement qui s'oppose aux valeurs sociales communes, celles de

¹ Victor Hugo, *Le Rhin : Lettres à un ami*, Lettre XX, Nelson, 1838, p. 260.

² Momar Désiré Kan, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, op. cit., p. 40.

³ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, Clamart, Calliopées, 2009, p. 197.

la stabilité et de la sédentarité, et dénote, de ce fait, un certain déséquilibre social et psychologique de l'individu.

Nous allons nous pencher, donc, sur les choix topographiques de nos auteurs et essayer d'en définir le sens et la symbolique pour nous intéresser, ensuite, aux mouvements des personnages, à leur errance, afin d'en définir l'aspect et les motivations.

3.1. Espaces de vie : des lieux limitrophes

3.1.1. Traitement de l'espace

Les lieux sont traités de manières assez différentes par les deux auteurs. La différence se situe d'abord dans la variété des endroits choisis, les lieux d'origine ou les lieux de destination, ensuite, dans la manière de les introduire dans le récit.

Ce qui caractérise les œuvres de Maalouf, c'est que l'auteur y a choisi son pays d'origine et son village natal comme lieux de prédilection pour ses personnages. Dans *Origines*, l'histoire de Botros, le grand père de l'auteur, se passe dans la montagne libanaise, dans un village appelé « Kfar-Yaqda », dans *Le Rocher de Tanios*, ce village est transformé en Kfaryabda, l'auteur croyant le rendre « plus prononçable » (O.61). Dans *Les Echelles du Levant*, le père d'Ossyane, comme l'arrière grand-père de l'auteur, quitte la Turquie – Adana pour l'un et Istanbul pour l'autre – pour venir s'installer dans la Montagne libanaise, où Ossyane comme Tanios verront le jour.

Pour Le Clézio, il existe aussi une ville de prédilection qui est Nice, sa ville natale, toujours présente dans ses œuvres comme décor qui accueille les événements principaux ou comme un lieu de passage – obligé ? – traversé par les personnages. En effet, les événements, dans *Révolutions*, se passent à Nice, dans *Hasard*, à Villefranche qui est à cinq kilomètres de Nice et Laïla, dans *Poisson d'or*, au cours de son périple, passe deux fois par cette ville. Cependant, malgré son attachement littéraire à cet endroit – Le Clézio entretenant une relation assez contradictoire avec Nice –, l'auteur varie et multiplie les lieux d'origine de ses personnages : le sud du Maroc pour Laïla, Pennedepie pour Nassima, le Morbihan pour Jean-Eudes, Maurice pour Catherine. Notons que tous ces lieux sont liés aux origines de l'auteur –

breton ou mauricien – ou à ceux de sa femme Jemia, originaire de Saguiet el Hamra, dans le sud du Maroc.

Les deux auteurs transposent, de ce fait, dans leurs fictions, des lieux réels en rapport avec leurs propres origines ou leurs voyages. Maalouf, en s'inspirant de son village natal, donne des détails précis sur les lieux qui lui sont familiers, comme la description de la *blata*, du « chemin escarpé » qui mène au château ou du mur lézardé de ce dernier. Il en est de même pour Le Clézio, dans sa description de Maurice, de la Bretagne ou de la ville de Nice.

Une étude toponymique montre le soin particulier qu'apporte Le Clézio, dans ses récits, à la transposition fidèle des lieux dont il s'inspire pour sa fiction. Dans *Poisson d'or*, toutes les rues de Paris dont il est question existent et sont décrites d'une manière conforme à la réalité : Rue du Javelot avec son tunnel et avec « le jardin des immeubles au dessus de [leurs] têtes » (PO.165) ou la rue Jean-Bouton sur « le quai de la gare de Lyon » (PO.123). À Nice, l'hôtel où Laïla se rend pour écouter chanter Sara Libcap et dont elle décrit la façade, avec cette « grande femme de bronze qui essayait de s'échapper de deux blocs de béton »¹ (PO.235) et dans *Révolutions*, la rue Reine-Jeanne, à Nice, où habite la tante Catherine, se trouve effectivement « non loin du pont du chemin de fer » (R.39). Quant à la rue « Fulvy de Lorient » (R.58), où se trouve une propriété de Jean-Eudes Marro en Bretagne, elle est réelle et se situe, plus précisément, dans le prolongement de la rue « le Bout du Monde », à deux kilomètres de « Port-Louis », autre commune du Morbihan. Nous pensons que la position de cette maison n'est pas fortuite puisque « Port-Louis » est la capitale de l'île Maurice et que le « Bout du Monde » – titre du troisième chapitre – est une région éloignée de quelques kilomètres de la capitale, l'endroit où a été fondée Rozilis, la maison des ancêtres. Est-ce pure coïncidence que la maison de Bretagne comme celle de Maurice se trouvent toutes les deux au « Bout du monde » pas très loin de « Port-Louis » ?

Quant aux lieux vers lesquels les personnages partent, nous remarquons, là aussi, une disproportion entre les deux auteurs. Car, si les personnages maaloufiens partent vers une seule destination – Tanios a quitté le Liban pour Chypre, Ossyane est parti étudier à Montpellier et Botros est allé rejoindre son frère Gebrayel à Cuba – les personnages lecléziens multiplient les itinéraires et les directions. Jean quitte trois fois Nice pour partir à Londres, à Mexico et à Maurice ; Laïla part de Rabat vers Paris, ensuite Nice, Chicago, Boston et retourne au Maroc ; et Nessima, après la longue traversée de l'Atlantique, effectue différentes

¹ Cette femme en bronze est l'œuvre du sculpteur Alexandre Joseph Sosnowsky, dit Sacha Sosno. Elle est intégrée dans l'*Hôtel Elysée Palace* à Nice.

escales : « Le *Azzar* voguait d'île en île, raconte le narrateur. Chaque soir il mouillait dans un nouveau port, une rade, quelquefois une simple crique » (H.106).

La différence entre les auteurs se situe, ensuite, dans la manière d'introduire ces lieux. Maalouf, dès les premières lignes, identifie l'espace où se passe l'action, le village de « Kfaryabda » (RT.12) dans *Le Rocher de Tanios* et la ville de Paris (EL.9) pour le narrateur des *Echelles du Levant*. Le Clézio, lui, ne nomme que les lieux que les personnages quittent et tarde à révéler les endroits où se déroule l'intrigue.

Dans *Hasard*, lit-on dès le premier paragraphe, « *Villefranche* était pleine de marins dans leurs costumes blancs » (H.13) et quelques lignes plus loin : « Elle a su qu'elle devait partir, comme Kergas, pour ne jamais revenir » (H.14, 15). Dans *Révolutions*, la première phrase qui introduit le chapitre consacré à Jean-Eudes est la suivante : « J'ai quitté Runello le jour de mes dix-huit ans ». Par contre, le lieu où se passe l'intrigue principale, que se soit pour Jean Marro ou pour Laïla dans *Poisson d'or*, n'est pas mentionné dans le texte ou très tardivement. Il est possible, toutefois, de le deviner grâce aux indices recueillis dans le texte. *Révolutions* s'ouvre sur une indication de lieu : « l'immeuble de la rue Reine-Jeanne où habitait Catherine Marro avait connu une certaine grandeur » (R.13), mais malgré la précision du nom de la rue, il s'agit là d'une « fausse » indication de lieu puisqu'elle ne nous apprend rien sur la ville en question. Nous devinons seulement, lorsque le narrateur évoque les « riches oisifs » qui ont l'habitude d'affluer chaque saison, qu'il s'agit d'une ville balnéaire, puisque ceux-là avaient le « pouvoir de se payer une villa au bord de la mer » (R.13). Nous découvrons, ensuite, qu'elle se trouve sur la mer Méditerranée (R.92), ce qui nous fait comprendre que cet endroit se trouve dans le sud de la France. Ce n'est que vers le milieu du récit, avec la mention du « Vallon Obscur », l'endroit où se trouve la maison de retraite de Catherine, que nous découvrons qu'il s'agit de la ville de Nice. Michelle Labbé, parlant du lieu d'origine des personnages Le cléziens, note que « les ports d'attache sont imprécis, ressemblent souvent à Nice, ville natale et lieu de résidence de l'auteur [...] mais ils ne sont pas nommés¹ ». Néanmoins, nous avons la confirmation sur l'identité de ce lieu, grâce à la déclaration de Le Clézio en 4^e de couverture : « Nice, dans les années cinquante et soixante, était l'endroit rêvé où rendre un culte intérieur et un peu désespéré à l'île Maurice de mes ancêtres » (R.).

¹ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, op. cit., p. 89.

Dans *Poisson d'or*, nous rencontrons le même procédé, mais avec un peu plus d'indices. Outre le fait que Laïla dit venir du « Sud », il y a tous les mots qui renvoient à une culture arabe, musulmane et maghrébine et ce, à travers les noms des personnages, Lalla Asma, Laïla et Zohra, l'évocation de la religion où Dieu « s'appelle Allah » (PO.13), les noms des objets et des lieux tels que « belra » ou « babouches », « narguilé », « Fondouk » (une sorte d'entrepôt ou d'hôtellerie pour les marchands dans les pays arabes) et « la maison du Mellah », où le mot arabe « Mellah » signifie «sel» et est utilisé dans certaines villes, pour désigner le quartier juif. Ensuite, l'évocation de *Mellila* et les rêves de départ de la jeune fille nous indiquent le pays dont il est question, *Mellila* étant une enclave espagnole sur la côte méditerranéenne du Maroc. Quant à la ville en question, les seuls indices donnés sont la présence de la mer, devinée par Laïla sur le toit de la maison et d'une « grande rivière bleue » qui sépare la vieille ville de la nouvelle. Ce n'est qu'après l'évocation du « quartier de l'Océan », que Laïla compare au marché de la vieille ville, le « Souikha » (PO.54), que nous découvrons que la ville dont il est question est Rabat, ville côtière, longée par une rivière, oued Bou Regreg¹. Le nom de la ville sera mentionné vers le milieu du récit : « Je croyais rencontrer, dit Laïla parlant de Mme Fromaigeat, une de ces femmes du grand monde, comme Mme Delahaye à Rabat » (PO.127).

Ce qui caractérise, par ailleurs, les lieux choisis par les auteurs, que ce soit les villes, les endroits de fréquentation ou d'habitation, c'est leur position dans l'espace et la connotation et la symbolique qui s'en dégagent.

¹ Il sera nommé vers le milieu du récit : « Moi je parlais de l'estuaire du Bou Regreg », p. 156.

3.1.2. Périphérie : Lieux des limites, limites des lieux

Par l'étymologie, la marginalité s'inscrit d'abord dans le couple centre-périphérie. Limite frontière c'est-à-dire ligne, ou confins, lisière et anciennement « marche » [...] la marge se situe de toute manière à une certaine distance du centre¹.

La limite, perçue par rapport au centre, est soit horizontale, la distinction se faisant entre centre et périphérie, soit verticale, le centre étant délimité par deux points liminaux, le haut et le bas. Qui dit limite dit aussi frontière ou barrière, qu'elle soit naturelle, physique, administrative, politique ou même symbolique.

Le centre représente généralement le lieu d'agglomération, la ville ou le village, qui représente non seulement la société, mais aussi le pouvoir qui la régit. C'est pour cela qu'à chaque fois que le personnage, chez les deux auteurs, veut exprimer son refus du système, sa désobéissance et sa transgression, il effectue, systématiquement, un déplacement du centre vers la périphérie. L'isolement spatial est alors choisi et reflète la rupture du personnage avec la société ou le groupe.

Pour marquer sa colère et sa rancune envers les villageois, ses parents et le cheikh, Tanios commence par désertir la maison familiale et le village, afin de rejoindre la périphérie : « Il s'éloignait au plus vite, évitant la Blata, se faufilant par des sentiers peu battus » (RT.77). C'est en s'aventurant hors du village que le jeune homme fait la connaissance de Roukoz, l'ancien intendant du château, avec qui il se lie d'amitié et chez qui il se réfugie. Le choix de Roukoz et de sa maison est très symbolique, ce dernier étant considéré, par les gens du village, comme un « banni ». Accusé d'avoir volé le produit de la vente des récoltes, il est chassé et menacé par le cheikh qui l'oblige à s'expatrier. De retour après trois ans d'absence, l'ancien intendant revient « défier le cheikh aux abords² même de son fief » (RT.79), puisqu'après avoir fait fructifier son argent en Egypte, il se procure plusieurs terres dans le voisinage du village et se fait construire une maison cossue, « juste à la limite du domaine du cheikh » (RT.78). L'insistance sur la position spatiale des terres et de la maison de Roukoz, « aux abords » et « à la limite » du village, met l'accent sur le caractère marginal de l'ancien intendant et par conséquent de Tanios qui, par vengeance, décide de « pactiser avec le banni ».

¹ André Vant, « Géographie sociale et marginalité », in *Marginalité sociale, marginalité spatiale*, op. cit., p. 14.

² Nous soulignons.

Comme Tanios qui trouve refuge dans la maison du « banni », Nassima choisit, elle, pour échapper à sa mère, de se faire interner dans une institution pour filles perdues. Ce centre qui se trouve dans un lieu écarté, « à flanc de colline au-dessus de Fréjus » (H.162), permet à la jeune fille de fuir la réalité et d'oublier sa longue aventure à bord du *Azzar* : « On était dans un autre monde, où rien de dangereux, rien de violent ne devait jamais arriver. C'était comme après une longue maladie. » (H.163)

Les propos de la jeune fille rappellent ceux d'Ossyane qui s'est réfugié, lui, dans un autre type de centre, aussi fermé et aussi marginalisé que le premier. Si Tanios et Nassima se sont réfugiés loin de chez eux, à cause de conflits personnels et identitaires, Ossyane fuit la ville et la réalité pour des raisons surtout idéologiques. Après avoir été enfermé par son frère dans un asile psychiatrique, à quinze kilomètres de la ville, Ossyane finit par apprécier, grâce aux médicaments, son séjour parmi les aliénés où il mène une vie calme et insouciant. Être dans l'asile – dont le sens premier est « refuge » –, loin de la ville et coupé du monde, permet au protagoniste, comme à Nassima, de rester hors d'atteinte de la réalité, de la guerre et de la haine raciale : « Le monde extérieur m'effrayait et me dégoûtait » (EL.193) avoue-t-il.

Fuir la ville et la réalité est le cas de Jean Marro qui souffre, lui aussi, à cause des conflits qui agitent son pays et le monde en général. En désaccord avec les pratiques de son gouvernement, accablé par les nouvelles qui lui parviennent d'Algérie, le jeune homme exprime son mal être en fuyant la ville : « La nuit dans les rochers l'air était froid, humide. On pouvait se croire dans un autre monde. Loin de la ville, loin de la guerre, loin de la conscience de soi » (R.272). De même, au cinéma, en compagnie de Mariam la marocaine, choqués par le documentaire rapportant la défaite des Arabes lors de la guerre des six jours, offusqués surtout par les moqueries, les rires et l'expression de haine des spectateurs devant les images du champ de bataille du Sinaï jonché des chaussures des Arabes, Jean et Mariam quittent précipitamment la salle et se dirigent instinctivement hors de la ville : « Ils ont marché longtemps, jusqu'à ce que la ville ne soit plus qu'un halo blanc entre les arbres » (R.383, 384).

La réaction de Jean rappelle celle de son aïeul Jean-Eudes, deux siècles auparavant. Ce dernier, choqué par le comportement de ses concitoyens à l'égard des esclaves et des autochtones en général, avait décidé de quitter Port-Louis et de s'installer, avec sa famille, hors de la ville :

Ainsi avait germé dans nos esprits, écrit sa femme, le désir de quitter le Port et de nous installer à l'intérieur, afin d'y fonder notre thébaïde et d'y vivre avec nos enfants loin de la corruption et des injustices (R.493)

Notons que le choix du mot thébaïde, qui renvoie à un lieu isolé et à l'écart, renforce encore l'idée de séparation, de périphérie et de marge.

Le déplacement du centre vers la périphérie représente, comme l'explique Momar Désiré Kan, « le fruit d'une décision personnelle de la part d'un individu ou d'un groupe d'individus qui, ne se reconnaissant pas dans les règles communautaires, choisissent de se mettre à l'écart¹ ». Or, il arrive que cette ségrégation ou cette séparation ne soit pas choisie par le personnage mais, imposée par l'autre, surtout quand il s'agit d'un groupe non toléré par la société, parce qu'il est différent et qu'il ne partage pas les mêmes valeurs qu'elle :

au-delà de la segmentation de l'espace, il s'agit toujours pour une société d'établir une ligne de démarcation entre ses membres de plein droit et les membres ayant un statut à part. Individus ou groupes sont ainsi rejetés hors des limites matérielles ou symboliques de la communauté ordinaire².

C'est Le Clézio qui s'est penché le plus sur cette forme de marginalisation en évoquant plusieurs cas de groupes et de communautés qui se retrouvent, sans le vouloir, sur la périphérie. L'éjection du centre est décrite comme une manœuvre violente et dépourvue d'humanité et où les marginaux sont associés à des déchets ou à des effluents urbains que la ville ne tarde pas à évacuer :

Cette ville, écrit le narrateur parlant de Mexico, était un piège auquel il devenait difficile de résister. Elle vous expulsait vers la périphérie, elle vous rongeaient lentement, puis elle vous recrachait (R.449).

Londres est comparée, quant à elle, à

ce vortex où les immigrants arrivaient d'un côté, par la gare Victoria, en provenance de toutes les marges de l'Empire, s'éparpillaient, se dissolvaient, et finalement étaient chassés comme une eau noire par les orifices d'effluence (R.348).

C'est le cas du camp des réfugiés à Naucalpan, appelé « la ville des migrants » (R.444), que Jean, parti à la recherche d'une famille de mendiants, visite. Ce camp, un bidonville où se réunissent tous les sans-papiers et tous ceux que la ville et la société ont rejetés, se trouve hors de la ville, tout « au bout » (R. 445) : « C'est comme d'aller vers un autre pays et pourtant, s'étonne le protagoniste, c'est bien la même ville » (R.445). Quant au camp des gitans à Nice, cette cité « construite en contrebas de la décharge » (PO.229) et où Laïla loge avec Juanico, il se situe également « loin de tout, au nord, dans la vallée, plus loin que la banlieue, plus loin

¹ Momar Désiré Kan, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, op. cit., p. 33.

² *Ibidem*.

que les piliers de l'autoroute » (PO.229). Dans ces deux exemples, la marge est exprimée, non seulement à travers l'idée de périphérie – « au bout », « décharge », « banlieue », « autoroute » –, mais aussi par l'insistance sur la grande distance qui sépare ces groupes marginaux et marginalisés des autres et ce, à travers les expressions : « autre pays », « tout au loin » et la répétition deux fois de l'expression comparative « plus loin que », accolée aux termes « banlieue » et « autoroute ».

Outre la distance, la séparation entre le centre et la périphérie est accentuée par la présence d'une frontière, naturelle ou artificielle, ou d'un obstacle qui contribue à isoler encore plus le groupe ou le personnage en question, relégué derrière des retranchements et des remparts. Le quartier des pauvres à Rabat – la pauvreté étant l'un des critères souvent retenus de marginalité – est situé « de l'autre côté du fleuve » (PO.75), ce qui oblige ceux qui veulent y entrer ou en sortir, à traverser l'estuaire, aidé d'un « passeur ». Le sens polysémique de ce mot fait penser au conducteur du bac mais aussi, à celui qui fait traverser une frontière, surtout que la différence entre les deux rives est équivalente à celle entre deux pays : « Je marchais [...] dans les rues du campement, dit Laïla, comme si j'arrivais d'un autre monde » (PO.84). Ce Douar est, non seulement séparé de la ville par un fleuve, mais il est « fermé » aussi de l'autre côté par un autre obstacle, « une grande route en construction où roulaient les camions » (PO.76), ce qui le fait ressembler à une sorte de prison à ciel ouvert.

La configuration du Douar est reprise, plus loin, lors de la description du camp des gitans aux environs de Paris, à Villabé. Ce campement, comme le Douar, se retrouve délimité et encerclé par les voies de l'autoroute, l'isolant à la manière d'une île : « J'ai vu pour la première fois, écrit Laïla, le camp des Gitans, sur le terre-plein boueux, entre les voies de l'autoroute, pareils à des naufragés sur une île » (PO.163). La comparaison avec l'île devient d'autant plus appropriée que les autoroutes sont comparées à des rivières : « Les autos roulaient de chaque côté de l'île des Gitans en faisant un grondement, dans le genre d'une rivière en crue » (PO.199). Il faut souligner, ici, que la comparaison entre le grondement des voitures et celui de la mer, ou d'un cours d'eau en général, est très présente dans l'œuvre de Le Clézio, où les personnages ont souvent l'impression de voir ou d'entendre la mer¹. Cette assimilation entre les deux bruits est relevée, aussi, par Bachelard dans sa *Poétique de*

¹ « le bruit des autos ressemblait au froissement d'une rivière » (R.154), « le roulement très bas des voitures [...] comme la marée qui monte » (R.221), « le flot des autos » (R.348), « le courant des grands axes, fleuves de camions-citernes et de voitures » (R.386), etc.

l'espace : « On sait bien, note-t-il, que la ville est une mer bruyante, on a dit bien des fois que Paris fait entendre, au centre de la nuit, le murmure incessant des flots et des marées¹. »

Le motif aquatique ne se limite pas à cette comparaison et reste très présent dans l'œuvre. En effet, Le Clézio place souvent ses personnages dans des villes limitrophes, délimitées par la mer ou l'océan ou bien il les fait habiter dans des endroits à proximité de points d'eau, fleuves ou lacs, autres formes de délimitation de l'espace. Dans *Hasard*, avant d'accomplir la traversée jusqu'en Amérique, au bord du *Azzar*, Nassima quitte sa ville natale Pennedepie, qui se trouve dans le Calvados, en bordure de la Baie de Seine, pour aller de l'autre côté du pays, à Villefranche sur la mer Méditerranée. Dans *Poisson d'or*, Laïla séjourne à Rabat, sur l'océan Atlantique, en Californie sur l'Océan Pacifique et à Nice sur la mer Méditerranée. Si la ville n'est pas côtière, le personnage habite très souvent à côté d'un point d'eau. À Boston Laïla habite « près de la rivière Charles » (PO.251) et à Chicago elle s'installe près du grand Lac Michigan. Quant à Jean Marro, outre l'île Maurice et Nice, il séjourne à Londres « non loin de la Tamise » (R.298) et ensuite, à Mexico, cette ville « née sur un rocher complètement stérile, au milieu d'un lac saumâtre² ». Le Clézio avoue, dans le même article, que « les sociétés qui [l]e fascinent sont celles qui vivent ainsi de ce rapport avec les pierres, avec l'eau. Pas absolument la mer³. »

L'élément minéral lié au thème de la verticalité occupe une place importante dans l'œuvre de Maalouf. Dans les *Echelles du Levant*, quand le père d'Ossyane quitte Adana et part au Liban, il se fait construire sa nouvelle maison « aux environs de Beyrouth, au lieu dit la Colline de Pins », un endroit en hauteur. Cette demeure, construite « en pierre de sable » (RL.43), rappelle le château où loge Tanios, situé en hauteur sur « la colline » et qui se confond avec la roche : « On eût dit une falaise bâtie en main d'homme, avec cette pierre qu'on appelle justement pierre de Kfayabda » (RT.72).

Outre les isotopies de la hauteur et de la roche qui renvoient au motif de la montagne libanaise, lieu d'origine de l'auteur et décor dans lequel évoluent les personnages de ses œuvres, s'ajoute, comme pour Le Clézio, celui de la mer. Ce paysage est inspiré d'un endroit en haut de la montagne, nommé « Machrah » (signifiant « lieu ouvert »), qui surplombe la mer, « partie intégrante [du] paysage » (O.312). Nous retrouvons ce paysage dans *Le Rocher de Tanios*, à la place justement où se tient le rocher en question car « de ce « trône » incliné

¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 43.

² Pierre Maury, « Le Clézio : Retour aux origines », *Magazine littéraire*, op. cit., p. 92.

³ *Ibidem*.

tout au bord de la falaise, quand on se tourne vers l'ouest, raconte le narrateur, [...] on aperçoit la mer » (RT.135). Cette vue et cette configuration rappellent, aussi, la maison de Gebrayel, à La Havane, sur les hauteurs de la ville, en « haut de la colline » à laquelle on peut accéder à travers une route « montagneuse » (O.307). Sur le toit de la maison, ornée d'une « balustrade en pierre » (O.312), une immense terrasse surplombe la ville :

Au loin, note l'auteur parlant de Gebrayel, il pouvait contempler la silhouette de la Havane, et, au bout de l'horizon, son regard pouvait atteindre la mer [...] Il devait savourer sur cette terrasse, chaque instant de vie, chaque instant de triomphe sur le destin. (O.313)

Le triomphe ressenti par Gebrayel est accentué par sa situation spatiale et sa position en hauteur sur sa terrasse. Accroché à sa balustrade de pierre, il a la possibilité d'embrasser du regard l'immensité du paysage ce qui favorise un certain sentiment de « domination¹ ». Comme l'explique Bachelard,

le rêveur de l'immensité aime à s'asseoir dans la chaise de pierre [...] le rocher est indispensable pour contempler la mer. La contemplation est mal fixée sur les plages. Il faut nicher dans un trou de la falaise pour dominer les puissances de l'Océan².

La position élevée et la domination du paysage sont propices donc à l'évasion, à la contemplation et au « réconfort³ ». La sérénité ressentie favorise, en outre, clairvoyance et lucidité chez les personnages qui, depuis ces endroits hauts perchés, prennent souvent des décisions capitales qui se présentent à eux d'une manière soudaine et évidente. À l'image de Maalouf qui décide de quitter son pays, du haut de la terrasse de la maison familiale, à la Montagne – « Je venais m'y asseoir, au cours des longues journées de guerre, raconte-il, [...] Et un soir⁴, donc, j'ai compris qu'il fallait partir⁵ » –, Tanios disparaît après s'être assis sur la chaise de pierre qui porte désormais son nom. De même, c'est en étant nichée en haut de la citadelle, dans « cette vieille ville accrochée à flanc de montagne au-dessus de la mer » (H.19), que Nassima, en voyant le *Azzar* au milieu de la rade, décide de partir et de monter clandestinement sur le bateau de Moguer : « Avant l'arrivée du *Azzar*, Nassima était enfant. Après, elle a su qu'elle devait partir » (H.14, 15). Ossyane, Jean et Laïla vivent aussi ce genre de révélations, non pas en haut des montagnes, mais depuis des endroits élevés qui surplombent la ville. Enfermé depuis une quinzaine d'années dans l'asile psychiatrique, Ossyane, du haut du balcon de la résidence, décide soudain de partir : « Je me suis levé. J'ai

¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Conté, 1947, Tunis, Cérès, 1996, p. 396-397

² *Ibid.*, p. 396.

³ *Ibid.*, pp. 396- 397.

⁴ Nous soulignons.

⁵ « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

dit à voix haute : « je m'en vais » » (EL242). Et c'est sur le toit d'un immeuble d'où la ville scintille à ses pieds que Jean Marro prend la résolution de quitter la France :

C'est à cet instant qu'il a décidé qu'il partirait loin de tout cela, en Angleterre, en Irlande, peut-être en Amérique. Il savait que c'était le moment. Laisser cette cité et aller plus avant. C'était si évident qu'il avait envie de rire. Il en tremblait un peu d'impatience. (R.276)

Dans une scène identique¹, c'est en compagnie de Nono sur le toit d'un immeuble de trente deux étages, que Laïla, envahie par l'immensité du ciel, comme « une fenêtre sur l'infini », est frappée par l'évidence du départ : « A ce moment-là, dit-elle, j'ai su que je devais partir. » (PO.221).

Outre la présence d'un même type de lieu, en hauteur, la prise de décision se fait, chez les personnages des deux auteurs, d'une façon quasi identique. Comme le montrent les mots et les expressions soulignés, les quatre exemples sont construits selon une même formule qui exprime successivement : l'instantanéité, la certitude et l'urgence du départ. L'instantanéité est spécifiée par les expressions du temps, tels que « un soir », « à cet instant », « à ce moment-là » ou par la soudaineté de l'action : « je me suis levé ». La certitude est révélée par le recours aux verbes « comprendre », « savoir » et « décider » et à travers l'expression de l'assurance : « à voix haute » qui montre l'absence d'hésitation chez Ossyane. Quant à l'urgence du départ, elle est explicitée par l'emploi des verbes de l'obligation « falloir » et « devoir » accolés au verbe « partir », à travers l'expression de l'empressement : « il en tremblait un peu d'impatience » ou par le passage direct à l'action chez Ossyane : « je m'en vais ».

La hauteur peut révéler d'autres symboliques. En corrélation avec le thème de la domination, habiter en haut est, très souvent, signe de pouvoir, de réussite ou d'ascension sociale. Le cheikh, dans *Le Rocher de Tanios*, habite un château qui surplombe le village, le père d'Ossyane, de lignée aristocratique, s'est construit une maison en haut de la colline et Gebrayel, devenu une personnalité importante à La Havane, choisit de s'offrir une maison sur

¹ Comme Laïla et Nono qui sont allés « sur le toit de la tour, par le chemin secret », Jean et Jeanne Odile sont montés sur le toit en empruntant un tuyau suspendu dans le vide où « personne ne pourra [les] trouver ». Ensuite, sur le toit, le vent qui sifflait « dans les haubans des mâts télé », d'une part, et « dans les antennes de télévision », d'autre part, faisait « un bruit étrange » pour les uns et « une musique sourde » pour les autres. Les deux filles, en outre, entreprennent chacune, un même geste : Laïla a « marché vers le bord du toit, penchée, comme si, dit-elle, j'allais pouvoir apercevoir la mer là-bas », risquant de tomber, si Nono ne l'avait pas « rattrapée ». Quant à Jeanne Odile « elle s'est approchée du muret face au vide, comme si elle voulait sauter ». Enfin, Nono, tenant Laïla, l'a « fait asseoir contre le cube du moteur de l'ascenseur, à l'abri des rafales », alors que Jean et Jeanne Odile « se sont couchés par terre sous le vent d'une cheminée », « on sera à l'abri du vent » dit-elle.

les hauteurs de la ville car, selon la mentalité du village, explique l'auteur d'*Origines*, « pour dire qu'un homme a réussi, on s'exclame : « Sa maison est tout en haut du village ! » » (O.308). De même, dans *Révolutions*, le narrateur met en scène un personnage puissant à Mexico, un attaché d'ambassade, le señor Rollès-Lalanne qui habite au dernier étage d'une sorte de tour : « Il avait fait bâtir cette tour du nom de Torre de Marfil (sa tour d'Ivoire) en se réservant le dernier étage, un penthouse d'où il pouvait surveiller toute la ville » (R.451).

Toutefois, chez Le Clézio, la hauteur n'est pas toujours liée à la contemplation, à la puissance ou à la richesse, bien au contraire, puisque l'auteur place souvent dans les lieux élevés non des personnages riches et puissants, mais des personnages faibles et vulnérables, notamment les vieilles personnes. Le Hadj Mafoba, dans *Poisson d'or*, vit dans un immeuble décrépi, « près de l'autoroute » (PO.159) où « l'ascenseur ne marchait pas. La porte d'entrée était défoncée, et le carrelage de l'escalier s'en allait par plaques » (PO.159-160). La tante Catherine, dans *Révolutions*, est perchée au dernier étage d'un ancien immeuble, situé au bord de la voie ferrée, un immeuble « où le temps semble s'être arrêté, où la modernité ne semble pas avoir cours¹ » et, dans la même œuvre, Eléonore, une autre vieille tante, habite « en haut des collines, dans un vieil immeuble » (R.394) menacé de destruction. Les deux vieilles dames nous rappellent, à travers leur lieu d'habitation, un autre personnage leclézien, Marie Doucet et sa *Villa Aurore* qui, comme celle d'Eléonore, est située « au sommet de la colline² ». Placer ces personnes âgées dans des endroits surélevés, vétustes et isolés, semble être une manière de les rendre de plus en plus inaccessibles et de les couper de plus en plus de la réalité. La hauteur creuse davantage la distance qui sépare les personnages du centre et les frontières, formées par les routes et les voies ferrées, sont des obstacles et des limites qui les isolent et les relèguent encore plus à la périphérie. Quant à l'état de délabrement dans lequel se trouvent leur logement, outre le fait qu'il constitue une autre sorte d'obstacle qui empêche l'accès – comme l'exemple de l'ascenseur en panne –, devient l'image la plus représentative de leur propre décrépitude, de leur oubli et de leur prochaine disparition.

Placer les vieilles personnes en hauteur, notamment le personnage de la tante Catherine, peut avoir, cependant, une signification plus symbolique, que nous avons analysée et explicitée dans un article. Nous y avons montré, entre autres, que la Kataviva représentait une

¹ Joël Glaziou, « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio », in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, op. cit., pp. 224, 225.

² J.-M. G. Le Clézio, *La ronde et autres faits divers*, op. cit., p. 109.

sorte d'*axis mundi*, permettant le passage de l'Enfer vers le Paradis, représenté par l'appartement mansardé de la tante Catherine¹.

Comme le « haut », placé à la limite supérieure du centre, le « bas », situé à l'opposé, est également porteur de sens et devient caractéristique, chez Le Clézio, d'une certaine catégorie de marginaux, comme nous avons eu l'occasion de le mentionner². Dans *Révolutions*, l'endroit que Jean fréquente, à Londres, le soir est « une cave aménagée en tripot clandestin » (R.302) où se réunissent toutes les catégories de « hors caste » ; à Mexico, il loge d'abord au dernier étage d'un immeuble « sous le toit plat » qui lui rappelle la Kataviva, après, il loue une maison dans La Colonia Guerreo où il « avait eu l'impression d'être tombé au fond d'une cuvette » (R.417). Dans *Poisson d'or*, Laïla fréquente, à Paris, les bouches de métro où se réunissent certains exclus, comme les sans-papiers et les vendeurs à la sauvette. Quant à son lieu d'habitation, c'est une sorte de salle-garage, au sous-sol, dépourvu de lumière et où Nono, le sans-papiers camerounais qui l'héberge, dort à la manière d'un S.D.F, « sur ses feuilles de cartons » (P.165) à même le sol.

La marginalité se situe, enfin, dans la transgression de la frontière et des limites. Il s'agit dans ce cas d'un mouvement qui s'effectue de la périphérie vers le centre. Le centre prend ici une autre dimension et un sens plus large, dépassant l'espace du village, de la ville ou de l'agglomération pour englober celui d'un pays ou d'une région. Il s'agit alors de la frontière culturelle et géopolitique qui sépare l'Orient de l'Occident ou celle géopolitique et économique qui sépare le Nord du Sud, où le centre représente, respectivement, l'Occident et les pays riches du Nord ; car, « en tant que réalité liée à la perspective, la marge se déplace suivant les critères choisis pour établir le centre et la périphérie³ ».

La transgression de ces frontières est explicitée, par Le Clézio, à travers le mouvement migratoire et clandestin allant du Sud vers le Nord. Il s'agit des exemples de Pamela et de son frère Joaquin, auxquels l'auteur de *Révolutions* fait rapidement allusion dans l'œuvre. Ces deux adolescents qui vivent déjà à Mexico « en marge de la société » (R.425), décident de quitter leur ville natale pour tenter leur chance aux Etats-Unis, « de l'autre côté du fleuve » où se trouve « la route qui monte vers le nord » (R.476). Dans *Poisson d'or*, où le thème de l'immigration clandestine est traité, plus amplement, à travers plusieurs exemples, nous

¹ Yosr Bellamine Ben Aïssa, « Fonctions de la mythification de l'espace dans *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio » pp. 237-243 in *Espace et Enonciation*, textes réunis par Jacqueline Bacha et Renaud Bret-Vitot, Tunis, Sahar, 2012.

² Cf. 1^{ère} partie 1.2.4. *Les persécutés et les exclus*.

³ Momar Désiré Kan, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, op. cit., p. 35.

suivons les aventures de Laïla, en compagnie de Houriya, effectuant le voyage de Rabat vers Paris, « de l'autre côté de la mer » (PO.100) et de l'autre côté de la montagne, à travers une « vallée immense, pareille à une porte » (PO.102).

Franchir le seuil qui sépare la périphérie du centre ne permet pas aux personnages de faire partie intégrante du nouveau milieu auquel ils accèdent car, se retrouvant dans une situation d'illégalité, de déviance ou de transgression, ils ne font que transposer leur marginalité dans le centre. À travers les figures des immigrés, des sans-papiers et des exclus en général (étudiés dans le premier chapitre), la marginalité ne fait plus référence à l'écart d'un point de vue spatial mais, relève plutôt de la divergence par rapport à l'ordre social et à la normalité :

Par extension, dans les approches sociales et radicales, explique Antoine S. Bailly à propos des notions de centre et de périphérie, ces termes ont perdu ce caractère positionnel, pour acquérir des significations sociales¹.

Quant aux espaces occupés par les marginaux, s'ils sont souvent situés dans des lieux éloignés ou à l'écart, horizontalement ou verticalement, ils peuvent se trouver aussi au cœur même de la ville, en plein centre mais dans des endroits reconnus pour être infréquentables, immoraux, dangereux ou interlopes. L'endroit qui présente le plus cette dichotomie entre centralité et marginalité est la maison Ketabdar à Adana. À cause des histoires qui se racontent sur ses habitants, traités comme des « pestiférés », la maison « s'élevait au centre de la ville, et cependant à l'écart » (EL.32). Dans *Poisson d'or*, les marginaux occupent plusieurs lieux de la ville – où Laïla a séjourné – comme le Fondouk de Mme Jemila et ses six prostituées à Rabat, la pension de Mlle Mayer à Paris où habitent les noirs, les dealers et les sans-papiers, la rue Robinson à Chicago, une sorte de quartier général où les dealers vendent « leurs petites doses de poudre » (PO.26) et l'asile de nuit en Californie où Laïla dort avec des gens comme elle « qui ont la peau sombre et les cheveux noirs » (PO.284). Dans *Révolutions*, il est question du camp des immigrés formé sur les quais du port en plein cœur de la ville de Nice et que Jean prend le parti de visiter tous les jours :

Un peu avant l'été, au début avril, quelque chose était arrivée à cette ville, raconte le narrateur. Ç'avait été soudain, violent. Un beau matin les habitants s'étaient retrouvés devant la réalité. Des bateaux étaient entrés dans le port (R.128).

¹ Antoine S. Bailly, « L'émergence du concept de marginalité : sa pertinence géographique », in *Marginalité sociale, marginalité spatiale, op. cit.*, p. 50.

Qu'ils soient sur la périphérie ou dans le centre, beaucoup de marginaux se reconnaissent à leur mouvement perpétuel, leur errance, autant de signes extérieurs qui révèlent leur mal-être et leur problème identitaire :

Ils ont tous la particularité, dit Joël Glaziou, de venir de nulle part, de se fixer un instant dans les marges d'une société qu'ils fuient ou qui les rejette, avant de continuer leur marche vers un ailleurs qui semble toujours fuir à l'horizon¹.

¹ Joël Glaziou, « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio » in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone, op. cit.*, p. 221.

3.2. Errance et appel de l'ailleurs : fuite et évasions

Contrairement à la marginalité qui renvoie à un lieu fixe, un centre opposé à la périphérie, l'errance renvoie à un espace ouvert où s'effectue la déambulation sans but précis de l'errant¹.

Si l'errance ne semble pas avoir de but, les raisons qui poussent le personnage à cette errance peuvent être, au contraire, bien définies. Ces motivations, même si elles sont nombreuses, découlent d'une même source qui est le malaise ou le mal-être profond du personnage.

Ensuite, qu'elle soit fuite ou quête, l'errance peut se manifester de plusieurs manières et cela, à travers un déplacement physique, symbolisé essentiellement par la marche, ou par des pérégrinations psychiques, sous forme de souvenirs ou de rêves. Au lieu d'être évasion, l'errance peut devenir, aussi, répétition et constituer une autre forme d'emprisonnement.

Quelles sont donc les manifestations et les symboliques de l'errance chez les deux auteurs ?

3.2.1. Errance physique : la mouvance des personnages

L'errance se définit, d'abord, comme une longue marche sans fin et sans objectifs spécifiques. Elle est l'expression du malaise intérieur du personnage et signe distinctif de sa marginalité, elle peut avoir plusieurs causes et motivations.

La marche peut accompagner, en premier lieu, l'acte de méditation. S'agissant d'une activité solitaire, qui ne demande aucun effort psychique en particulier, elle permet au protagoniste d'entrer dans une réflexion profonde et introspective, ce qui expliquerait les «longues randonnées pensives et solitaires » (RT.77) de Tanios, après qu'il a appris le secret sur ses origines. Quand Roukoz le rencontre pour la première fois et lui demande les causes de sa présence hors du village, le jeune homme répond : « Je suis sorti de l'école, j'avais envie de réfléchir, alors je me suis mis à marcher, droit devant moi » (RT.80).

¹ Momar Désiré Kan, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, op. cit., p. 40.

Cette activité physique joue, aussi, le rôle d'exutoire permettant au protagoniste d'oublier ou de se débarrasser des pensées et des sentiments négatifs qui l'envahissent, tels que l'angoisse ou la colère, comme l'explique Désiré Kan :

Le surinvestissement de l'espace extérieur fonctionne comme l'extériorisation d'une lutte pour le réaménagement de l'espace psychique. Il permet d'évacuer la tension interne en la transformant en énergie motrice. La déambulation permet ainsi d'échapper à la tyrannie de l'idée fixe¹.

Quand Tanios est privé, à cause de Raad, de l'école du pasteur, celle qui l'a réconcilié avec sa famille et avec la vie, ses sentiments ont « basculé, une nouvelle fois, résolument du côté de la rage et du mépris » (RT.121). Pour évacuer la rage et la colère qui l'étouffent, l'adolescent reprend son errance, une marche acharnée sans but : « Et il marchait, marchait, commente le narrateur, comme chaque fois que la colère l'agitait » (*ibid.*). La même attitude est observée chez Jean Marro, dans *Révolutions* :

Jean sortait tôt le matin, il marchait jusqu'à la nuit, il parcourait les rues et les ruelles, si loin qu'il ne savait même plus où il était. [...] C'était une sorte de fièvre, marcher, sans s'arrêter, sans but, sans remède. (R.91)

Si les expressions du temps (« tôt le matin... jusqu'à la nuit »), l'intensif « si » accolé à l'adverbe « loin », l'accumulation des verbes d'action (« marchait », « parcourait », « marcher », « sans s'arrêter »), concourent à exprimer la durée et l'intensité – dans le temps et dans l'espace – de cette marche effrénée, l'accumulation des prépositions de négation « sans » et le champ lexical de la maladie (« fièvre », « sans remède ») mettent l'accent sur son caractère symptomatique. Cette frénésie cache, effectivement, un mal être : « Jean avait compris les raisons de son malaise en notant que les ombres avaient disparu du sol » (*ibid.*). Il s'agit de l'arrivée de l'été qui augmente, d'une part, sa solitude dans les rues « mortes » de la ville et accentue, de ce fait, l'ambiance angoissante de la guerre qui se fait de l'autre côté de la Méditerranée. Ceci lui rappelle aussi qu'il s'agit du « dernier été », celui qui marque la fin d'une période et le début d'une autre, à savoir, « l'angoisse du départ, quitter son enfance, entrer dans le monde adulte, dans le monde en guerre » (R.92).

L'errance peut servir encore de dérivatif permettant au personnage de passer le temps ou d'oublier ses soucis :

C'est sous le signe du passe-temps et de l'improvisation que ces êtres en mal d'identité et de destin s'égarer sur les fronts de mer, se mêlent à la foule ou arpentent sans relâche les rayons de supermarchés².

¹ *Op. cit.*, p. 43.

² Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, *op. cit.*, p. 194.

En attendant de préparer ses papiers pour son départ à Londres et afin de tromper son impatience, Jean « s'obligeait à marcher à travers les rues, tout le jour, sans but » (R.284). Ossyane, quant à lui, afin d'occuper les quatre jours qui le séparent d'un rendez-vous important, erre dans les rues de Paris, à la recherche des rues et des places portant le nom d'un Résistant.

Pour Jean et Laïla, l'errance prend la forme d'un jeu. Pendant un certain temps, le jeune homme suit des inconnus dans la rue, pris au hasard : « C'était un drôle de jeu dangereux, inutile » mais qui occupait une grande partie de son temps puisqu'il « allait avec eux à travers la ville, prenait des bus, descendait dans les sous-sols, entraînait dans des grands magasins » (R.134). Cette activité nous rappelle celle de Adam Pollo, dans *Le Procès-verbal*, et nous fait penser à un personnage de Balzac, dans *Facino Cane* qui, doté d'un pouvoir surnaturel, suit au hasard des gens dans la rue et s'amuse à se transposer dans leur corps et vivre un moment à travers eux¹ : « Quitter ses habitudes, explique le narrateur dans *Révolutions*, devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales, et jouer ce jeu à volonté, telle était ma distraction » (R.134). Quant à Laïla, elle ne se limite pas seulement à suivre les gens ou à se transporter dans leur vie, mais elle pousse le jeu jusqu'à imaginer ces inconnus comme des membres de sa famille. Son jeu à elle est de se « glisser derrière quelqu'un et imaginer qu'il était [s]a famille, ou suivre un type dans la rue et [s]e dire qu'il était [s]on grand amour » (PO.224). Une pratique qui nous rappelle, là aussi, un autre personnage leclézien, Mondo l'orphelin, qui erre dans la ville et « quand il y avait quelqu'un qui lui plaisait, il l'arrêtait et lui demandait tout simplement : Est-ce que vous voulez m'adopter ?² ».

Si, à travers l'errance, Laïla cherche à se constituer une famille, Jean et Tanios utilisent l'errance pour fuir la leur. Pour ces deux personnages l'errance a pour objectif, d'abord, l'éloignement de la maison familiale qui représente une source de honte et de malaise. Jean a honte de sa famille, « ce petit milieu étroit, économe, marqué par l'échec et la maladie de son père », qu'il compare à celle de son ami Santos : « tout cela tellement différent de la vie brillante et tragique de la famille Balas » (R.95). Tanios déprécie aussi le comportement de son père qui, selon lui, a permis au cheikh de séduire sa femme. Son dénigrement est d'autant plus grand quand il le compare à Roukoz, l'ancien intendant du

¹ « Lorsque, entre onze heures et minuit, je rencontrais un ouvrier et sa femme revenant ensemble de l'Ambigu-Comique, je m'amusais à les suivre depuis le boulevard du Pont-aux-Choux jusqu'au boulevard Beaumarchais » in Honoré de Balzac, *Facino cane*, texte numérique www.gallica.bnf.fr.

² J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., pp. 11,12.

château, « qui, lui, ne s'était pas résigné à s'aplatir jusqu'à la fin de sa vie » et qui, au surplus, avait su tenir tête au cheikh, qui avait tenté de « séduire » sa femme, et avait préservé « son honneur » (RT.79) en quittant le château. Comme Jean qui « ne voulait plus rentrer chez lui » (R.193) préférant, pour retarder l'heure du coucher, errer dans les rues de la ville : « Jean marchait, commente le narrateur, il n'arrêtait pas, il traversait la ville dans un sens, puis dans l'autre, jusqu'aux quartiers les plus lointains » (ibid.), Tanios décide de « prendre ses distances à l'égard du village » (RT.77) et de la maison familiale : « Il s'éloignait au plus vite, évitant la Blata, se faufilant par des sentiers peu battus, pour déambuler loin des regards jusqu'à la tombée de la nuit » (ibid.). Les deux narrateurs insistent, là aussi, sur l'étendue spatiale (« jusqu'aux quartiers les plus lointains ») et temporelle (« jusqu'à la tombée de la nuit ») de l'errance qui prend de l'ampleur pour devenir aspiration vers un ailleurs plus lointain, hors de la ville et hors du pays.

C'est l'exemple de Botros qui, trouvant la terre des origines « étroite » (O.102), préfère fuir sa maison, son village et son pays, dans le but de trouver le bonheur :

Il avait pris la mer, parce qu'il était lui-même dans la détresse, que le pays des origines ne lui apportait que des déceptions, et qu'il était fortement tenté d'aller respirer ailleurs (O.98).

De même, Laïla décide d'émigrer clandestinement vers l'inconnu, laissant derrière elle toute sa vie :

C'était ainsi, on partait, on s'en allait, on ne savait pas où, on ne savait pas quand on reviendrait. Tout ce que nous avions connu s'en allait (PO.90-100).

Le caractère aléatoire et indéterminé de l'errance est mis en valeur ici à travers l'opposition entre, d'une part, la certitude du départ, exprimée à travers la redondance de deux verbes d'action qui ont le même sens : partir et s'en aller – la répétition du verbe s'en aller et l'assonance en /ɛ/, due à la terminaison de l'imparfait, accentuent encore plus les verbes en question – et l'ignorance, d'autre part, de la destination « où » et du temps accordé « quand » à cette action, mis en valeur à travers la répétition de la négation. L'errance se fait donc à travers un effacement total du passé, le « connu » et la projection dans un avenir inconnu. Un acte qui s'accomplit dans l'absence de limites et de repères spatio-temporels.

L'aventure de Nassima illustre bien cette errance révélée dès l'intitulé de l'œuvre, *Hasard* et à travers le nom symbolique, Azzar, du voilier sur lequel elle s'embarque. Outre la consonance entre les deux termes, *Hasard* et *Azzar*, il existe une relation plus directe : le deuxième mot étant à l'origine du premier. En effet, « hasard » proviendrait de l'espagnol

azar qui signifie « hasard », lui-même issu de l'arabe *Az-zahr* qui a deux sens, « jeu de dés » et « fleur d'oranger » :

Le mot zahr a divers sens, dont celui de "fleur", mais son usage au sens de "dé" semble récent ; il pourrait provenir de la coutume – pas tout à fait disparue – selon laquelle la face qui représente le nombre "1" porte quelquefois le dessin d'une fleur¹.

Une définition qui concorde parfaitement avec la symbolique que donne Moguer au nom choisi pour son bateau car il l'a nommé *Azzar* « en souvenir de la petite fleur d'oranger qui ornait la face heureuse du dé avec lequel il se mesurait à la fortune, quand il était adolescent » (H.30). En embraquant sur ce bateau, vers l'inconnu, Nassima entame une aventure d'errance, à l'« image du *Azzar*, emporté[e] sans raison, sans but, sans certitude » (H.93).

Ce bateau reste, en outre, un symbole de liberté aussi bien pour Moguer que pour Nassima. Avant d'embarquer sur le voilier, la jeune fille se voit comme « prisonnière » alors que Moguer est « l'homme libre, celui qui part et revient quand il veut, qui s'élanche dans son bateau comme un corsaire, comme un oiseau de proie » (H.26). De ce fait, quand elle est acceptée parmi les membres de l'équipage, elle est comparée au même animal, symbole de la liberté : « Balancée lentement au-dessus du navire, commente le narrateur, elle se sentait libre comme un oiseau » (H.85). D'ailleurs, après un certain temps, elle est tellement en osmose avec le voilier, qu'elle finit par adopter toutes ses caractéristiques et se fondre en lui, au point que Moguer, vers la fin du voyage, se demande, parlant de Nassima et de Zoé son python, « si ce n'étaient pas elles les véritables maîtresses du *Azzar*, pareilles au navire, sans but ni attache, sans mémoire ni regrets » (H.115).

Pour Laïla, aussi, l'errance est symbole de liberté. A Rabat, après avoir fui la pension de Mlle Rose qu'elle compare au « bagne », la jeune fille est heureuse de retrouver « [s]a vie libre » (PO.57). Ensuite, à Paris, elle passe tout l'été à « explorer » la ville : « Je courais les rues. Je n'arrêtais pas » (PO.111) dit-elle ; elle allait tous les jours un peu « plus loin », prenait « le bus au hasard » pour sillonner toute la ville : « Je n'étais pas encore rassasiée, avoue-t-elle, de marcher dans les rues, les avenues ». Arrivée aux Etats-Unis, la jeune fille adopte la même conduite puisqu'elle passe la plus grande partie de son temps à errer et à déambuler dans les rues : « J'allais où je voulais, j'étais dehors toute la journée » (PO.251) raconte-elle.

¹ Amin Maalouf, « Les mots voyageurs » in *avec Amin Maalouf* : <http://www.aminmaalouf.net/fr/>.

Cette fièvre de la marche, « ce nomadisme compulsif » et cette obsession de la liberté représentent, non seulement un « *analogon* de sa marginalité sociale¹ », mais devient aussi l'expression d'un mal intérieur relié à l'absence d'identité et d'origine. Selon Philippe Gutton,

l'errance serait une quête issue des origines qui au lieu de s'effectuer dans le temps psychique s'accomplit dans l'espace, inconsciemment certains adolescents justifient leurs errances par la quête d'un parent inconnu, perdu, disparu depuis longtemps qu'ils cherchent dans la rue ou dans les gares, dans les campagnes voire hors des frontières².

Ce qui nous rappelle, incontestablement, le cas de Laïla ou de Nassima qui est partie vers les Tropiques à la recherche de son père. Quant à l'attachement à la liberté, Momar Désiré Kan l'explique comme une sorte de compensation par rapport à ce mal identitaire :

On peut voir en ces errants la revendication ultime d'un sentiment de liberté à la place d'un sentiment d'identité avec les grandeurs et les servitudes qu'il implique. Leur souci n'est pas de bénéficier du droit de la citoyenneté, ou d'élire domicile dans un lieu, mais de mériter l'estime, la reconnaissance et le respect au nom de la dignité humaine³.

L'absence de reconnaissance de l'autre est exprimée, dans l'œuvre de Le Clézio, à travers le personnage de Laïla qui, bien qu'ayant acquis une légitimité administrative, grâce aux papiers d'identité, continue à se sentir marginale et marginalisée par les autres :

Un car de police est passé très lentement, raconte-t-elle, et je suis repartie en me dépêchant, le visage tourné de côté, pour qu'on ne voie pas à quel point j'étais noire. Malgré le passeport de Marima et la lettre du service de l'immigration de l'ambassade des États-Unis qui m'annonçait que mon nom avait été tiré au sort, j'avais le cœur qui battait comme si on allait me jeter dehors. Alors je pensais qu'il n'y avait pas un seul endroit pour moi au monde, que partout où j'irais, on me dirait que je n'étais pas chez moi, qu'il faudrait songer à aller voir ailleurs (PO.250).

Pour les personnages de Maalouf, l'errance est un acte ponctuel qui joue le rôle d'un exutoire pour se libérer d'une énergie négative, ou d'un palliatif qui permet d'échapper à un ici étouffant, mais, pour les personnages lecléziens, l'errance est en plus un acte de liberté, un acte de revendication, une partie intégrante de leur personne et de leur personnalité : « la marche semble alors être leur caractéristique commune, leur identité même⁴ » dit Joël Glaziou. C'est une caractéristique qui peut être reliée à l'image même de leur créateur, puisque, selon Gérard de Cortanze, Le Clézio « aime cet exercice qu'il estime la seule activité humaine que l'on peut prétendre naturelle⁵ ».

¹ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, op. cit., p. 197.

² Philippe Gutton, « Errance en adolescence », in *Sur le chemin. Voyage thérapeutique, voyage pathologique*, actes de la XIX^{ème} journée de psychiatrie de Fontevraud, samedi 5 juin 2004, site « psychiatrie angevine ».

³ Raymond Mbassi Atéba, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*, op. cit., p. 291.

⁴ Joël Glaziou, « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio » in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, op. cit., p. 220.

⁵ Gérard de Cortanze, J.M.G Le Clézio, *Vérités et légendes*, op. cit., p. 160.

3.2.2. Errance onirique : pérégrinations de l'esprit

On aime toujours un peu à sortir de soi, à voyager, quand on lit.

Marcel Proust, Extrait de *Sur la lecture*

« Quel serait l'inverse de l'errance ? S'interroge Philippe Gutton. L'enfermement, la prison, l'hospitalisation, l'isolement¹ ». Il arrive, en effet, que les protagonistes se retrouvent prisonniers, enfermés dans une réalité qui les étouffe, dans l'incapacité de se déplacer et privés de leur liberté. Toutefois, même dans ces cas-là, ils partent et quittent les lieux présents pour un ailleurs meilleur et ce, à travers les rêves ou ce qu'on pourrait définir comme une errance psychique ou mentale :

Dès que nous sommes immobiles, note Bachelard, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamique de la rêverie tranquille².

La rêverie peut être déclenchée par le souvenir. C'est le cas de Jean qui, grâce aux récits de Catherine sur le passé, peut voyager, « s'échapper, entrer dans le monde de Rozilis » (R.31). Son escapade mentale crée une ambiance surnaturelle qui lui permet de vivre entre deux mondes :

On est toujours là, au dernier étage de l'immeuble et, en même temps, on est là-bas, dans le grand jardin d'Ebène, au milieu des plantes, dans les allées bordées d'eucalyptus, près de la plantation de palmistes (R.159)³.

Cet entre-deux mondes, Kiambé l'a aussi vécu dans la cale du négrier qui devait l'emmener à Maurice. Enfermée avec les autres esclaves, souffrant de la chaleur et des odeurs nauséabondes, ayant perdu, à cause de l'obscurité, la notion du temps, ne sachant plus ce « qu'étaient le jour et la nuit », l'adolescente trouve dans le souvenir et dans la remémoration des noms de ses parents et de sa langue natale le moyen d'entrer dans une sorte d'état second, qui lui permet d'échapper à cette dure réalité : « Je ne dormais pas et ne veillais pas, dit-elle, j'étais dans un rêve » (R.411). Comme Kiambé, Violette, esclave et prisonnier du bagne, a aussi recours aux rêves pour oublier ses conditions de vie insupportables. Il s'agit des

¹ Philippe Gutton, « Errance en adolescence », in *Sur le chemin. Voyage thérapeutique, voyage pathologique, op. cit.*

² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 169.

³ Expérience que nous analyserons plus amplement dans la 2^{ème} partie. 2.1.1. *L'autre comme passeur.*

souvenirs du passé, du temps où il était libre et qu'il se cachait dans la montagne avec le chef des marrons, l'instigateur de la révolution des esclaves :

Je vois la montagne qui brille dans le soleil couchant, cela fait une grande tache claire, où j'aperçois chaque arbre, chaque rocher, chaque cachette où j'ai été autrefois avec Ratsitatane (R.487).

L'évocation de sa vie d'homme libre dans la nature permet au jeune homme de revivre mentalement les errances du passé. Mais, ce qui donne surtout à Violette la possibilité d'échapper au présent, ce sont ses rêves d'avenir et sa projection dans le futur. Son rêve et son espoir sont tellement ardents qu'ils prennent l'aspect du réel puisque le forçat a déjà l'impression d'entendre « le tambour que les guerriers font chauffer à l'orée du bois » et qu'il sent « l'odeur des feux qu'ils ont allumés dans les rochers, pour annoncer aux esclaves que l'heure de la délivrance est proche » (R.488). Vivre le futur dans le présent fait entrer Violette dans une sorte de transe au cours de laquelle s'opère une séparation entre le corps, implanté dans la réalité et l'esprit qui erre au loin. Cette désincarnation permet au prisonnier d'oublier la matérialité de son corps et d'escamoter tout ce qui le rattache à la réalité. Ceci est exprimé à travers la négation des sens, le toucher, l'ouïe et la vue, le forçat devenant insensible aux châtiments et aux humiliations qui lui sont infligés :

Alors, dit-il, je ne sens plus le fouet du cocher qui mord mes reins, je n'entends plus les rires des enfants, les insultes des hommes. Je ne vois plus les jolies femmes qui cachent leur visage derrière leurs ombrelles. (R.487-488)

La projection dans le futur à travers le rêve est une expérience qui est vécue aussi par Tanios et par Laïla. Pour le premier, l'annonce de son inscription prochaine à l'école du pasteur, la porte de secours qui lui permet d'échapper à sa destinée de futur intendant, le met dans un état d'euphorie et le fait échapper à la réalité :

Il était encore là, avec Lamia et Gérios mais il était loin, il contemplait la scène qu'il vivait comme si elle s'évoquait déjà dans son souvenir, il voguait au-delà de ce lieu, au-delà de ses attaches et de ses ressentiments, au-delà de ses doutes les plus déchirants (RT.102).

Quant à Laïla, après avoir décidé de quitter Rabat pour Paris, elle vit toute la période qui précède son départ « comme en songe » (PO. 87). La « tête toute bruissante » des livres qu'elle lisait, plongée dans les atlas, « pour connaître les routes, les noms des villes, des ports », la jeune fille se déconnecte complètement de la réalité et se projette pleinement dans le futur et dans la nouvelle vie qui l'attend : « Je marchais dans les allées du Douar Tabriket, explique-t-elle, mais je n'étais déjà plus là » (PO.87).

Cependant, quand le protagoniste n'a plus foi dans le futur et qu'il perd l'espoir de réaliser ses rêves et d'avoir une meilleure vie, quand l'avenir n'a plus de sens, le rêve ne suffit plus et le personnage a recours à des dérivatifs plus puissants afin d'échapper à la réalité.

Quand, à cause de la guerre, Ossyane est séparé de sa femme et de son enfant, privé de sa liberté de déplacement et incapable de changer les événements, il se laisse aller à une autre forme d'errance, celle de la raison. Comme l'errance physique qui peut mener à se perdre dans l'espace, l'errance psychique peut conduire à l'égarement, le personnage oubliant toute logique, tout repère et toute relation avec le monde réel, ce qu'on appelle communément la folie, « ultime refuge de l'errant, cause ou conséquence de sa mise en écart¹ ». Enfermé dans un asile psychiatrique, « plutôt un enclos » (EL.191), et malgré une certaine lucidité et une certaine conscience de la réalité, Ossyane décide de ne plus lutter et de se laisser sombrer dans cet état d'irréalisme : « Tout allait mal dans ma vie, explique-t-il, mais j'étais persuadé que tout irait plus mal encore si je m'entêtais » (EL.194). À cause d'une réalité difficile à assumer, le protagoniste prend l'initiative de l'oublier, en s'enfonçant encore plus dans la maladie et en s'y complaisant :

J'échappais à mes démons, explique-t-il, à mes obsessions, à mes exaltations, et aux regards apitoyés des autres. Oui, je me faisais au régime de la Résidence, je me laissais engourdir, avec ce plaisir qu'éprouvent, dit-on, ceux qui s'endorment dans la neige pour ne plus se réveiller (EL.193).

A l'instar d'Ossyane qui, pour oublier la réalité, prend chaque matin un « café » fait avec « du bromure, en quantité, et un bouquet de drogues » ou ingurgite de « minuscules comprimés aux jolies couleurs pastel » (EL.191), Simone, personnage du *Poisson d'or*, choisit aussi de se droguer. La prison de Simone, cette chanteuse haïtienne, est incarnée par son compagnon Martial Joyeux, médecin imprévisible et violent : « Elle était sa prisonnière. Jamais elle ne pourrait s'échapper » (PO.246) précise Laïla. Simone entretient avec son ami une relation de maître à esclave fondée sur la menace² et sur la violence. Se trouvant « liée » (PO.188) à cet individu qui la méprise et la maltraite, ne pouvant se détacher de lui ou le quitter, piégée par ses sentiments de crainte et de fascination³, Simone choisit de se réfugier dans la drogue : « C'était pour ça qu'elle mettait de la poudre dans sa narine et qu'elle mangeait des cachets, explique Laïla. C'était sa façon de s'en aller » (PO.246). Pour Simone, la drogue est non seulement un moyen qui lui permet d'oublier la réalité, mais aussi une manière de la transformer. Le « crack » qu'elle fume « avec une petite pipe en terre noire » (PO.188-189),

¹ Momar Désiré Kan, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, op. cit., p.42.

² il « lui criait toujours qu'il la tuerait, si elle voulait le quitter » (PO.188).

³ « elle avait un regard étrange, remarque Laïla, fasciné, à la fois effrayé et attiré » (PO.187).

« anesthésique local et excitant du système nerveux »¹, provoque chez cette femme humiliée, rabaisée et battue, un sentiment de puissance intellectuelle et physique et une indifférence à la douleur, lui donnant de ce fait plus de force et de courage pour affronter son bourreau.

Quant à Tanios, révolté et anéanti pour avoir été privé de l'école, il choisit un moyen plus radical pour fuir la réalité, en se laissant « glisser doucement sur la pente de la mort » (RT.125). L'adolescent « semblait attendre la mort comme s'il s'agissait d'un merveilleux embarquement » (RT.125) commente le narrateur². Il réussit, de ce fait, à entrer dans une sorte d'état second et, au bout du cinquième jour de jeûne, il devient « à peine conscient » (RT.126). Notons que cet épisode est inspiré d'un fait réel que Maalouf raconte dans *Origines*. Il s'agit de Assad, le neveu de Botros, à qui on a interdit la possibilité de continuer ses études de lettres hors du village et qui, pour convaincre ses parents, a entrepris une grève de la faim. Or, si dans la fiction le jeune Tanios réussit à obtenir « par son ébauche de mort, une ébauche de Paradis » (RT.129), ayant eu gain de cause, le jeune Assad franchit, quant à lui, la ligne de non retour et finit par mourir :

Le neveu de Botros, explique l'auteur, avait émigré vers la mort comme d'autres émigraient vers l'Amérique, pour les mêmes raisons : l'univers qui l'entourait devenait étroit, étroites les communautés, leurs idées, leurs croyances, leurs manigances, leur grouillement servile ; étroites aussi les familles, étroites et étouffantes. Il fallait s'échapper ! (O.400)

¹ *Le Petit Larousse*

² L'assimilation de la mort avec le voyage est un topo auquel Le Clézio a eu aussi recours dans *Poisson d'or*, quand Laïla, voyant le Hadj Mafoba étendu mort, sur le lit, dit qu'il était habillé « comme s'il s'apprêtait à partir en voyage » (PO.201).

3.2.3. Errance et cyclicité : interactions entre ici et ailleurs

L'errance ou l'appel de l'ailleurs est associé, pour les personnages, à l'espoir de recommencement d'une nouvelle vie. Nous remarquons de ce fait qu'un champ lexical du changement et de la nouveauté est très présent dans les œuvres où l'expression « nouvelle vie » revient comme un leitmotiv¹.

Quand Jean décide de quitter Nice pour Londres, il « pensait à l'Angleterre comme à une terre promise, où tout serait nouveau où tout pourrait commencer » (R.264). Pour Nassima, la terre promise est représentée par le *Azzar* et s'embarquer à bord est, pour elle, le seul moyen d'échapper à son existence actuelle : « toute sa vie serait changée » (H.26). En prenant lui aussi le bateau pour rejoindre son frère en Amérique, Botros espère aussi changer complètement de vie : « Il était sur le point de basculer d'une vie à l'autre, d'un rivage à l'autre » (O.93).

Il arrive cependant que les protagonistes soient déçus par cet ailleurs tant espéré, comme Botros qui a dû retourner au Liban après un voyage transformé en une regrettable mésaventure. Or, si ce dernier ne s'est plus hasardé à quitter le pays, d'autres personnages, dans leur quête du bonheur, tentent plusieurs fois leur chance en multipliant les destinations :

L'errant, note Momar Désiré Kan, multiplie les passages d'un « là » à un autre en réduisant au maximum le séjour dans chacun de ces lieux non désirés afin de parvenir le plus rapidement possible à cet ailleurs rêvé².

Jean-Eudes change trois fois de vie. La première fois, il part de chez lui pour s'engager dans la guerre et participer à la réalisation de « ce monde meilleur qui devait s'instaurer » (R.58), fondé sur les idées révolutionnaires. Choqué par la violence de cette guerre et par l'intolérance et les injustices qu'elle a engendrées, il décide de partir une deuxième fois, de quitter le pays pour « un autre monde où tout serait neuf » (R.17). Débarqués à Port-Louis, où « une vie nouvelle allait commencer » (R.212), Jean-Eudes et sa famille sont obligés, pourtant, de partir une troisième fois, de quitter la capitale pour l'intérieur de l'île, afin d'échapper à la compagnie de leurs concitoyens : « La route était poussiéreuse, raconte Marie Anne, et s'élevait lentement vers les hautes terres où nous attendait une vie nouvelle »

¹ Nous soulignons, dans les citations retranscrites, tous les mots et expressions qui renvoient à l'idée de changement et de nouveauté.

² Momar Désiré Kan, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, op. cit., p. 42.

(R.495). Pour la protagoniste de *Poisson d'or*, le changement de lieu implique à chaque fois l'idée d'une nouvelle étape, dans l'espoir d'une vie meilleure. Elle a cette impression quand elle fait sortir Houriya, définitivement, de l'immeuble de la rue Jean Bouton où les jeunes filles vivaient dans la peur, l'insécurité et la précarité : « J'étais contente, dit-elle, j'avais l'impression qu'une nouvelle vie était en train de commencer » (PO.152). Laïla a encore ce sentiment le jour où elle décide de quitter, non seulement la rue du Javelot, mais aussi la ville de Paris : « Tout allait changer maintenant, dit-elle. C'était un moment qui finissait » (PO.222).

Or, la situation du personnage devient tragique quand la désillusion et l'échec à trouver le bonheur escompté sont présents à chaque étape et se répètent d'une manière cyclique comme si le personnage était pris au piège d'un éternel recommencement : « le désir de fuir provient ainsi de la situation tragique de l'homme, incapable d'échapper à son destin circulaire sans être rattrapé par le néant¹ », note Mariam Stendal Boulos. Ce sont les aventures de Jean Marro et de Laïla qui mettent le plus en évidence la circularité des événements.

L'idée de cycle ou ce qu'on pourrait appeler « la fuite impossible² » est exprimée à travers le retour de l'échec et du passé. À chaque étape de leur vie, Jean et Laïla se retrouvent en présence de scènes, de personnes ou de lieux qui leur font, inmanquablement, penser au passé et aux endroits qu'ils ont laissés derrière eux, faisant que ici et ailleurs, passé et présent se ressemblent et se superposent³.

Lors de ses voyages à Londres et à Mexico, Jean croit retrouver, à chaque fois, la Kataviva, l'immeuble où habite la tante Catherine. La première fois, c'est dans un hôpital londonien où Jean a l'impression d'être dans l'immeuble de la rue Reine-Jeanne : « Jean entrait dans le service des vieillards le cœur battant. C'était comme s'il se retrouvait dans la cage d'escalier de la Kataviva » (R.310). La deuxième fois, c'est l'état délabré des maisons de Colonia Guerrero à Mexico qui lui rappelle le vieil immeuble : « A tout prendre, ces maisons ressemblaient assez à La Kataviva » (R.417). De la Kataviva, Jean retrouve aussi certains de ses occupants, à travers Pamela l'indienne qu'il rencontre à Mexico et qui par « ses yeux obliques, la couleur de ses yeux et la distance qu'elle mettait dans son regard lui rappelaient

¹ Mariam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G Le Clézio*, Institut d'Etudes Romanes, Université de Copenhague, 1999, p. 117.

² Expression utilisée par Mariam Stendal Boulos et Claude Cavallero pour désigner la fuite et l'errance permanentes des personnages lecléziens, sans trop s'attarder sur le thème de la répétition du passé. Mariam Stendal Boulos l'aborde plus amplement en évoquant la « circularité » de la narration dans *Le Livre des Fuites* et *Poisson d'or*.

³ Nous soulignons les mots et expressions qui renvoient à l'idée de recommencement et de ressemblance.

Aurore de Sommerville » (R.423), la jeune fille sourde et muette qui habitait dans l'immeuble. Cette interaction entre présent et passé finit par procurer au protagoniste un sentiment de « vertige ». Jean peut revivre aussi la même scène mais avec des personnages et des lieux différents :

Alison l'interrogeait, comme jadis Rita : « A quoi penses-tu ? » Sans y prendre garde, il avait répondu la même chose : « A rien, je regarde, je me dis que je pourrais être ici, ou ailleurs » » (R.338).

La répétition de la même réplique révèle la similitude frappante qui existe entre les personnages et les lieux. Rita et Alison qu'il a fréquentées respectivement à Nice et à Londres se ressemblent sur plusieurs points. Elles occupent la même fonction, Alison « travaillait comme infirmière à l'hôpital » (R.304) et Rita « travaillait aussi à l'hôpital dans le service de nuit » (R.152), portent le même type de dessous, une combinaison en Nylon de couleur « bleue » (R.153) pour Rita et « rose » (R.306) pour Alison, ont le même comportement¹ et rencontrent Jean dans un même type d'endroit, « au-dessus du Bar de la Voile » (R.151) à Nice et « au-dessus d'un magasin de boissons alcooliques » (R.297) à Londres.

Les aventures de Laïla sont les plus représentatives de cette interaction entre ici et ailleurs car, chaque lieu où se rend la jeune fille, chaque personnage qu'elle rencontre, lui rappellent, d'une manière ou d'une autre, les endroits ou les connaissances de son passé. Comme Jean, Laïla revit les mêmes scènes. De même que la secrétaire du service culturel américain au Maroc s'écrie en la voyant : « Oh mon Dieu, j'aime vos cheveux ! » (PO.88), à Nice, Sara Libcap, en la voyant pour la première fois, lui dit la même chose : « Elle *aussi*, elle m'a dit : « *I love your hair* » », remarque Laïla. Quand elle reçoit de l'argent de la part de Nada, cela lui rappelle la même scène qu'elle a vécue avec Houriya : « elle m'a donné des dollars, des billets roulés dans un élastique, comme autrefois Houriya quand on partait de Tabriket » (PO.277). Et quand elle se blottit contre Jean pour dormir, elle se souvient, là aussi, du temps passé : « Je m'endormais serrée contre lui, comme autrefois, quand je me collais au dos de Lalla Asma » (PO.272).

Les mêmes répétitions existent par rapport aux lieux. C'est ainsi qu'à Paris, en haut de l'immeuble de la rue Javelot, Laïla croit se retrouver à Rabat : « Je n'avais jamais vu une ville de si haut. [...]. C'était comme en haut de la falaise, dans le cimetière au-dessus de la mer » (PO.149) ; de même, le camp des gitans à Nice évoque Rabat : « C'était comme le Douar

¹ Après leurs ébats amoureux, la première a « faim et soif » (R.152) et la deuxième a « toujours faim » (R.307).

Tabriket, dit-elle, sauf que c'était dans les collines, loin de la mer » (PO.229) et en déambulant dans les rues de Californie, elle dit reconnaître « chaque recoin, chaque passage. Comme autrefois sur le toit de la rue du Javelot, mais ici c'est grand comme une île » (PO.281). D'ailleurs, ce sont souvent les mêmes scènes, les mêmes personnages, la même souffrance et la même violence qui règnent en ces lieux et que Laïla retrouve à chaque fois. Parlant de la rue Robinson à Chicago où Alcidor est agressé, elle dit : « ça n'était pas différent de la rue Jean Bouton, ça n'était même pas très différent de la cour de Lalla Asma, ni de la rue blanche où j'avais été volée quand j'étais petite » (PO.268).

Les réminiscences de Laïla restent liées, toutefois, à trois épisodes particuliers : son rapt, son enfance chez Lalla Asma et son séjour dans le Fondouk. Ces souvenirs resurgissent à chaque fois que la jeune fille éprouve les sentiments qui leur sont liés, à savoir : la peur (rapt), la sécurité (chez Lalla Asma), la liberté et l'amour (au Fondouk).

Le souvenir traumatique du rapt se déclenche quand la jeune fille a peur après une agression masculine. Nous citons deux exemples, l'épisode où Abel essaye d'abuser d'elle : « Tout d'un coup, dit-elle, ça m'est revenu, la rue blanche, le sac, les coups sur la tête » (PO.18) et quand elle est kidnappée par les hommes envoyés par Zohra. Au contraire, quand Laïla se sent apaisée et en sécurité, c'est dans la maison du Mellah qu'elle a l'impression de se trouver. Cette sensation, la jeune fille la vit dans trois endroits différents, chez les Delahye à Rabat¹, chez Béatrice (PO.213) et chez Mme Fromageat à Paris : « chez Mme Fromageat, dit elle [...] J'avais retrouvé les gestes que je faisais autrefois, à la maison du *Mellah*, chez Lalla Asma » (PO.128). Enfin, quand elle se sent libre² et choyée, c'est plutôt au temps du fondouk et de ses « princesses » qu'elle a l'impression de revivre, comme avec Simone à Paris, avec Sara³ à Boston ou avec Nada Chavez, l'infirmière qui s'est occupée d'elle dans l'hôpital de Californie et que la jeune fille appelle la « princesse du Fondouk de San Bernardino » (PO.280).

¹ « Je me sentais bien dans la maison des Delahaye. Il me semblait que je retrouvais la paix que j'avais connue dans mon enfance au *Mellah*, quand le monde se réduisait à la cour blanche de la maison de Lalla Asma » (PO.63)

² « je n'avais jamais senti une telle impression de liberté, avoue-t-elle. C'était comme du temps du fondouk et des princesses, sauf qu'ici il n'y avait personne qui me faisait rechercher » (PO.251).

³ « j'avais l'impression de n'avoir jamais eu d'amie comme Simone. Ça me rappelait le temps du fondouk, les princesses pour qui je dansais, et qui m'emmenaient au bain, ou dans leurs cafés du bord de mer » (PO.190) ; « Sara aimait bien me montrer à ses amis. Elle me déguisait comme elle, avec des collants noirs, chemise noire et béret, ou bien elle tressait mes cheveux en petites nattes, comme le faisaient les princesses au fondouk » (PO.252).

La manifestation du passé dans le présent est exprimée, dans tous ces exemples, par l'isotopie de la répétition qui se manifeste à travers trois motifs : le souvenir, en ayant recours à des verbes tels que se rappeler, retrouver, m'est revenu ; la comparaison avec le verbe « ressemblait », l'adverbe « aussi », l'adjectif « même », la particule de comparaison « c'était comme » et surtout, l'association de la conjonction de comparaison avec un adverbe de temps se référant au passé : « comme jadis », « comme du temps de » et « comme autrefois », qui a joué le rôle de leitmotiv tout au long de l'œuvre. Enfin, quand le moment est vécu intensément, il dépasse le degré du souvenir et de la comparaison pour devenir recommencement, une superposition totale entre passé et présent. L'exemple le plus frappant est la scène où Laïla est attrapée par les envoyés de Zohra qui étaient à sa recherche :

C'était comme si tout recommençait, j'étais à nouveau paralysée par la peur. Je voyais la rue blanche qui se refermait et le ciel qui disparaissait. J'étais en boule au fond de la camionnette, les genoux remontés contre mon ventre, les mains appuyées sur mes oreilles, les yeux fermés, j'étais à nouveau dans le grand sac noir qui m'engouffrait (PO.58).

Dans cet épisode, la jeune fille ne se remémore pas la scène mentalement mais la revit entièrement, physiquement et émotionnellement, comme la première fois, la similitude entre les deux scènes étant quasi parfaite.

Le fait de retrouver, d'une manière ou d'une autre, les mêmes lieux, de revivre, à quelques détails près, les mêmes scènes donnent au récit une structure répétitive. Ceci a des conséquences, non seulement sur l'écriture où la réitération ajoute une valeur poétique au récit, mais aussi sur la dimension dramatique du roman où cette répétition incessante, ce cercle vicieux contribuent « à tromper l'attente du lecteur » :

au moment où l'on croit le protagoniste arrivé au but, ayant enfin trouvé le bonheur, Laïla repart pour vivre d'autres malheurs, comme si elle était destinée à toujours fuir¹.

Toutefois, à l'exception du dernier exemple, la répétition du passé n'est pas complètement identique et il y a souvent dans le récit une variante, une nuance, une évolution par rapport au premier référent, ce qui est exprimé par les locutions : « mais ici », « sauf que² », « comme autrefois... sauf que », qui marquent le changement par rapport à la scène initiale. De ce fait, la réitération ne donne plus au récit une structure circulaire mais, lui confère une évolution en « spirale » :

Il s'agit d'un enroulement du récit où la répétition n'est pas simple répétition mais une façon de creuser des sillons plus profonds dans le sens de l'histoire. C'est cette conception du roman qui

¹ Mariam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G Le Clézio*, op. cit., p. 54.

² *Poisson d'or*, op. cit., pp. 229, 251.

confère à la narration un aspect poétique : les anecdotes ne sont pas significatives en tant que telles, mais prennent sens à travers leur récurrence et leur variation mineures destinées à suggérer une évolution¹.

Si les personnages de *Le Clézio* fuient l'ici et le présent pour accéder à une nouvelle vie, dans un ailleurs qu'ils espèrent différent, ceux de Maalouf veillent, au contraire, à reproduire le passé dans le présent et l'ici dans l'ailleurs. Partis en exil et nostalgiques de leur pays natal, les personnages maaloufiens essaient de reproduire et de reconstituer la même maison ou la même atmosphère laissée derrière eux.

C'est le cas de l'oncle Gebrayel parti en exil à Cuba et dont l'auteur, dans sa quête des origines, a pu retrouver la maison. En s'y rendant, le descendant est d'abord surpris de découvrir que la demeure se trouve en « haut de la colline » et qu'on y accède à travers une route « montagneuse » (O.307), pareille à celle empruntée au Liban, pour arriver au village. La position de la maison marque, selon la tradition du pays d'origine, la réussite sociale de son propriétaire : « Rien d'étonnant, note l'auteur, à ce que ce fils de la Montagne ait voulu marquer sa réussite sociale en allant s'établir sur les cimes » (O.308). Ensuite, même si la maison cubaine diffère de celle du village par son intérieur riche et cossu, l'auteur y retrouve des ornements et des arabesques qui évoquent les racines de son grand-oncle :

Le plus émouvant en « notre » résidence cubaine n'est pas ce qui rompt avec les origines, mais ce qui les rappelle (O.312).

Dès l'entrée, il découvre sur les murs et « jusqu'à hauteur d'homme, des azulejos aux motifs orientaux, « comme une signature » (O.309), et dans une grande salle, se déploient plusieurs motifs et inscriptions, comme « le drapeau de sa culture d'origine, de son identité » (O.310). Enfin, en haut de la maison, l'auteur est séduit par la terrasse qui est, d'après lui, le signe ou le rappel le plus manifeste de leur village natal. Comme sur la terrasse de la maison libanaise, qui offre une vue englobante sur les montagnes avoisinantes et sur la mer, depuis sa terrasse cubaine, Gebrayel peut « contempler la silhouette de La Havane et au bout de l'horizon son regard pouvait atteindre la mer » (O.313) retrouvant, de ce fait, de « les mêmes sensations » (O.312).

Dans son exil, le père d'Ossyane rapporte aussi de Turquie une partie de son patrimoine et de son passé. Arrivé au Liban, il commence d'abord par « construire, dans les environs de Beyrouth, au lieu dit la Colline des Pins, une somptueuse demeure en pierre de sable, à l'imitation de celle qu'il avait quittée » (EL.43). Ensuite, il rapporte tous les objets

¹ Mariam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G Le Clézio*, op. cit., p. 53.

qui lui sont familiers et qui le rattachent systématiquement au passé et surtout à l'ancienne maison, laissée en Anatolie :

D'Adana il avait rapporté les meubles de famille, les bijoux de sa mère, les vieux instruments de son père, les tapis, les titres de propriété et des firmans par caisses entières, et bien entendu toutes ses photographies (EL.43).

Du passé et de la Turquie, le père d'Ossyane n'a pas fait qu'apporter des objets, il a également ramené toute une idéologie et une manière d'être et de faire qui sont propres à son père et à ses ancêtres. Un de ces principes était que les enfants ne devaient jamais fréquenter l'école, puisque c'était elle qui venait à eux ; à la naissance de ses propres enfants, le père d'Ossyane décide de continuer, au Liban, cette tradition ottomane :

J'imagine que mon père, explique Ossyane, cherchait à reproduire ainsi ce qu'il avait connu de meilleur dans sa jeunesse. Cette complicité d'intelligence et de cœur avec Noubar et les autres membres du Cercle Photographique. Il aurait voulu la retrouver, et nous la transmettre (EL.50).

La répétition du passé, souhaitée ou non, cache chez les personnages des deux auteurs, la volonté d'un retour aux origines. Si les personnages de Maalouf l'expriment d'une manière plus ou moins consciente, ce processus semble s'effectuer de façon inconsciente chez les protagonistes lecléziens. Outre la valeur tragique des motifs de l'errance sans fin et de la répétition de l'ici dans l'ailleurs, le fait de se remémorer l'époque heureuse de leur enfance – la maison du Mallah et le Fondouk pour Laïla et la Kataviva pour Jean – est une autre forme de nostalgie, non seulement du passé, mais d'un paradis perdu, dont nous aurons l'occasion d'étudier la symbolique ultérieurement¹.

La marginalité des personnages, aussi bien chez Maalouf que chez Le Clézio, se manifeste sur plusieurs plans : social, identitaire et spatial.

L'apparence physique est l'un des premiers critères qui contribuent à marquer la différence du protagoniste à l'intérieur du groupe ou en dehors. La spécificité des personnages féminins chez Le Clézio se situe dans le caractère typé de leur portrait qui rappelle les traits de la femme du Sud ; chez les personnages masculins de Maalouf, leurs particularités physiques les élèvent aux rangs de personnages mythiques.

¹ Cf. 3^{ème} partie, 2.2. *Paradis perdu et retours aux origines.*

Le deuxième critère qui favorise la marginalité ou la marginalisation des personnages, c'est leur position sociale. À travers la figure des adolescents, des femmes, des handicapés mentaux, des fous, des persécutés et des exclus, les deux auteurs donnent à voir une galerie de personnages s'apparentant à la catégorie des minoritaires, des faibles, des laissés-pour-compte et de tous ceux qui n'ont pas accès à la parole. Mais ce qui distingue les marginaux mis en scène par Le Clézio et Maalouf, c'est que le premier prend pour modèle les « hors-caste », les marginaux d'en-bas, alors que le deuxième s'intéresse aux catégories d'en-haut, formées par les privilégiés.

Si les critères physiques et sociaux sont visibles, il existe d'autres indices qui marginalisent les personnages mais qui sont moins apparents parce qu'en rapport avec leur psychologie. Chez les deux auteurs, les protagonistes souffrent d'un mal-être dû à un vide identitaire relié entre autres à l'image du père et du lieu d'origine et accentué, quelquefois, par la symbolique de leur nom ou les circonstances de leur nomination. Le poids de l'identité crée chez les personnages un sentiment d'étrangeté et de non appartenance provoquant, chez eux, une absence d'enracinement identitaire et spatial.

La marginalité des personnages est visible, enfin, à travers leur position et leur relation avec l'espace. Maalouf et Le Clézio qui traitent les lieux dans leurs œuvres d'une manière assez différente se rejoignent dans l'expression de la symbolique de l'espace et de ses limites, verticales ou horizontales.

Quant à l'errance qui est partie intégrante de la marginalité, elle est traitée aussi d'une manière différente par les auteurs : toujours motivée en ce qui concerne les personnages de Maalouf et partie intégrante de leur personnalité, chez les personnages lecléziens. Il n'en reste pas moins que, pour les deux auteurs, l'errance est essentiellement l'expression symptomatique du mal-être des personnages et de leur vide identitaire ; pour les deux, elle se manifeste de la même façon, d'une manière physique ou psychique.

La quête de l'ailleurs peut prendre, cependant, des allures de recommencements. Souhaités ou non par les protagonistes, le recommencement, exprimé à travers la cyclicité des événements et le retour incessant dans le passé, symboliserait une volonté de retrouver les origines et le paradis perdu :

la fuite n'est pas nécessairement associée à un mouvement en avant, la fuite en arrière, la nostalgie des origines est aussi déterminante pour les personnages¹.

Afin de surmonter leur malaise, de retrouver un équilibre intérieur et de mettre fin à une errance perturbatrice, les personnages se voient dans la nécessité de retourner aux origines afin d'apporter des réponses aux questions qui les tourmentent et d'accomplir, de ce fait, une sorte de quête de soi. Comme l'exprime Amin Maalouf, il n'y a « aucun besoin pour nous, il est vrai, de connaître nos origines » mais, ajoute-t-il, « à trop privilégier l'instant vécu, on se laisse assiéger par un océan de morts. A l'inverse, en ranimant le temps révolu, on élargit l'espace de vie² ».

¹ Mariam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G Le Clézio*, op. cit., p. 121.

² *Origines*, op. cit., pp. 259, 260.

Deuxième partie

Dépasser la marginalité : La quête de soi

*Le plus court chemin qui conduise à
soi-même vous mène autour du monde¹.*

Hermann von Keyserling

¹ Hermann von Keyserling, *Le journal de voyage d'un philosophe*, stock, 1930.

Pour pouvoir dépasser sa marginalité, son mal-être et son déracinement, le protagoniste se trouve dans l'obligation de mener une sorte de quête (doublée quelquefois d'une enquête) de son être, c'est-à-dire, de son identité, de ses origines et de son vrai « moi ». Or, le thème de la quête, même si celle-ci est d'ordre psychologique, représente l'un des topos du roman d'aventure et place, de ce fait, les œuvres dans cette catégorie de récits.

Grâce aux indices paratextuels des œuvres, nous pouvons les associer d'emblée aux récits d'aventures. *Poisson d'or* renvoie, dès le titre, à un conte russe¹ et la quatrième de couverture semble le confirmer en intégrant le récit à ce genre : « Le conte qu'on va lire suit les aventures d'un poisson d'Afrique du Nord ». Pour *Hasard*, outre un titre assez explicite qui fait référence à l'aventure, nous découvrons dans la dédicace – « en souvenir de Richard (Hughes), John (Flanders) » – les noms de deux auteurs ; le premier est un poète et écrivain britannique connu pour son œuvre, « Un cyclone à la Jamaïque », un récit d'aventures maritimes où il est question de pirates et d'enfants et auquel l'auteur fait référence dans l'œuvre à travers le nom du film que Moguer rêve de réaliser. Le deuxième est un écrivain belge, auteur de plusieurs contes et nouvelles d'aventures destinés à la jeunesse².

Outre les indices extérieurs, une approche péri-textuelle, à travers la lecture des titres des chapitres, peut s'avérer aussi très révélatrice. Si les titres dans *Hasard* – « Comment Nessima, déguisée en garçon, s'embarqua à bord du Azzar et ce qui s'ensuivit » (H.46) – nous font penser à *Gargantua* ou à *Candide*, les titres des chapitres des *Echelles du Levant* qui renvoient à des journées – « jeudi soir », « vendredi matin », etc. – étant donné que l'histoire racontée est entrecoupée et narrée sur plusieurs jours, nous rappellent incontestablement les contes des *Mille et une Nuits*. Quant au *Rocher de Tanios*, les chapitres y sont désignés sous le

¹ Apparenté à Pouchkine, « Le petit poisson d'or ».

² Comme dans *Hasard* et *Un Cyclone à la Jamaïque* où il s'agit de pirates et d'aventures maritimes, nous notons que selon la biographie de *John Flanders* (1887 – 1964) ce dernier aurait effectué, entre autres, le métier de pirate et certains critiques lui attribuent le fait d'avoir effectué plusieurs fois le tour du globe sur les océans, in <http://www.ricochet-jeunes.org/>

nom de « passage » or ce mot renvoie à l'idée d'étapes, d'aventures et surtout aux rites de passage dans le domaine de l'initiation.

La quête de soi semble donc se faire dans le cadre d'un récit d'aventures qui implique la rencontre et la confrontation du protagoniste avec l'altérité, c'est-à-dire avec l'autre et avec l'ailleurs.

Comme nous l'avions annoncé dès l'introduction, l'autre n'est pas compris ici dans le sens de « l'alter », l'étranger, celui qui appartient à une civilisation différente mais comme « autrui », celui qui n'est pas soi, « qui suppose une communauté et/ou une proximité sociale, en raison de la participation partagée à une même totalité (qui peut aller du groupe à l'humanité) »¹. Cet autre, que le protagoniste côtoie dans sa vie quotidienne, a un rôle primordial dans la connaissance et la découverte de soi car « la conscience de soi est dérivée de l'échange avec les autres »².

Quant à l'ailleurs, il représente, outre les destinations effectuées par les protagonistes, le lieu des origines, le lieu du passé et des souvenirs. Ce voyage dans le passé, sur les traces des ancêtres, est effectué aussi bien par les personnages que par les auteurs et représente une sorte de passage obligé, une étape incontournable dans ce cheminement vers la quête et la découverte de soi.

La quête des personnages, leur évolution et leur accomplissement, grâce à leur confrontation avec l'altérité, donnent à ces récits non seulement la consistance d'un roman d'aventures, mais aussi celle d'un roman d'apprentissage dont les différentes étapes s'apparentent à des thèmes et à des images initiatiques. Grâce à ce parcours initiatique, les personnages ont la possibilité de se découvrir, de se réconcilier avec leur identité, de remédier à leur mal-être et, par conséquent, de dépasser leur marginalité et de rejoindre le centre.

¹ Denise Jodelet, « Formes et figures de l'altérité » in *L'Autre : Regards psychosociaux*, op. cit., p. 30.

² *Ibid.*, p. 31.

1. La quête de l'autre

D'une certaine façon, j'attendais de rencontrer quelque chose, ou quelqu'un, qui me permettrait de sortir de mes obsessions et de trouver une paix intérieure¹.

J.M.G. Le Clézio

En suivant le parcours des personnages, nous assistons à leur évolution et à leur passage de l'adolescence à l'âge adulte, une évolution qui représente un cheminement qui obéit au désir premier de ces adolescents, celui de se connaître. Vivant une crise existentielle, s'interrogeant sur leur identité, leur origine et la place qu'ils occupent par rapport aux autres, ces derniers affrontent le monde à travers le prisme de leurs doutes, de leurs faiblesses, de leurs interrogations et de leurs espoirs. Cette tranche d'âge devient symbolique et représentative de la thématique de la quête de soi, c'est « une recherche de l'identité qui se fait au-dedans et au-dehors, en soi-même, et chez autrui »².

La confrontation avec l'autre prend, de ce fait, une place primordiale dans le processus de la découverte de soi. L'importance de l'autre réside, essentiellement, dans les différents rôles qu'il joue auprès du protagoniste pour l'aider, directement ou indirectement, à mieux vivre sa marginalité ou à la dépasser.

L'autre peut jouer le rôle d'un simple dérivatif qui permet au protagoniste d'échapper à la réalité ou de l'oublier comme il peut incarner le moyen grâce auquel il va dépasser son malaise et être heureux. L'autre intervient, ensuite, en tant qu'allié ou adversaire qui intervient pour changer le cours de la vie du protagoniste l'obligeant à prendre son destin en main. Enfin, incarnant l'image du double ou de l'alter-ego, l'autre permet au personnage de découvrir sa véritable identité.

¹ J.M.G Le Clézio, *La Fête chantée et autres essais de thèmes amérindiens*, op. cit., p. 10.

² Hector Rodriguez Tomé, *Le Moi et l'autre dans la conscience d'un adolescent*, Neuchâtel (Switzerland), Delachaux et Niestlé, 1972, p. 38.

1.1. Présence de l'autre : quête du bonheur

1.1.1. Un dérivatif

Les rencontres et le contact avec l'autre favorisent chez certains personnages l'évasion et leur donnent la possibilité de gommer la réalité et de se sentir ailleurs.

Pour fuir la réalité et l'appartement morose de ses parents, « ce petit milieu étroit, économe, marqué par l'échec » (R.95), Jean fréquente régulièrement La Kataviva. Cet immeuble lui procure de la joie et du réconfort : les histoires de Catherine Marro sur l'île Maurice lui permettent de « s'échapper, entrer dans le monde de Rozilis » (R.30-31) et il nourrit l'espoir de « rencontres fortuites » (R.39) avec Aurore de Sommerville dont il est amoureux. « Jamais il n'aurait avoué que c'était aussi pour la jeune fille sur le palier du cinquième qu'il venait » (R.17) note le narrateur. Ces rencontres, agrémentées par le « mystère » (R.36) qui entoure la jeune fille et le « secret » (R.52) que garde la tante Catherine, sont pour Jean les moments les plus heureux et les plus marquants de son enfance :

C'aura été toute son enfance le petit appartement mansardé de la tante Cathy, avec ses trésors secrets qui renvoyaient au temps de Rozilis. Et, sans doute aussi, la porte fermée sur le mystère d'Aurore de Sommerville (R.355).

Pour la protagoniste de *Hasard*, c'est le fait d'être dans un groupe, enveloppée par la chaleur et la sollicitude des autres qui lui permet d'oublier l'abandon de son père et la vie solitaire et morose avec une mère, avare de gestes et de mots d'affection. C'est en compagnie de Chérif, ce jeune tunisien « qui avait pris Nassima sous sa protection » (H.16), que la jeune fille découvre le bonheur de vivre dans une famille nombreuse et exemplaire à ses yeux : « Il avait un vrai papa, une maman, une grand-mère [...] commandant à une armée de femmes et de petits enfants » (H.21). Le recours au discours indirect libre, qu'on devine à travers l'utilisation d'un langage enfantin et affectueux, « papa » et « maman », l'emploi de l'adjectif « vrai », qui appuie sur la présence réelle et physique du père et l'insistance sur le nombre important des membres de cette famille – « armée » – montrent le degré de solitude et de détresse affective dont souffre l'adolescente. Choyée au sein de cette parentèle qu'elle « n'avait jamais eue », la jeune fille peut oublier la réalité et être heureuse :

C'était un tourbillon de bruits, d'odeurs, dans le petit appartement, Nassima, en avait la tête qui tournait. Elle oubliait¹ tout, elle riait et applaudissait de bon cœur (H.22).

Un épisode semblable est vécu par l'adolescente dans l'institution de Fréjus. Dans ce centre, elle a « des moments de bonheur » en compagnie de jeunes filles de son âge avec lesquelles elle partage les différentes activités comme l'atelier de cuisine : « c'était une bouffée délicieuse de chaleur, d'odeurs, d'amitié » (H.167). La relation avec ces jeunes filles et les tâches quotidiennes accomplies en groupe permettent à Nassima, après son aventure tumultueuse à bord du *Azzar*, de retrouver une certaine normalité et d'oublier sa différence et son étrangeté : « Pendant quelques heures, elle se sentait vivante, elle pouvait oublier » (H.167).

Oublier la réalité est une notion qui revient toujours dans les écrits de Le Clézio ou l'autre joue le rôle d'un « dérivatif » (H.219) :

Moguer oubliait son âge auprès de Nassima. Il oubliait sa solitude, ses problèmes d'argent, la haine que lui vouait son ex-femme et l'oubli de sa fille » (H.181)

et Laïla, en compagnie de Jean Vilan, son amoureux, est complètement déconnectée de la réalité :

J'oubliais tout. Houriya, Pascale Malika, Béatrice et Raymond, Marie-Hélène, Nono, Mlle Mayer et Mme Fromageat. Tout ça glissait, s'écoulait (PO.192).

Chez Maalouf, l'autre est aussi un « compagnon de distraction » (RT.203), comme le rôle joué par Fahim, compagnon de jeu de Gérios, à Famagouste. Ce dernier, plongé dans le plaisir que lui procurent les parties de *tawlé*, oublie le crime qu'il a commis et sa situation de fugitif :

Tanios le suivait du regard, avec un sourire caché, comme pour lui dire : « Au lieu de sombrer dans la folie, te voilà qui sombres dans l'insouciance ! (RT.193)

Quand il ne réussit pas à faire oublier la réalité, l'autre peut, tout au moins, la rendre plus agréable aux yeux du protagoniste. La communion avec l'autre contribue à mettre du baume sur son âme perturbée, à calmer ses angoisses et à lui redonner de l'espoir. Durant la guerre, Ossyane, aux abois, car traqué par la Gestapo, se réfugie, par hasard, dans un restaurant tenu par un couple de Libanais, dont il reconnaît « l'accent du Vieux Pays ». Dans l'atmosphère hostile et agressive de la guerre et dans l'état de détresse dans lequel il se trouve, la sollicitude et la gentillesse de la propriétaire du restaurant, le regard d'« une infinie tendresse » (RL.100) qu'elle lui porte ont pour effet de l'apaiser et de lui redonner un

¹ Nous soulignons.

deuxième souffle. Figure maternelle liée à la mère patrie, avec toute sa charge d'amour, cette femme n'a ni escamoté la réalité dramatique de la guerre ni remédié à la situation de fugitif du personnage mais elle réussit à l'adoucir et à la rendre plus supportable :

Cette femme, cette brève apparition, m'avait transfiguré, explique-t-il. Je n'étais plus un fugitif, je n'étais plus traqué, je voguais très au-dessus de mes frayeurs du moment, très au-dessus de ma personne ; de minute en minute mes horizons s'élargissaient (EL101).

Pour Jean Marro, le vide et la violence de la ville sont atténués par les relations intimes qu'il entretient avec ses compagnes, Rita, à Nice et Alison, à Londres : « l'haleine d'Alison, dit le narrateur, chassait les miasmes sombres de cette ville » (R.306). C'est que les ébats amoureux se font au cœur même de la ville, dans les endroits les plus fréquentés, voire les plus violents. Le contraste entre les deux réalités et leur superposition donnent au protagoniste cette sensation de bonheur :

D'une certaine façon, c'était assez magnifique au milieu de la violence de la ville, avec le bruit des autos en train de courir sur Jamaica Road et même les cris des ivrognes en bas [...] Jean et Alison étaient au centre d'une bulle de bonheur, non pas hors du temps, mais plutôt au cœur du temps, au point le plus chaud du réel (R.307).

De même, à Nice, Jean et Rita :

S'endormaient serrés l'un contre l'autre, trempés par la sueur, dans un bien-être absent, toujours avec le bruit des autos glissant dans la rue, de temps en temps les voix des gens qui sortaient du bar, les cris des enfants qui revenaient de l'école à cinq heures (R.152).

Ces relations permettent à Jean de vivre pleinement dans le réel et le temps présent, d'oublier les problèmes liés à son passé et à ses origines et ceux liés à son avenir – comme le service militaire, la guerre ou le « poste qui l'attendait, à l'hôpital de Southampton, pour terminer son internat » (R.338) :

penser et s'encombrer du passé, ou deviner et écrire l'avenir, écrit Nicolas Pien, sont deux façons de s'éparpiller davantage : le présent est donc élu comme seul temps où le centre est possible. « Il n'y a pas plus grande extase, de plus indéfinie jouissance que celle du présent », écrit Le Clézio dans L'Extase matérielle¹.

Il faut noter, d'un autre côté, que de la même manière que la présence de l'autre atténue l'ennui, le vide ou la violence de la vie, son absence les accentue davantage et rend la vie des protagonistes encore plus malheureuse. Tanios, amoureux de Thamar, trouve « long et vide² le temps qu'il passait sans elle » (RT.198) ; Jean supporte mal la disparition de Sara car, « son absence creusait encore davantage le vide de cette ville » (R.339) et Laïla, ne supportant plus de passer ses journées seule à attendre Jean Vilan, préfère le quitter et reprendre sa relation

¹ Nicolas Pien, Le Clézio, la quête de l'accord originel, op. cit., p. 94.

² Nous soulignons.

avec Bela l'équatorien : « Avec lui, dit-elle, je sentais moins le vide, l'ennui d'avoir à attendre » (PO.272).

L'autre permet au protagoniste d'échapper à la réalité, mais, quand ce dernier est dans la détresse ou dans l'isolement, il joue, au contraire, le rôle du lien permettant de renouer avec la vie et la réalité.

Après le naufrage du *Azzar*, Moguer qui a tout perdu, se retrouve seul, isolé et abandonné de tous. L'irruption de Nassima dans son existence représente un espoir :

Dans la longue solitude que Moguer traversait, depuis le naufrage, cette rencontre lui parut aussi émouvante que la marque du pied nu que Robinson avait découverte un jour sur une plage de son île (H.178-179).

Outre l'image de l'île déserte, être coupé du monde est assimilé, chez Le Clézio, à l'enfermement dans un monde onirique. Si Moguer en compagnie de Nassima, « avait l'impression de sortir d'un très long sommeil¹, de recommencer à vivre » (H.181), Laïla, en compagnie de Nono, venu lui rendre visite chez Mme Fromageat où elle vivait coupée du monde, avoue sortir « d'un rêve » (PO.136). L'isolement des personnages est exprimé aussi par la dialectique du dedans et du dehors. Comme Nassima était le seul lien entre Moguer et le « monde extérieur », (H.182), Nono est, pour Laïla, « la seule personne qui [la] rattachait à l'extérieur » (PO.147). Le lien avec l'extérieur et le monde réel, rétabli grâce à l'autre, insuffle aux personnages une nouvelle énergie et la volonté de reprendre leur vie en main : « Maintenant qu'il l'avait retrouvée, explique le narrateur, tout allait être nouveau » (H.181) et Laïla confie pour sa part : « J'étais contente, j'avais l'impression qu'une nouvelle vie était en train de commencer » (PO.152).

C'est aussi le cas d'Ossyane qui a passé vingt-huit ans de sa vie coupé du monde dans un asile psychiatrique et plongé dans un univers onirique grâce aux pilules et aux médicaments qui lui sont administrés. Il ne peut sortir de sa léthargie et échapper à ses deux prisons, physique et morale que grâce à sa fille Nadia. Celle-ci, s'étant mis en tête de retrouver ce père qu'elle ne connaissait pas et de « le délivrer » (EL.215), s'introduit dans l'enceinte de l'hôpital, sous une fausse identité et sous de faux prétextes et lui remet une lettre où elle exprime son amour, son estime et sa confiance. Le père, touché par le geste tendre et héroïque de sa fille, trouve, alors, la force de se reprendre en main : « Elle m'avait déjà sauvé,

¹ Nous soulignons.

explique-t-il. Elle avait prononcé les paroles qui guérissent. J'étais déjà en train de remonter la pente... » (EL.231).

Le protagoniste arrive, ainsi, malgré sa détresse et son isolement, grâce à la présence de l'autre, à oublier ses peurs et ses angoisses, à affronter la réalité et à retrouver même le goût de vivre. L'autre prend plus d'importance encore quand, par sa présence, il arrive à combler un manque affectif, en jouant le rôle de substitut.

1.1.2. Un substitut

Le substitut, selon le dictionnaire, est « ce qui peut remplacer quelque chose en jouant le même rôle »¹. Cette fonction est jouée par les autres qui, en remplaçant l'une des deux figures parentales, comblent le manque dont souffrent les protagonistes et le vide identitaire qui les caractérise.

Quand Tanios apprend le secret concernant sa naissance et le doute qui plane sur l'identité de son vrai père, il décide de « renvoyer en quelque sorte ses deux « pères » dos à dos » (RT.136). Le vide laissé par l'absence d'une figure paternelle forte et respectable est très vite comblé par un autre personnage, Roukoz, l'ancien intendant du château. Le choix de ce dernier est symbolique et reconforte le protagoniste. La relation entre le « bâtard » et le « banni » représente, d'abord, une vengeance par rapport au village qui lui a caché la vérité, secret qu'il était le seul à ne pas connaître : « A présent, juste retour des choses, c'était lui qui détenait un secret dont le village entier était exclu » (RT.81). Ensuite, l'ancien intendant présente toutes les qualités que Gérios n'a pas puisque, contrairement à ce dernier, Roukoz a eu le courage de défier le cheikh en l'empêchant de séduire sa femme et de le ridiculiser dans le village.

Tanios se sentait porté par un élan du cœur vers l'homme qui avait osé quitter le château en claquant la porte pour préserver son honneur, cet homme qui avait occupé les mêmes fonctions que Gérios, mais qui, lui, ne s'était pas résigné à s'aplatir jusqu'à la fin de sa vie, qui, tout au contraire, avait préféré s'exiler, pour revenir défier le cheikh aux abords même de son fief (RT.79)

¹ *Le Petit Larousse.*

La relation entre les deux marginaux évolue et passe de la simple amitié à une relation de parenté : Tanios trouve en Roukoz la représentation du père idéal et ce dernier qui l'appelle « Yabné » (RT.137) (mon fils), le considère comme « le fils que Dieu [lui] a donné sur le tard » (RT.160).

Comme Tanios, Nassima comble le vide laissé par son père par une autre figure paternelle, celle de Moguer. Abandonnée par un père parti à l'aventure à bord d'un voilier, Nassima voit l'arrivée du *Azzar*, au port de Villefranche, comme le retour de ce père¹ et elle effectue un transfert sur la personne de Moguer : « Il était comme K » (H.28) remarque le narrateur à travers un discours indirect libre. Une fois à bord, un même phénomène d'assimilation se déclenche chez Moguer qui retrouve en Nassima, déguisée en garçon, sa fille Sarita :

En une fraction de seconde, commente le narrateur, il estima qu'il devait avoir à peu près le même âge que sa propre fille. Sarita soutenait son regard avec la même assurance, avec la même expression de défi(H.49).

L'assimilation est favorisée, chez les deux protagonistes, à cause de leur état psychologique et la ressemblance entre leurs situations familiales. Pour Nassima, le *Azzar* est venu à un moment difficile de sa vie d'adolescente, un état de « solitude et de désespoir féroce », pour Moguer, Nassima « arrivait juste au moment où tout allait au plus mal dans sa vie » (H.49). Ensuite, de même que Nassima et sa mère Nadia ont été abandonnées par Kergas, parti à l'aventure sur un voilier, Moguer a, lui aussi, abandonné sa femme Sarah et sa fille Sarita dont il n'avait plus de nouvelles. Blessés, déstabilisés et fragilisés par la perte d'un être cher, chacun des deux protagonistes retrouve chez l'autre l'image de la fille ou du père absents. De ce fait, le jour où Moguer se confie à elle pour lui parler de sa vie passée, « du temps où il vivait avec sa femme, où sa fille était bébé » (H.95), Nassima, par un phénomène de transfert, se souvient des temps heureux quand son père vivait encore avec elle et Nadia :

Elle écoutait Moguer parler de Sarita, et elle rêvait qu'elle était revenue au temps ancien, quand tout était si simple, et les jours de tempête à Pennedepie dans le grand lit entre son père et sa mère, pour entendre la pluie qui faisait grincer les gouttières et le vent qui pliait les grands arbres. (H.95)

Les images de Moguer et de Kergas se confondent tellement dans l'esprit de Nassima que l'adolescente a l'impression, pour quelques instants, de retrouver son père, ce qui lui procure un grand sentiment d'apaisement et de sérénité :

1 « Elle se rappelait le matin où le *Azzar* était venu, comme si c'était vraiment pour elle qu'il arrivait, toutes ses voiles gonflées de soleil, si hautes, deux triangles aigus très blancs sur la mer sombre. Comme s'il revenait pour ramener son père. » (H.197)

Maintenant, Nassima ne ressentait plus d'angoisse. Elle se blottit contre l'épaule de Moguer, elle écoutait sa voix résonner dans sa poitrine, la musique de la mer, le glissement du vent, tout se mélangeait. Ça lui donnait envie de dormir, ça calmait la brûlure de ses yeux, ça refermait le trou creusé au centre de son corps (H.95).

Quant à Moguer, « il lui arrivait d'oublier que Nassima n'était pas sa fille » (H.107), l'adolescente s'étant presque, à ses yeux, complètement substituée à Sarita. Mais cela ne l'empêchera pas de l'abandonner comme Kergas l'a déjà fait pour elle, comme lui l'a déjà fait pour sa fille et comme son propre père l'a déjà fait pour lui !

Après l'aventure maritime, les deux protagonistes vivent d'autres expériences de substitution. Renvoyée du *Azzar* et abandonnée pour la deuxième fois par son « père », meurtrie et prise d'une sorte de fièvre, Nassima, lors de son interrogatoire dans un commissariat de Guadeloupe, vit une autre expérience de substitution, assimilant la psychologue et le commissaire à ses parents. Cette substitution s'explique d'abord par l'état physique et mental de Nassima qui, à cause de la fièvre et de la fatigue, est victime d'une sorte de délire. Ensuite, à cause du lieu où se déroule l'interrogatoire, « sous les tropiques » (H.136), terre d'origine de son père, ce qui rend le souvenir de ce dernier plus présent. Il s'agit, en outre, de la coïncidence entre les origines de la psychologue et du commissaire avec celles de ses parents, puisque la première, comme Nadia, est « venue de France » (H.138) et que le deuxième, comme Kergas, est originaire des îles. Enfin, ce qui finit par catalyser ce processus d'assimilation est la ressemblance physique entre les protagonistes. En effet, dès son entrée dans la salle, la jeune fille remarque que « derrière le bureau, il y avait une femme d'une trentaine d'années, petite, la peau claire, les cheveux châtain coupés court, une certaine ressemblance avec Nadia » (H.137). Le commissaire, lui, « était un Antillais d'une trentaine d'années, grand, déjà presque chauve, avec une petite moustache et des yeux jaunes » (H.138). Les yeux jaunes du commissaire, pareils à ceux de Kergas, déclenchent, chez elle, le souvenir du père disparu : « Elle se souvenait, dit le narrateur, de l'éclat lointain des yeux de son père, des yeux jaunes, lumineux, qui nageaient dans la pénombre » (H.144). La ressemblance physique, détermine les sentiments et le comportement de la jeune fille vis-à-vis de ses deux interlocuteurs. Elle éprouve de la sympathie pour le commissaire, à qui elle trouvait « le regard d'un bon chien » qui lui rappelle celui de son père. Elle ressent, au contraire, « une certaine antipathie » (H.138) à l'égard de la psychologue qui lui rappelle sa mère avec qui elle a un rapport conflictuel puisqu'elle la tient pour responsable du départ de son père¹. D'ailleurs, précise le narrateur, « Nassima n'aimait pas bien les assistantes sociales, mais si

¹ « C'était la faute de Nadia si Kergas était parti, elle n'avait pas été capable de le retenir » (H.190).

elle avait su que cette petite femme au nez pointu était un médecin, elle l'aurait détestée encore davantage » (H.138) ; rappelons que Nadia travaille dans le corps médical en tant qu'infirmière.

Moguer a assimilé Nassima à sa fille Sarita sur le bateau, mais lors de leurs retrouvailles à Villefranche, quand Nassima s'est transformée en jeune femme, il l'associe plutôt à Maté, la jeune fille rencontrée à Medellin et de la mort de qui il a été accusé : « Dans son souvenir, dit le narrateur, Maté se confondait avec Nassima » (H.204). Le mécanisme de substitution s'est déclenché à cause de la ressemblance entre les deux jeunes filles. D'abord à cause du regard de Nassima qui lui faisait « pens[er] à la lueur dans les yeux noirs de Maté » (H.185), ensuite en raison de l'âge et de l'apparence ambiguë des deux jeunes filles qui lui donnait le « vertige » (H.201). D'ailleurs, pensant qu'il était à nouveau amoureux, Moguer essaye d'avoir un rapport sexuel avec la jeune fille, alors qu'elle dort à côté de lui :

Nassima, explique le narrateur, le repousse avec une violence dont il ne l'aurait pas crue capable. Elle ne crie pas, elle ne parle pas, mais il reconnaît la lueur de colère qui brillait dans le regard de Maté juste avant qu'elle tombe (H.192).

Comme Nassima et Moguer qui ont vécu ce mécanisme de substitution à cause, entre autres, de leur fragilité émotionnelle, Ossyane a vécu la même expérience alors qu'il était sous l'emprise de l'angoisse et de la peur. Pourchassé par la Gestapo, Ossyane retrouve en la personne du couple de restaurateurs libanais chez qui il se réfugie, un substitut de parents. Stimulé par « l'accent du Vieux Pays », par la saveur du plat traditionnel dont « le goût ne trompe pas » et par la sollicitude du couple libanais, le jeune homme est touché, surtout, par le regard d'« une infinie tendresse » (EL.100) avec lequel la femme le couve et qu'il va assimiler à celui de sa mère : « Jamais personne n'avait posé sur moi ce long regard maternel » (EL.100), avoue Ossyane, qui a perdu très jeune sa mère et a grandi sous la tutelle d'un père dur et autoritaire. Grâce à la rencontre de « cette mère d'un jour » (EL.101), le jeune homme, menacé de mort, sort de ce restaurant revigoré, ressuscité, « transfiguré » et prêt à affronter à nouveau le monde extérieur.

Orpheline, Laïla a recours à la substitution d'une manière quasi systématique, s'inventant, à chaque étape de son parcours, un membre de la famille qu'elle n'a jamais eu. Élevée d'abord par Lalla Asma qui était une sorte de grand-mère de substitution, elle est prise en charge à sa mort par Mme Jemila, la sage-femme dont le prénom issu de l'hébreu "Ya'acov", signifie « Dieu protège » et qui l'a tout de suite adoptée comme sa propre fille : « Elle répétait contre mon oreille : « Ma fille, ma fille », raconte Laïla, et moi je pleurais

encore plus, d'avoir le même jour perdu ma grand-mère et trouvé une maman » (PO.36). Dans le Fondouk, les six princesses – Fatima, Zoubeïda, Aïcha, Selima, Houriya et Tagadirt – l'appellent « petite sœur. » (PO.38). A Paris, Laïla se reconstitue une autre famille formée par un grand-père de substitution, le hadj Mafoba, deux frères, Hakim et Nono, deux sœurs, Simone et Béatrice et une tante, Marie-Hélène la guadeloupéenne qui, pour lui trouver un travail, la présente « comme sa nièce » (PO.118). Enfin, aux États-Unis, la famille de Laïla se réduit à deux membres, deux sœurs, Sara Libcap à Boston et Nada Chavez en Californie, la « princesse du Fondouk de San Bernardino » (PO.280).

Certains personnages comblent par leur présence un vide chez les protagonistes et leur procure un sentiment de sécurité et de bien être en leur apportant affection, espoir et soutien familial, d'autres, jouent le rôle de liens qui les relie avec le centre et leur donnent la possibilité de rejoindre la normalité et d'échapper, même momentanément, à leur marginalité.

1.2. Fonctions de l'autre : dépassement des limites

Au cours de leur parcours, les protagonistes rencontrent plusieurs sortes de personnages qui interviennent dans leur vie. Ils jouent soit le rôle de l'allié, celui qui les aide et leur donne la possibilité de se surpasser et de rejoindre la normalité et le centre ; soit, au contraire, le rôle d'obstacle qui se met en travers de leur route et qui empêche ou ralentit leur cheminement vers le bonheur, l'« objet » de leur quête.

En nous inspirant de la terminologie et du schéma actantiel proposés par Greimas¹ et en nous basant sur le type d'« action » que ces personnages réservent au « sujet », nous avons choisi d'appeler les premiers des « adjuvants » et les deuxièmes des « opposants ».

1.2.1. Adjuvant : sauveur et initiateur

Le contact avec l'autre permet au protagoniste, non seulement de mieux vivre sa marginalité en lui apportant un réconfort moral, mais aussi d'en sortir, même momentanément, en l'intégrant dans la société et dans la légalité. Grâce à son action, l'autre est souvent perçu par les personnages comme un « sauveur », terme qui revient fréquemment dans les œuvres des deux auteurs.

Intégrer la normalité se fait tout d'abord d'une manière administrative, il s'agit d'avoir une identité et des papiers qui le prouvent afin d'être reconnu comme une personne étant partie intégrante de la société car l'identité se définit aussi comme « l'inscription d'un nom, d'une date de naissance aux pages d'un registre administratif »². Avoir une identité est le souci de Laïla et d'Ossyane, tous deux s'étant retrouvés prisonniers d'une situation d'illégalité ; la première en tant qu'immigrée clandestine sans papiers et le deuxième en tant que résistant opérant dans la clandestinité. Laïla trouve le salut à deux reprises, à Paris, grâce au Hadj Mafoba qui lui lègue, avant de mourir, le passeport de sa petite-fille disparue, Marima : « Jamais personne ne m'avait fait un cadeau pareil, un nom et une identité »

¹ A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, op. cit.

² Sylvie Camet, *Les Métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^e – XX^e siècles*, op. cit., p. 35.

(PO.218) dit-elle. À Chicago, c'est Mr Esteban, le directeur de l'hôtel où elle travaille, qui lui facilite les démarches afin d'obtenir le reste de ses papiers : « Grâce au Señor, explique Laïla, j'ai eu un numéro de sécurité sociale, un permis de conduire » (PO.266). Traqué par la Gestapo qui lui a confisqué ses papiers, Ossyane, désespéré, se trouve dans une impasse, ne pouvant plus se déplacer sans courir le risque d'être arrêté : « Je ne voyais pas du tout où j'aurais pu aller, raconte-t-il, à quelle porte j'aurais pu frapper, sans mettre en péril l'ensemble du réseau » (EL.103). La chance met sur sa route Jacques-des-faux-papiers, son « sauveur » (EL.104), le seul qui puisse lui créer « une nouvelle identité, pour qu'il puisse repartir sur les routes » (*ibid.*).

« La liberté d'aller » (PO.218) est l'un des avantages qu'offrent les papiers et c'est l'une des aspirations principales de ces personnages errants. L'intervention de l'autre pour faciliter le déplacement paraît, de ce fait, pour les protagonistes, un acte salvateur :

J'ai prononcé le nom de Bertrand, dit Ossyane. Mon sésame. Les portes se sont ouvertes. Les machines ont cliqueté. Et le lendemain, j'étais à Paris (EL.246).

Le terme « porte » devient plus concret, dans *Origines*, quand l'auteur se trouve devant les portes fermées de l'ancienne demeure familiale, devenue une école de musique. Son sauveur, ou plus précisément son « guide », est Matteo le gardien qui lui ouvre « les portes l'une après l'autre » pour le laisser « flâner et rêvasser » (O.314).

La contribution de l'autre peut avoir un impact plus important quand il s'agit de sauver le protagoniste de l'illégalité ou de la précarité. Le cas le plus parlant est celui de Laïla qui est sauvée de la prison grâce à Béatrice, venue plaider en sa faveur : « Elle a tout payé, le billet, l'amende, elle a même eu droit à un sermon » (PO.206), et elle a pu éviter la rue et la délinquance en trouvant, à chaque étape de son parcours, un ami pour l'héberger, pour lui fournir un travail ou pour l'aider financièrement¹ :

C'est par Marie-Hélène que nous avons été sauvées. Alors que nous n'avions plus de quoi payer le loyer, à la fin de l'été, et que j'envisageais de reprendre mon vieux métier de voleuse, l'Antillaise m'a demandée un jour, dans la cuisine : « Et pour vous, ça irait, de travailler à l'hôpital ? » (PO.118).

L'autre peut être, enfin, le moyen par lequel se fait la réhabilitation complète du personnage. C'est le cas de Tanios qui est passé de l'état de fugitif et de persécuté à celui de héros. Réfugié à Chypre, après le meurtre du patriarche et accablé par le remords et la

¹ Elle est hébergée par Mme Jamila, Tagardit, Mme Fromageat, Nono, Béatrice, Sara Libcap, etc. ; aidée financièrement par Béatrice, Nada, etc.

honte¹ d'avoir été la cause de cette « entreprise de sauvetage » (RT.164), le jeune homme ne trouve plus d'issue à sa situation : « Tirailé, [il] demeurait sur place, à Famagouste » (RT.234). Mais Tanios trouve une échappatoire grâce à deux alliés : le révérend Stolton et Richard Wood, le « consul » d'Angleterre. Ces derniers proposent à Tanios, un enfant du Pays qui parle anglais, une mission de la plus haute importance qui consiste à traduire et à lire, en présence de l'émir déchu, la lettre qui lui signifie son exil. Cet acte de « réparation » (EL.237) permet à Tanios de retourner chez lui, « acclamé comme un héros » (RT.255).

Comme Tanios, qui a bénéficié d'une transformation psychologique et sociale grâce à Thamar et au révérend Stolton, les personnages lecléziens, emprisonnés dans une sorte de détresse intérieure, projettent sur autrui l'image du sauveur grâce auquel tout peut changer et basculer d'un coup :

Elle avait un regard étrange, comme chargé d'un sens mystérieux, pensait Jean. Elle était une apparition, elle pouvait le sauver peut-être, lui donner une raison de changer sa vie. Il était en plein délire (R.327).

A l'instar de Jean qui voit en Inge, cette étudiante allemande dont il tombe amoureux, son ange-gardien², celle qui a le pouvoir de le sauver et de faire cesser son mal-être, Nassima, enfermée, aussi, « dans la solitude et le désespoir féroce » (H.197), voit en Moguer l'image de son libérateur :

Peut-être qu'elle espérait vaguement quelque chose, qu'il la regarderait, qu'il lui parlerait, qu'elle se retrouverait à bord du bateau et que toute sa vie serait changée (H.26).

Notons que la situation, après le naufrage du *Azzar*, s'inverse et que c'est Moguer, en position de faiblesse, qui cherche, en Nassima, un soutien et un appui. L'inversion de la situation des personnages s'accompagne d'un renversement des rôles, Moguer accédant au statut de personnage principal, la narration se faisant selon son point de vue, et Nassima se retrouve dans la position de l'objet regardé, « troublant la traditionnelle différence entre protagoniste et personnages secondaires »³.

Redonner espoir et goût à la vie est le rôle de Ratsitatane auprès de Kiambé. Après avoir échappé à la maison de ses maîtres, l'esclave est recueillie dans la forêt par Ratsitatane, le chef des rebelles noirs qui en fait sa femme et qui lui permet de retrouver son ancienne identité : « Je suis Kiambé. Je ne suis pas Balkis, dit-elle. Je suis redevenue celle que j'étais »

¹ « Comment pourrais-je affronter à nouveau le regard de ma mère, et les murmures des villageois ? », se demandait-il. Alors il songeait à partir, loin, le plus loin possible » (RT.213).

² Cf. explication dans 2^{ème} partie 1.2.2. *Opposant : Ennemi ou traître.*

³ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, op.cit., p. 83.

(R.436). Grâce à son charisme et à ses idéaux révolutionnaires, Ratsitatane redonne à Kiambé l'envie de vivre et d'espérer à un avenir meilleur :

Pour la première fois depuis que j'avais quitté mon village, dit elle, j'ai eu envie de rire et de chanter, je me sentais libre et je voulais vivre » (R.438), « c'est lui, c'est Ratsitatane qui m'a rendu cela » (R.436).

Quand il n'incarne pas l'image du sauveur, l'autre revêt celle du mentor. Il guide le protagoniste dans son aventure ou lui donne les outils nécessaires – objets magiques ?¹ – pour affronter la vie. L'initiateur étant défini comme celui « qui fait connaître le premier quelque chose à quelqu'un », le personnage novice en rencontre plusieurs sur son chemin, à chaque fois qu'il découvre un nouveau domaine ou est introduit dans un univers qui lui est inconnu.

Tanios trouve un guide en la personne de Nader, le muletier, son ami et son confident. Ce dernier accompagne le jeune homme par ses conseils et ses encouragements, tout au long de son parcours, jusqu'au jour de sa disparition. Il est le premier à lui ouvrir les yeux sur le monde et à l'inciter à partir. L'invitation au voyage se fait, d'abord, d'une manière implicite en lui offrant un cadeau : une longue-vue. Cet objet symbolique a pour but d'élargir le regard du jeune homme, de lui permettre de voir plus loin, au-delà du village et de la montagne, et de lui donner envie de partir à la découverte d'autres horizons. L'incitation au départ devient plus explicite quand, grâce à cette longue-vue, Tanios, assis sur un rocher surplombant la mer, aperçoit sur la mer un grand voilier qui passe juste à ce moment là : « Regarde, c'est un signe, dit Nader. On dirait qu'il passe seulement pour tes yeux ! » (RT.135).

Comme Nader, celui par qui Tanios est initié au monde, Thamar, la prostituée de Famagouste, est celle grâce à qui Tanios découvre le monde de la sensualité et de la sexualité. La rencontre entre Tanios et Thamar est inscrite sous le signe de la symbolique et de la suggestion. La scène de leur rencontre présentant Tanios montant les escaliers, derrière la jeune femme, afin de lui remettre les oranges tombées en chemin, est riche en symboliques. La position de Thamar en haut des escaliers, suivie par Tanios resté plus bas, annonce, dès le

¹ Nous remarquons que les protagonistes reçoivent de la part de leurs différents guides ou initiateurs, le long de leurs parcours, des sortes de « dons » qui jouent le rôle, selon le système de Propp, d'« objets magiques ». Comme Tanios qui reçoit une longue-vue, Laïla reçoit plusieurs objets qui l'accompagnent le long de son aventure : une boucle d'oreille (le premier indice dans sa quête des origines), un poste de radio (initiation à la musique), le blouson de cuir de Nono (une protection, à la manière d'un bouclier), un livre « usé » (sur Frantz Fanon pour former son esprit). Comme Laïla, Jean reçoit le journal intime de son aïeul (en rapport aussi avec sa quête des origines) et un livre « usé » sur les philosophes grecs.

départ, la supériorité de la première sur le deuxième et le rôle de guide qu'elle s'apprête à accomplir. Ensuite, monter les escaliers renvoie, en lui-même, à l'acte sexuel¹, inscrivant d'emblée la rencontre sous une connotation vénérienne. Quant aux oranges tombées sur les marches des escaliers, elles suggèrent par leur couleur – l'orange étant la couleur des Epicuriens – le réveil des sens et par leur position, les étapes à suivre, le balisage du chemin du plaisir que le jeune homme se prépare à gravir. Thamar, « prévenante », n'hésite pas à « guider [Tanios] du bout des doigts sur le chemin tiède du plaisir » (RT.190).

Ossyane, quant à lui, il trouve un guide en la personne de Bertrand qui l'introduit dans le monde de la Résistance et de la lutte clandestine contre le nazisme. Après une conversation dans un bar, Ossyane attire l'attention de Bertrand qui le suit, jusque chez lui afin de lui proposer de rejoindre la Résistance. L'entrée de Bertrand dans son existence a tout de suite son effet : « Je n'avais rien fait encore, dit Ossyane, mais je me sentais transformé² » (EL.78). Quant à l'initiation d'Ossyane, elle se fait d'une manière lente et en plusieurs étapes : « avec lui, dit-il encore, tout avançait par d'imperceptibles poussées » (EL.81). Bertrand commence d'abord par l'interroger sur sa vie et sur ses idées, « c'était une sorte d'examen de passage » (EL.78). Ensuite, il lui confie une première mission, « comme un entraînement » (EL.80), il s'agit de distribuer, dans les boîtes aux lettres, des tracts appelés « papillons », contenant des slogans séditionnaires. Enfin, avec « Bakou », le nom de guerre d'Ossyane, il passe « à une étape supérieure » (EL.82), celle de la distribution des journaux clandestins, organes politiques de la Résistance. Mais « impressionné » (EL.94) par son efficacité et par sa réactivité face au danger, Bertrand finit par lui confier le rôle d'agent de liaison, fonction qui transforme sa vie, faisant de lui « le légendaire Bakou » (EL.95), celui pour qui aucun obstacle n'existe.

Comme Ossyane, mais à une échelle moindre, Nassima, a dû, elle aussi, subir une épreuve initiatique avant d'appartenir au cercle fermé de Moguer et d'Adriamena. L'épreuve consiste à piloter toute seule le Azzar, avec Moguer pour guide :

Il l'a conduite jusqu'au poste de pilotage, et lui a fait poser les mains de chaque côté de la grande roue de bois. Il est resté un instant derrière elle, pour accompagner ses mouvements [...] Puis il s'est écarté, et il l'a laissée seule aux commandes du navire (H.74).

Ce test est, pour Nassima, une épreuve de grande « solitude », devant l'immensité et la « force de l'océan », une épreuve de résistance et d'endurance où elle devait surmonter sa peur, « une

¹« monter ou descendre des sentiers escarpés, des échelles, des escaliers, symbolise l'acte sexuel » in www.psychologie.org.

² Nous soulignons.

peur qu'elle n'avait jamais ressentie auparavant » (H.75). La néophyte « s'efforça de lutter, de résister, pour ne pas lâcher la roue » et ce n'est qu'en arrivant à bout de force qu'« elle sentit la présence de Moguer à côté d'elle. Il détacha doucement ses mains de la roue de barre et l'aida à descendre vers le rouf » (H.75-76). Cette épreuve réussie vaut à Nassima le respect et l'attendrissement de Moguer dont « la voix avait changé » révélant « comme de la douceur, de la complicité » : « Elle faisait partie de l'équipage maintenant » (H.76).

Il arrive souvent que les protagonistes de *Le Clézio* aient ce genre de relations privilégiées avec, non seulement un, mais plusieurs personnages.

Dans la majorité des romans, en effet, paraît l'initiateur. Il arrive que la fonction se multiplie dans la même œuvre et qu'on ait plusieurs initiateurs. Il arrive que l'initiateur ait d'autres fonctions : amoureux, compagnon de jeux ou ennemi¹.

Cette remarque s'applique à Laïla, la protagoniste du *Poisson d'or*, qui rencontre lors de son parcours plusieurs sortes de guides. La première initiatrice de Laïla est Lalla Asma, sa maîtresse et sa grand-mère de substitution, qui l'a instruite et éduquée :

c'était elle qui m'avait appris à lire et à écrire en français et en espagnol, qui m'avait enseigné le calcul mental et la géométrie, et qui m'avait donné les rudiments de la religion (PO.13).

Elle lui apprend, aussi, à marchander « avec les colporteurs qui frappaient à sa porte » et à déjouer les arnaques des vendeurs : « J'avais bien retenu les leçons » (PO.39) dit Laïla. L'enseignement de la vieille femme est, ainsi, la base sur laquelle repose tout ce qu'elle apprend par la suite :

Les leçons de Lalla Asma étaient exceptionnelles, elle m'avait façonnée à l'âge où d'autres jouaient à la poupée ou restaient des heures devant des dessins animés (PO.166).

Ensuite, après la mort de sa bienfaitrice, la jeune fille est prise en charge par Mme Jamila et les six « princesses » du fondouk, où elle est initiée à la vie : « J'avais quatorze ans, j'en paraissais douze, et déjà j'étais aussi savante qu'un démon » (PO.55) avoue-t-elle. Le Fondouk est, pour Laïla, grâce aux « princesses », une vraie école de la vie : Elle y découvre la sexualité à travers les clients de ses amies, prend l'habitude de la liberté avec Houriya et, avec Aïcha et Selima, elle apprend à voler :

C'est durant cette époque de ma vie, confie-t-elle, que j'ai formé mon caractère [...] et que j'ai acquis un regard endurci (PO.55).

¹ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, op. cit., p. 98.

Quant à son initiation à la musique, elle la doit à plusieurs personnages. Avec Lalla Asma, elle découvre la musique orientale qu'elle a le droit d'écouter en récompense d'un bon travail :

elle m'autorisait à m'asseoir dans la salle à côté d'elle, raconte Laïla, et elle mettait sur son pick-up les disques des chanteurs qu'elle aimait : Oum Kalsoum, Saïd Darwich, Hbibba Msika, et surtout Fayrouz (PO.14).

Avec Tagardit, elle apprend à jouer de la darbouka, « en dansant au milieu de la chambre » (PO.44). Elle est initiée, ensuite, à la musique occidentale (Nina Simone, Jimi Hendrix, etc.) à travers la radio, grâce à Djemaa, une fille à la voix « très jeune, très fraîche » qui devient une sorte d'idole : « Il me semblait qu'elle était mon amie, explique-t-elle, qu'elle partageait ma vie. Je pensais : « C'est comme elle que je voudrais être » » (PO.95). A Paris, c'est grâce à Simone, la chanteuse haïtienne, rencontrée dans les couloirs du métro, qu'elle apprend à chanter et à jouer du piano :

c'est incroyable qu'elle eut l'idée de m'apprendre la musique comme si elle avait compris que c'était ça qui était en moi, que c'était pour ça que je vivais (PO.190).

Laïla sera, enfin, initiée au monde de la philosophie par Hakim, le sénégalais, qui lui « faisait lire des passages de Nietzsche, de Hume, de Locke, de La Boétie » (PO.166), dans le but de la préparer à l'examen du bac. Mais l'apport de Hakim est surtout figuré par le livre de Franz Fanon, *Les Damnés de la terre*, « un petit livre usé, qui avait été lu par des quantités de mains grasses », qu'il lui offre et qui ne la quitte plus : « Hakim me l'a donné mystérieusement, explique-t-elle : « Lis-le tu comprendras beaucoup de choses. » Il n'a pas voulu me dire quoi » (PO.156). C'est au cours d'une visite au musée des Arts africains, qu'elle découvre, pour la première fois, que le jeune homme, dans un désespoir féroce, tente de lui faire prendre conscience d'une réalité politique, économique et sociale, celle de la colonisation, de ses effets néfastes et de ses injustices et cela, à travers le spectacle des masques « volés » et « emprisonnés » dans leurs vitrines : « Ah, Laïla, il faudrait les libérer, lui dit-il. Il faudrait les emporter loin d'ici, les ramener là où ils ont été pris » (PO.158). Hakim se réfère, dans son discours, aux idées de Frantz Fanon, dans *Les Damnés de la terre* :

la domination coloniale, parce que totale et simplifiante, a tôt fait de disloquer de façon spectaculaire l'existence culturelle du peuple soumis. La négation de la réalité nationale, les rapports juridiques nouveaux introduits par la puissance occupante, le rejet à la périphérie par la société coloniale des indigènes et de leurs coutumes, l'expropriation, l'asservissement systématisé des hommes et des femmes rendent possible cette oblitération culturelle¹.

¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961, 1968, Paris, La Découverte & Syros, 2002, p. 225.

En lui faisant découvrir la pensée des philosophes et en lui servant de guide dans ce musée des Arts Africains, Hakim essaye de révéler à Laïla son passé, ses origines, son histoire et celle de tout son peuple. Quant à l'adolescente, même si l'attitude de Hakim lui paraît étrange et même si elle ne comprend pas tout à fait la dimension historique et philosophique de son message, elle remarque qu'« en même temps, ce qu'il disait [la] faisait frissonner, c'était profond comme une vérité » (PO.159) ajoute-elle.

Nous retrouvons cette relation entre initiateur et disciple dans l'apprentissage de la philosophie, avec Jean Marro et Santos Balas dans *Révolutions*. Ce dernier, d'origine andalou-marocaine, « beau, ténébreux, pessimiste » avec un « côté cynique, provocateur » (R.94), était le camarade de classe de Jean et son aîné de deux ans. « Presque inaccessible », (PO.93) Santos est considéré par Jean comme une idole, une sorte de saint – comme son prénom d'origine espagnole le laisserait supposer – mais surtout comme un guide spirituel dont le discours ressemble à « la parole d'un gourou assis sur les marches d'un temple » (R.149). La supériorité de Santos est exprimée, en outre, par sa propre perception de Jean :

il n'avait pour ce garçon indépendant et séduisant que l'importance qu'on accorde à un admirateur immature, un peu importun, qu'on se plaît à éblouir avec ennui et un léger dédain (R.95).

Néanmoins, Jean est « initié » à la philosophie présocratique par Santos et comme Laïla, il reçoit de sa part « un livre tout usé et manipulé » (R.96), contenant un exemplaire d'un poème de Parménide. En outre, comme Hakim qui fait découvrir à la jeune fille le musée des Arts africains, l'endroit idéal pour comprendre les idées de Fanon, Santos, fait découvrir à Jean le jardin des Oliviers, « l'endroit rêvé pour lire Virgile, ou bien Parménide, Héraclite » (R.93). Ce jardin, situé hors de la ville, est un endroit calme et paisible, un endroit « chargé de pouvoir » (R.206), qui permet à Jean, comme cela a été le cas pour Laïla dans le musée, d'avoir une vision plus claire de sa vie et de son être. Assis sous un olivier, habité par les phrases de ses philosophes préférés, Jean ressent « tout à coup » le poids, le sens et la portée des phrases qu'il lisait : « c'était si clair que cela devenait une brûlure » (R.207) :

*Ce qui peut être dit et pensé doit être
Car l'être est et le néant n'est pas*

N'est-ce pas le rôle de l'initiateur, comme le note Michelle Labbé, de permettre à l'initié «de renouer avec l'univers, avec ce que lui a fait perdre la civilisation occidentale, et de découvrir son être »¹ ?

¹ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque, op. cit.*, p. 99.

Renouer avec l'univers et découvrir son « être primordial »¹ c'est ce que la tante Catherine apprend à Jean, en lui racontant les histoires du passé et en lui faisant découvrir le monde de Rozilis et ses origines :

Il avait appris avec elle à tourner lui aussi son regard vers l'intérieur, pour voir dans son sang le dessin du ruisseau Affouche et les arbres d'Ebène (R.160).

La vie sauvage, Catherine l'a découverte, elle-même, grâce à une initiatrice, Somapraba l'indienne qui a été sa compagne de jeux à Rozilis : « C'est Somapraba qui m'a montré le Bout du monde » (R.244-245), raconte-t-elle. Dans cet endroit paradisiaque, enfoui dans la forêt, Somapraba l'initie aux secrets de la forêt et aux légendes indiennes : elle lui apprend le langage des plantes, lui montre la maison d'Aranyany, la Dame de la Forêt, une sorte de grotte au bord de la rivière, lui parle des démons de la forêt, des danseuses qu'on appelait les « dévadasi » et lui raconte la fameuse légende indienne du roi Nala et de sa femme Damayanti. La répétition dans le texte des expressions tels que « elle m'a montré² » ou « c'est Somapraba qui m'a appris » (R.243), suggèrent à travers le recours aux verbes « montrer » et « apprendre », qui renvoient au thème de la connaissance et de l'enseignement, la relation d'initiateur et de disciple qu'entretiennent Somapraba et Catherine.

L'initiation de Catherine par cette indienne rappelle celle que Louis Pelletier, l'ami de Jean-Eudes, reçoit de Laure, la créole, rencontrée dans la baie du Tamarin. La vie aux côtés de Laure et de sa famille opère une vraie métamorphose chez le jeune homme : après deux mois de séparation, Jean-Eudes remarque que « Pelletier n'était plus le même homme » (PO.229), retrouvant une sorte d'« innocence juvénile », le jeune homme change d'apparence (pieds nus, habillé à la manière créole) et de comportement, menant une vie d'une extrême simplicité, préférant continuer à vivre dans la baie loin de la ville et du port : « C'est ici que sont mes ressources » (R.231) dit-il à son ami. Ce retour à une sorte d'âge d'or est l'un des sujets abordés dans le chapitre consacré au mythe dans la troisième partie.

Grâce à son intervention, l'autre peut faire sortir, même momentanément, le personnage de sa marginalité, en lui offrant les moyens nécessaires pour sortir de l'illégalité et de la précarité et pouvoir s'intégrer dans la société. Il joue, aussi, auprès de lui, le rôle d'initiateur qui le guide dans les différents domaines de la vie.

Mais l'autre peut, au contraire, être un obstacle au bonheur du protagoniste jouant le rôle de l'ennemi ou du traître.

¹ *Op. cit.*

² Nous soulignons.

1.2.2. Opposant : ennemi et traître

Lors de leur parcours, les protagonistes ne rencontrent pas seulement des alliés mais, sont aussi confrontés à différents ennemis personnels ou collectifs, ceux qui, sous le même étendard, persécutent des individus ou un groupe de personnes. Ces personnages qui s'érigent en obstacles devant les protagonistes exacerbent leur marginalisation, empêchent la réalisation de leurs rêves et entravent leur quête du bonheur. L'agression du protagoniste par cet ennemi ne manque pas d'affecter le cours des événements au niveau du récit mais aussi, au niveau de la personnalité et de la psychologie du personnage qui réagit, d'une manière ou d'une autre à cette agression.

Du fait de l'implantation des récits dans un contexte historique¹, il est très souvent question dans les œuvres, de groupes ou de mouvements extrémistes qui sévissent à un moment donné et persécutent un autre groupe pour des raisons idéologiques, ethniques ou raciales, causant la mort ou l'exil des persécutés. Nous avons traité² les cas de Jean-Eudes, le Breton et de Noubar l'Arménien, persécutés respectivement par les Jacobins et les Jeunes-Turcs et contraints de s'exiler. Malgré le déchirement et les souffrances de la séparation avec sa famille et son pays, quitter la France permet à Jean-Eudes de créer sa thébaïde et de vivre en paix et en toute liberté, loin des revendications et des menaces de ses concitoyens. Pour Noubar, au contraire, malgré l'exil, son mal-être persiste. Pour lui, l'ennemi est représenté par la foule haineuse qui les poursuit à Adena et que le père d'Ossyane prend en photo. Ce « singulier tableau de chasse », (EL.44) accroché sur le mur du salon Ketabdar, crée, chez Noubar, un vif sentiment de dégoût et de répulsion, cette photo étant représentative d'une haine que l'Arménien ne peut supporter : « chaque fois qu'il entrait dans la pièce, [il] baissait invariablement les yeux pour éviter de les revoir » (*Ibid.*). Ce malaise le pousse, d'ailleurs, à émigrer en Amérique.

Pour Ossyane, l'ennemi est représenté par les Allemands et plus précisément par l'idéologie nazie : « J'ai détesté le nazisme, dit-il, non pas le jour où il a envahi la France, mais le jour où il a envahi l'Allemagne » (EL.79). Cette haine l'amène à rejoindre les rangs de la Résistance et à devenir le célèbre Bakou, le personnage grâce auquel il peut retourner au pays acclamé comme un héros. Kiambé, quant à elle, souffre, comme ses semblables pendant

¹ Ce que nous aurons l'occasion de développer dans la 3^{ème} partie.

² Cf. 1^{ère} partie 1.2.4. *Les persécutés et les exclus.*

des siècles, non seulement de la discrimination raciale, à cause de sa couleur noire, mais aussi de sa réduction à l'état d'esclave, dès son plus jeune âge. Les esclavagistes qui volent les enfants pour les vendre au plus offrant, les différents maîtres qui les maltraitent, « car le maître peut tuer qui il veut avec son fouet » (R.407), sont autant d'obstacles à la liberté, à la dignité et au bonheur. Toutefois, les injustices et les souffrances subies, poussent la jeune fille à prendre son destin en main et à se surpasser en faisant preuve de beaucoup de courage et d'obstination. Fuir la maison des maîtres et rejoindre les rebelles dans la forêt lui permet de rencontrer Ratsitane son sauveur, son mari et le père de sa fille.

Au-delà de ces ennemis collectifs, le protagoniste rencontre sur son parcours des « opposants », des personnages qui se mettent en travers de sa route. Les obstacles sont dus à une simple rivalité amoureuse, à la trahison d'un proche ou à la malveillance et à l'animosité gratuites.

Lors de son séjour à Londres, Jean Marro tombe « désespérément » amoureux d'une étudiante allemande, Inge – dont le prénom rappelle l'« ange » – que le jeune homme considère « comme la plus belle fille qu'il n'ait jamais vue » (R.303-304). Or, cette jeune fille est déjà en relation avec John James, un voyou, « sombre, violent » (R.304) dont l'allure et le comportement contrastent avec la beauté et la finesse de sa « poupée ». Amoureux et persuadé qu'Inge serait mieux en sa compagnie, Jean « était prêt à affronter John James et sa bande de cuirs noirs » (R.324). La rivalité devient très symbolique à travers la signification du nom de ce dernier. « James » est issu du latin « Jacobus » et de l'hébreu « Jacob », « ya`aqov », qui signifie « il talonnera »¹, et a communément le sens de « supplanter ». Ceci est à mettre en rapport avec l'histoire du personnage biblique qui extorque, une première fois, le droit d'aînesse à son jumeau Esaü en échange d'un plat de lentilles et qui prend sa place, une deuxième fois, pour recevoir la bénédiction de son père. John James, dont le prénom est la version anglaise de Jean, devient ce jumeau ennemi qui l'aurait supplanté et aurait pris la place qui lui était due, aux côtés d'Inge : « Il avait l'impression qu'il n'avait jamais détesté quelqu'un à ce point » (R.328), note le narrateur.

Laïla est confrontée, aussi, à une rivale, la compagne de son amant Jean Vilan et qui se présente comme son opposée. Contrairement à Laïla, cette jeune femme qui vient du Nord – « elle était russe ou lituanienne » (PO.272) – fait partie de la catégorie aisée de la société, elle est médecin, riche et habite « un immeuble chic » (PO.260) dans un quartier huppé de

¹ Jacob serait né en tenant son jumeau Esaü par le talon in François Bonfils, *Dictionnaire des personnages de la Bible*, Paris, Librio, 2006, p. 56.

Chicago. De même, physiquement, si la Maghrébine est petite et noire, Angéline, « était grande, blonde, angélique, tout le contraire de moi en somme » (PO.272) ajoute Laïla. Vivant mal ce ménage à trois et en ayant « assez de partager Jean avec Angelina », Laïla se réfugie dans une autre relation avec Bela l'équatorien, un dealer et un drogué qui est, lui aussi, « tout le contraire de Jean » (PO.272). L'opposition entre Bela et Jean est sociale mais aussi, au niveau de la relation avec Laïla : Si elle connaît « la dérive » (PO.265) avec le premier, ce qui suggère l'idée de danger, d'absence de contrôle et d'écart, avec Jean « c'était si calme, si tranquille, un vrai salon de première » (PO.260). Les connotations au luxe, à la sécurité et à la stabilité priment dans cette phrase, qualités mises en valeur par le recours répété à l'intensif « si ».

La double rivalité met en relation deux univers diamétralement opposés : le monde des bourgeois, représenté par le couple Angelina et Jean et le monde des marginaux, figuré par Laïla et Bela. Ces deux univers symétriques (la symétrie étant formulée par la répétition des mêmes expressions « ne pas partager », « tout le contraire »¹) et antithétiques (à cause de l'idée d'opposition qui se dégage de ces mêmes expressions) se rejoignent, malgré tout, à travers la relation atypique entre Jean et Laïla. Le fait que Jean Vilan préfère Laïla, à la fin du récit, à Angéline, ne serait-il pas une sorte de message suggéré par l'auteur² ?

Comme dans les œuvres de Le Clézio où les personnages ennemis sont représentés en opposition, dans *Les Echelles du Levant*, nous retrouvons la même opposition pour décrire, non pas une rivalité amoureuse, mais une rivalité fraternelle entre Ossyane et Salem. Il s'agit d'une reprise du mythe des « frères ennemis », Abel et Caïn, mais aussi, comme chez Le Clézio, Jacob et Esau.

Salem est présenté, dès le départ, comme un marginal dans la famille, différent aussi bien physiquement que moralement, ce qui crée de l'animosité entre les deux frères : « Je n'ai jamais eu moi-même une affection pour mon frère » (EL.118) avoue Ossyane. L'opposition entre eux est accentuée par la manière dont ils ont grandi et évolué : l'un dans la facilité, « je n'ai jamais vraiment eu à me battre, confie Ossyane. Tout est venu à moi si facilement, si naturellement » (EL.165) et l'autre dans la souffrance et dans la difficulté : « Pour mon frère c'était l'inverse, raconte-il [...] il a toujours dû se battre, contre mon père, contre moi ou mon

¹ « j'en avais assez de partager Jean avec Angelina » (PO.)/ « Jean n'aimait pas me partager avec quelqu'un comme Bela » (PO.266) ; « tout le contraire de moi » (PO.272)/ « tout le contraire de Jean » (PO.272).

² Notons, outre le prénom du personnage Jean, homonyme de celui de l'auteur, que si Laïla rappelle Jemia, l'épouse de l'auteur, originaire aussi du Sud du Maroc, le personnage de Angelina fait penser à sa première femme, Rosalie Piquemal, originaire de la même région : Lituanie et Pologne.

ombre plutôt, tout pour lui était un combat hargneux » (EL.166). Cette opposition atteint son apogée pendant la guerre, quand les figures d'Abel et de Caïn, le bon et le mauvais fils, sont clairement explicitées. Pendant les années sombres de la guerre, Ossyane consacre son temps et son énergie à se battre dans les rangs de la Résistance alors que Salem les passe à s'enrichir dans le milieu de la contrebande et du trafic d'armes utilisant la maison familiale comme dépôt pour ses marchandises illicites. Au terme de la guerre, quand Ossyane est promu au rang de héros suscitant la joie et la fierté de son père et de tous les proches, Salem, lui, est enfermé en prison, déchu au rang de criminel, apportant déshonneur et opprobre à toute la famille. Deux sortes « d'offrandes » – pour reprendre le terme de l'épisode biblique – sont offertes par les frères ennemis au Père, l'un causant sa fierté et l'autre son courroux, exprimé à travers le reniement et la malédiction du mauvais fils – « Maudit soit le jour où il est né ! » (EL.118).

La rivalité qui est au début tacite, la relation entre les deux frères étant caractérisée par la froideur et l'absence de communication et de confrontation – « entre mon frère et moi, le combat aurait été inégal, dit Ossyane. J'ai choisi la fuite » (EL.166) – ne tarde pas à changer d'aspect. Comme Jacob, Salem, vénal et attiré par le gain facile, profite de la vulnérabilité de son frère pour le déshériter et lui dérober, symboliquement, son droit d'aînesse. Au plat de lentilles se substitue un certificat médical attestant la folie d'Ossyane et son incapacité à gérer son argent, ce qui permet à Salem de se déclarer tuteur légal de son frère et de faire main basse sur tout l'héritage. Trahi par son propre frère, Ossyane est enfermé pendant vingt-huit ans dans un asile psychiatrique, privé de sa liberté, de sa dignité et du bonheur de vivre en compagnie de sa femme et de sa fille. Cet épisode dramatique de sa vie ne manque pas d'augmenter sa haine envers son frère, une haine qui pourrait le pousser jusqu'au « fratricide » se demande l'interlocuteur d'Ossyane. Ayant appris par les journaux que Salem a été retrouvé mort dans les décombres de la maison familiale et sachant qu'Ossyane est passé par là après sa sortie de l'hôpital, le journaliste s'interroge avec son lecteur sur l'identité de l'assassin. Mais il finit par conclure : « Non, je n'allais pas soupçonner Abel du meurtre de Caïn ! Je chassai vivement de mon esprit ces idées sombres » (EL.245).

Le rapport entre Ossyane et Salem nous rappelle celui entre Tanios et Raad qui, si l'on en croit la prétendue bâtardise de Tanios, seraient demi-frères par le père. Bien qu'ils aient le même âge, les deux garçons se détestent et ont des tempéraments opposés. Inscrits ensemble à l'école du Pasteur, ce dernier note, dès le départ, dans ses Ephémérides, que si Tanios manifeste « un immense appétit de connaissance et une intelligence vive » (RT.102), Raad,

lui, fait partie, de la catégorie des élèves « dont la devise semble être : *teach me if you can !* » (RT.103). Mais ce n'est pas cette différence qui fait de Raad l'ennemi de Tanios, c'est plutôt le jour où, par sa faute, l'école du révérend, la source de son bonheur et de son épanouissement¹, lui est interdite. Le fils du cheikh, influencé par le patriarche qui lui a confié la mission de combattre la « maison de Satan » (RT.115), représentée par l'école du Pasteur, n'hésite pas à manquer de respect à l'épouse du Pasteur en soulevant d'un geste brusque sa robe, ce qui la fait basculer « à l'avant, la tête dans ses fleurs » (RT.119). Ce geste prémédité, lui vaut d'être renvoyé de l'école, entraînant Tanios avec lui. Mais si Raad croit combattre Satan, c'est comme Satan qu'il est vu par Tanios. L'adolescent remarque, dès le début, que son compagnon de route « avait au menton une barbiche naissante, et dans les yeux un regard qui n'était pas le sien » (RT.115), comme habité par un esprit maléfique. Ensuite, quand Nader le muletier prononce le nom de Raad devant lui, « Tanios se retourna et cracha trois fois du bout de la langue » (RT.122), un geste de mépris, certes, mais effectué aussi dans certaines cultures, judaïque et musulmane notamment, pour conjurer les démons, éloigner le mauvais œil ou une vision cauchemardesque.

La transfiguration de l'ennemi en un être maléfique – attestant par là les propos de Greimas sur la symbolique de l'opposant² – s'applique aussi à Roukoz, quand il trahit Tanios. Après lui avoir promis la main de sa fille, le père de Asma se rétracte et préfère la promettre à Raad. Après avoir appris la nouvelle, Tanios va à la rencontre de Roukoz pour avoir une explication. La description de ce dernier évoque la vision du Diable dans les Enfers. Tanios le trouve « entouré de fumée » (R.160) qui ne cesse d'augmenter à chaque fois que Roukoz prenait la parole : « La fumée s'épaissit des paroles de Roukoz à en devenir suffocante » remarque le narrateur. Ensuite, la présence du feu est signalée à travers l'évocation des « braises » et de la couleur rouge : « Tanios vit les braises rougir, puis s'assombrir » ; enfin, il s'agit du visage même de Roukoz qui prend un aspect démoniaque avec « les yeux enfoncés » et le visage en décomposition : « Tanios ne parvenait plus à voir que ces traces de vérole qui se creusaient encore, comme des puits de vermine » (RT.160). Cette trahison a un impact très

¹ « Cette école tout son espoir pour l'avenir, toute sa joie, il ne vivait que pour elle » (RT.123).

² « A première vue, tout se passe comme si, à côté des principaux intéressés, apparaissent maintenant, dans le spectacle projeté sur un écran axiologique, des actants représentant, de façon schématisée, les forces bienfaisantes et malfaisantes du monde, des incarnations de l'ange gardien et du diable du drame chrétien au Moyen Age » in Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale, op. cit.*, p. 179. Cette idée a été explicitée également par Le Clézio dans *Révolution*, à travers le personnage de Inge – Ange – que Jean perçoit comme son Ange-gardien. Cf., 2^{ème} partie 1.2.1. *Adjuvant : sauveur et initiateur.*

important sur l'état psychologique du personnage qui se sent encore plus rejeté et exclu et sur le cours de sa vie, Tanios ayant décidé d'en finir avec la vie.

Mais quand le jeune homme est trahi par les agents de l'émir, ce sont eux qu'il a envie de tuer. Ces derniers, se faisant passer pour des citoyens ordinaires, réussissent par ruse à convaincre Tanios et son père, en exil à Chypre, de retourner chez eux. Tanios, n'ayant pas pu monter à bord, apprend la supercherie après le départ de son père qui, une fois arrivé au Pays, est arrêté et exécuté : « c'est Fahim et Salloum qu'il aurait aimé trouver au bout de son fusil. Cela, oui, il en rêvait. Et il serrait les poings. » (RT.234).

Nassima est trahie aussi par la personne qu'elle admire le plus. Alors qu'elle coule des jours heureux à bord du bateau, la jeune fille se voit chassée du *Azzar* d'une manière brutale et sans états d'âme, une « indifférence plus insupportable que sa colère » (H.126). Chassée du paradis et trahie par la personne qu'elle pensait être la plus proche, la jeune fille nourrit pendant longtemps des envies de meurtre à l'égard de Moguer : « elle oubliait son désir de vengeance, le couteau qu'elle avait voulu planter dans la poitrine de Moguer, pour le détruire à jamais » (H.185)

Même si leurs désirs de vengeance ne sont pas assouvis, du moins par le meurtre, ces traîtrises influent sur leurs actes et jouent un rôle important dans l'évolution de la psychologie¹ des protagonistes.

L'ennemi qu'il soit un double négatif, un frère ennemi ou un traître a, par les préjugés qu'il cause au protagoniste, une fonction primordiale. En entravant les rêves du personnage, en provoquant sa colère, sa souffrance ou sa déception et en le poussant, indirectement, à réagir et à se surpasser, il joue le rôle de révélateur qui permet au protagoniste de se découvrir, de mieux connaître l'autre, de vivre une nouvelle expérience et d'acquérir plus de sagesse.

¹ Ce qui sera développé dans un prochain chapitre 2^{ème} partie 2.3. *Voyage initiatique : de la marge au centre.*

1.3. « Je est un autre » : images de soi

« Mais nous sommes, je ne sais comment,
doubles en nous mesmes »¹

Montaigne

L'autre peut être un miroir pour le protagoniste ; il reflète une image de lui-même, un double, à travers lequel il se reconnaît, communique et peut, de ce fait, mieux se découvrir. Toutefois, il arrive que le protagoniste devienne prisonnier de cette image qui lui ressemble mais qui n'est pas la sienne, risquant de perdre son identité propre et son unicité.

1.3.1. Dédoublément

Les récits du double permettent à des personnages de fiction de découvrir brutalement l'existence d'un sosie, la présence d'une ombre, d'un fantôme qui les accompagne dans leur vie quotidienne, ou révèlent un aspect de la personnalité jusque-là tenu dans l'ignorance. Un autre, qui est en même temps soi-même, surgit dans l'expérience individuelle et oblige à compter avec lui².

Le protagoniste se reconnaît quelquefois dans l'autre qui est une image de lui-même, une sorte de double ou d'alter ego qui possède les mêmes caractéristiques. Ce dédoublément se manifeste à des degrés différents, de la simple ressemblance à la fusion totale entre les deux personnages.

La grande amitié qui naît entre Tanios et Nader le muletier est due au fait qu'ils appartiennent au même monde, celui des marginaux, car Nader représente « l'image même de l'exclu auquel Tanios s'identifie quand il découvre sa bâtardise »³. Leurs déambulations hors du village, leur complicité et leurs sarcasmes à propos du cheikh et de son fils font que ces deux amis se rejoignent dans leur haine commune des symboles du pouvoir et de la soumission des villageois : « pour toi et moi, lui dit-il, quitter ce pays, c'est ce qui peut nous

¹ Michel de Montaigne, *Essais*, éd Garnier Farès, Paris, 1958, livre II, chap.16, p. 335.

² Sylvie Camet, *Les Métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^e – XX^e siècles*, op. cit., p. 94.

³ Soumaya Neggaz : *Amin Maalouf : Le voyage initiatique dans Léon l'Africain, Samarcande et Le Rocher de Tanios*, op. cit., pp. 196-197.

arriver de mieux » (RT.123) où le « nous » contribue à sceller encore plus le destin des deux personnages.

Se reconnaître dans l'autre est ce qui caractérise la relation entre Nassima et Moguer. Outre le mécanisme de substitution qu'ils ont vécu à travers les images du père et de la fille, ils se voient aussi en tant qu'alter ego. Quand il découvre Nassima, déguisée en garçon, cachée dans son bateau, Moguer est surpris mais aussi amusé par la façon qu'elle a de le convaincre et d'argumenter pour qu'il accepte de la garder sur le voilier, attitude qui lui rappelle son comportement quand il avait son âge :

Il ne pouvait s'empêcher de penser qu'il avait été comme lui, autrefois, prêt à tout pour s'échapper, pour fuir un monde sans issue, où tout était donné d'avance. Un garçon inconscient et entêté, tout ce qu'il avait toujours aimé (H.55).

En compagnie de la jeune fugueuse, le vieil homme éprouve du plaisir à revivre et à se remémorer les moments vécus et les sentiments éprouvés pendant sa jeunesse :

C'était sa lubie, il voulait lire dans les yeux de la jeune fille le sentiment qu'il avait éprouvé il y avait très longtemps, quand il avait fait son entrée dans le monde [...] L'ébahissement devant le luxe, l'ivresse qui fait tourner la tête » (H.116)

De la même façon que Moguer reconnaît en Nassima une sorte de double, Nassima voit en Moguer le jeune homme qu'il a été autrefois, un garçon qui lui ressemble et dont elle arrive à percevoir, quelquefois, la vraie image derrière le masque de l'adulte. Devant le spectacle « magique » des dauphins qui suivent pendant un long moment le *Azzar*, lors de sa traversée, Moguer se laisse transporter par la magie de ce moment unique et partage avec l'adolescente un même sentiment d'émerveillement et de bien être, faisant transparaître une autre facette de lui-même :

Ce n'était plus le vieil homme au rire amer, au regard endurci. Il était redevenu pareil à un enfant merveilleux, le gamin insolent et drôle prêt à conquérir le monde. C'était comme si elle le connaissait de toujours, comme s'ils avaient grandi ensemble dans la rue de May, dans le dédale obscur de Villefranche. (H.60)

Comme Nassima, Moguer a été abandonné par son père, un « flambeur qui avait fui un jour les recouvreurs de dettes » (H.219) – comme l'a fait Kergas – et il a, lui aussi, fugué à l'âge de dix-huit ans, « il s'était sauvé de chez lui pour s'engager dans l'armée » (H.224-5). La jeune fille voit en lui un *alter ego*, l'image idéalisée de ce qu'elle voudrait être :

Nassima avait rêvé de cette rencontre, de ces premiers pas. C'était lui qu'elle aurait aimé connaître, lui qui s'était échappé, qui avait réussi ce qu'elle n'osait pas. (H.225)

Si Nassima rencontre son *alter ego*, tardivement, Jean Marro a la chance de le rencontrer au bon moment de sa vie. De retour à Nice, il croise, par hasard, « la personne qu'il

avait envie de connaître, une sorte de double féminin, à la fois différente et absolument identique » (R.365). C'est Mariam une étudiante algérienne « de nulle part, comme Jean » (R.369) dont il tombe amoureux et avec qui il entre en parfaite communion. La sympathie est réciproque puisque la jeune fille, d'une manière inexplicée et inattendue, se confie à lui, dès le premier jour de leur rencontre. Sans qu'il le lui demande, elle prend l'initiative de lui raconter l'histoire de sa vie, son enfance à Oran, les circonstances de sa venue en France, sa famille adoptive, etc. : « Voilà mon histoire, conclut-elle, je ne sais pas pourquoi j'ai eu envie de te la raconter, d'habitude je ne parle jamais de ça à personne » (R.3676).

La relation entre Jean Marro et Mariam nous rappelle celle qui réunit Tanios et Thamar, d'une part, et Ossyane et Clara, d'autre part, chacun des deux protagonistes ayant trouvé son double féminin, « sa compagne d'égarement, sa sœur étrangère » (RT.235). Notons que les situations des protagonistes féminines et celles de leur *alter égo* masculin sont très semblables et que la rencontre des couples se fait dans quasiment les mêmes circonstances.

Thamar et Clara sont des exilées, la première est une ancienne esclave qui a fui son maître et la deuxième est une juive qui a réussi à échapper à ceux qui cherchaient à la détruire. De même, Tanios et Ossyane sont des exilés et des fugitifs, le premier fuyant la police ottomane qui était à sa recherche pour le meurtre du patriarche et le deuxième est poursuivi par la Gestapo qui veut le capturer : « La femme de tes rêves, écrit Nader dans son carnet, est une fugitive, comme tu l'as été, et vous avez cherché refuge l'un vers l'autre » (RT.98). Quant à la rencontre des couples, elle se fait, pour les deux, dans la clandestinité : la première pour des raisons morales, Thamar étant une femme vénale, et la deuxième pour des raisons politiques : « Si nous n'étions pas traqués, dit Clara à Ossyane, nous ne serions pas ici, dans cet appartement, à boire ce cognac ensemble » (EL.90). Les couples vivent enfin un même sentiment d'osmose et d'échange. Les premiers se retrouvent, « l'un contre l'autre¹ pour se rappeler les gestes dont ils s'étaient aimés » (RT.197) et Ossyane et Clara sont aussi « blottis l'un contre l'autre » (EL.90), non physiquement, mais « par la pensée, et un peu par le regard ». Ensuite, comme Mariam, Tanios et Ossyane ressentent le même besoin de se confier à ces étrangères. Après l'échange de leurs prénoms respectifs, les deux jeunes hommes se surprennent à raconter leur vie « comme si la chose allait de soi du moment que les présentations étaient faites » (RT.197) :

J'ai dévoilé mon nom, à mon tour, dit Ossyane. Mon nom entier. Et aussi une foule de choses [...] que je n'avais jamais dites encore de cette manière à personne, pas même à moi... (EL.90)

¹Nous soulignons.

Il s'agit là d'une mise à nu devant ce miroir qui prend l'allure, chez les deux protagonistes, d'une séance de psychanalyse pendant laquelle les mots prononcés révèlent des vérités non soupçonnées jusque-là. Grâce au contact avec leur double féminin, ils effectuent une introspection qui leur permet de mieux se connaître :

Il y avait des mots, des sentiments qu'il ne pensait pas avoir en lui, explique le narrateur en parlant de Tanios, et qui avaient surgi en présence de cette femme (RT.197) ;

Ossyane avoue de son côté : « Certaines choses qui étaient enfouies en moi, je les ai découvertes en les lui disant, cette nuit-là » (EL.90).

La relation avec le double peut atteindre, encore, un plus haut degré de communion où nous assistons à un phénomène de duplication – le « je » deviens la réplique exacte de l'« autre » – ou de fusion – le « je » et l'« autre » se joignent dans un même corps. Ceci est observé, plus particulièrement, à travers les trois protagonistes lecléziens : Laïla, Jean et Nassima.

La grande complicité qui naît entre Simone et Laïla est due, outre leur relation d'initiateur et de disciple, au fait qu'elles partagent un même destin : « Tu es comme moi, Laïla, lui dit-t-elle. Nous ne savons pas qui nous sommes. Nous n'avons plus notre corps avec nous » (PO.171), faisant référence au fait que les autres ont le monopole de leur vie et de leur destin. La ressemblance entre les personnages devient plus concrète à travers un phénomène de dédoublement physique, exprimé par le mimétisme. Au cours de leurs séances de danse et de chant, Laïla s'est surprise à reprendre inconsciemment et complètement les gestes et les paroles de Simone, devenant une sorte de réplique exacte de la première :

Je répétais ses mouvements, ses phrases, jusqu'au mouvement de ses yeux et aux gestes de ses mains, sans comprendre, comme si une force magnétique me liait à elle » (PO.192).

Il arrive, toutefois, que le personnage devienne la réincarnation ou l'héritier spirituel d'un double qu'il n'a pas connu. C'est le cas de Jean Marro qui se voit assimilé, par la tante Catherine, à son ancêtre Jean-Eudes, le premier de la famille qui s'est installé sur l'île Maurice. La vieille femme considère son petit-neveu comme l'élus, le dépositaire de la mémoire familiale et celui à travers lequel le rêve de Rozilis a la possibilité de perdurer par de là les générations :

Elle le lui disait parfois. Sur un ton enjoué, mais il savait bien que la légèreté était feinte. N'oublie pas, tu es Marro, de Rozilis, comme moi, tu descends du Marro qui a tout quitté pour s'installer à Maurice, tu es du même sang, tu es lui [...] C'est lui qui est en toi, qui est revenu pour vivre en toi, dans ta vie, dans ta pensée. Il parle en toi [...] Jean, c'est toi qu'il a choisi. (R.53, 54)

L'assimilation entre les deux dépasse le lien du sang et de la ressemblance physique pour devenir réincarnation et fusion avec le double qui l'habite et qui continue d'exister grâce à lui : « Maintenant, c'est toi, Jean Marro, le bon enfant » (R.55) finit-elle par affirmer en lui donnant un livre ayant appartenu à l'ancêtre. Ce livre devient une sorte d'objet magique, un guide qui accompagne le personnage dans la quête de son être et de ses origines :

Jean avait gardé le petit livre dans sa poche, comme un passeport, comme un talisman. [...] Ce livre était pareil à un portrait [...]. Par instants, il lui semblait qu'il voyait apparaître son ancêtre, assez semblable au dessin que Verlaine avait fait de Rimbaud (R.55)

La même expérience est vécue par Laïla à travers le personnage de Marima, la petite-fille du Hadj Mafoba et la sœur de Hakim, décédée à dix-huit ans, à l'âge de Laïla. Le processus d'identification commence à travers la ressemblance physique entre les deux jeunes filles. En touchant le visage de Laïla la première fois qu'ils se sont rencontrés, le vieil homme aveugle note la similitude : « Elle ressemble à Marima » (PO.160), a-t-il murmuré. Ensuite, en entrant dans leur vie et en multipliant ses visites, la jeune fille occupe symboliquement la place de Marima et devient son double : « Il me parlait comme si j'étais elle, la nouvelle Marima » (PO.195) dit Laïla parlant du Hadj. Mais avec le temps, cette assimilation avec la disparue évolue et passe du dédoublement à la résurrection, Laïla devenant la réincarnation de Marima, revenue à la vie à travers elle :

Il disait : « Au revoir, ma fille », comme si j'étais vraiment Marima. Peut-être qu'il croyait vraiment que j'étais elle. Peut-être qu'il avait oublié. Peut-être que c'était moi qui étais devenue semblable à elle, à force de venir auprès de son grand-père, à force de l'écouter raconter ce qu'il avait vécu là-bas, au bord du fleuve. (PO.196)

La confusion entre les deux personnages qui, au début, se fait seulement dans l'esprit du Hadj, prend toute son ampleur quand Laïla, elle-même, en est victime : « Moi-même, je ne savais pas bien qui j'étais » (PO.196) avoue-t-elle avant de finir par se reconnaître dans l'autre et s'identifier complètement à elle : « J'étais Marima » (PO.202) affirme-t-elle, « Hakim était mon frère » et parlant du défunt, « c'était mon grand-père ». L'identification arrive à son paroxysme quand la jeune fille reçoit en cadeau le passeport de la disparue, légué par le Hadj avant de mourir, avec son nom et sa photo car, « pour les Français tous les Noirs se ressemblent » (PO.217), dit Hakim. Une fois aux Etats-Unis, Sara Libcap la présente sous sa nouvelle identité : « Elle disait à ses amis : Marima, elle est d'Afrique » (PO.253).

Le dédoublement représente une sorte de projection de sa propre image sur l'autre, cet *alter ego* qui partage avec soi les mêmes sentiments, la même souffrance et le même destin. Se voir dans l'autre permet au personnage de se libérer, de mieux se « voir » et de mieux se connaître. Le double peut se présenter aussi, comme un être qui a disparu et dont le protagoniste devient la réincarnation, lui permettant de vivre en lui, le guidant afin d'accomplir son destin.

Mais le double peut contribuer, au contraire, à l'aliénation du personnage qui n'arrive plus à se reconnaître, perdant de ce fait, une partie de son être et de son identité.

1.3.2. Perte de l'identité

Les personnages vivent quelquefois une crise identitaire qui se manifeste essentiellement par la perte de leur propre nom et de leur propre identité, le protagoniste en devient autre.

Si pour Tanios la perte d'identité est provoquée par la perte symbolique du père, plaçant le garçon à la charnière de deux parentés, deux lignées et deux identités, pour Kiambé, la perte de son identité est liée à la perte de son nom. C'est sa maîtresse qui, voulant marquer ses droits de propriété, décide de faire fi de son vrai nom pour lui donner le prénom qu'elle choisit pour elle, Balkis. Ce changement de prénom est vécu par l'esclave comme une perte de son être, de son histoire et de ses origines car, le jour où elle a pu récupérer son vrai nom, elle retrouve en même temps son vrai « moi » :

Je suis Kiambé. Je ne suis pas Balkis. Je suis redevenue celle que j'étais, il y a longtemps quand les voleurs d'enfants sont venus dans mon village et ont tué mon père (R.436).

La dépossession de l'identité est le sort de sa propre fille qu'elle n'a pas eu la possibilité et la liberté de nommer à sa guise :

Quand la vieille Jaja m'a demandé le nom de ma fille, j'ai dit Moyo Mais elle a voulu ajouter un autre nom. Elle a dit ta fille là, appelé Zili. Alors elle s'est appelée comme ça, Zili pour tout le monde, et Moyo pour moi et pour mon mari. Je sais qu'un jour Ratsitatane reviendra, et il connaîtra son nom, il nous emmènera avec nos vrais noms, dans le grand bateau qui nous conduira jusqu'à la Grand-Terre. (R.485, 486)

Retrouver son « vrai nom » devient ainsi le seul moyen de redevenir soi et d'aspirer à un retour vers les origines et vers la terre natale.

Comme Ratsitatane qui reconnaîtra le vrai nom de sa fille, Laïla espère aussi retrouver le sien. « Laïla » étant le nom que lui a donné Lalla Asma quand elle l'a achetée, la petite fille espère pouvoir, un jour, retrouver son vrai prénom, celui que lui a transmis sa mère : « Je pense qu'un jour quelqu'un dira mon vrai nom, et que je tressaillirai, et que je le reconnaîtrai » (PO.15). Comme Kiambé, elle s'est vu aussi, imposer plusieurs fois une identité choisie par les autres : Marie-Hélène, la guadeloupéenne, lui donne « son nom de famille : Mangin » (PO.118) et l'employé de la mairie, dans le cadre des démarches effectuées par Mme Fromaigeat pour la naturaliser, l'inscrit sous « le nom qu'il avait choisi : Lise Henriette » (PO.140).

Notons également le cas d'Ossyane qui, pour entrer dans le monde de la Résistance, doit changer complètement d'identité : de nom (Picard), de prénom (Pierre Émile), d'origine (père officier de l'armée française et mère musulmane) et de profession (réparateur d'instruments de médecine). Cette couverture devient une « vie d'emprunt » que le protagoniste doit adopter au point d'oublier, quelquefois, le caractère factice du personnage « joué ». En effet, dans le restaurant libanais, Ossyane ne voit pas chez le couple de restaurateurs les substituts de ses propres parents mais, de ceux de son autre « lui » : « Cette femme et son mari auraient pu être les parents de « Picard », mes parents pseudonymes, mes parents d'emprunt ! » (EL.10). Ensuite, il vit ce même sentiment de confusion, par rapport à son deuxième nom d'emprunt, son nom de guerre, Bakou. Enfermé dans l'asile, le protagoniste a l'impression de posséder en lui deux « moi » : Ossyane, celui qui s'est résigné à son sort et Bakou, le guerrier. Bakou est, en fait, sa part consciente et combative, celle qui continue à résister et à l'empêcher de sombrer complètement dans la démence et la résignation : « Il s'agit de savoir aussi de quel « moi » l'on parle ! D'Ossyane ? de Bakou ? La personne qui se trouvait dans la Résidence n'était plus moi, ou alors très partiellement » (EL.193).

Il arrive, cependant, que ce soient les protagonistes qui décident, eux-mêmes, de se débarrasser de leur identité et d'en choisir une autre qui leur convient mieux car, « ceux qui se nomment eux-mêmes, espèrent le recommencement, croient possible l'inédit, proposent la réécriture, fût-elle fictive, de leur histoire¹ ».

Nassima, par exemple, change deux fois son nom et son identité. La première fois quand elle monte clandestinement à bord du voilier, déguisée en garçon : « Moguer lut son

¹ Sylvie Camet, *Les Métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^e – XX^e siècles*, op. cit., p. 37.

nom : Nassim Kergas » (H.47). Prendre le prénom de « Nassim » c'est d'abord changer de sexe, devenir un garçon afin de se donner plus de chance de se faire accepter dans un équipage composé d'hommes uniquement. Ensuite, c'est une manière de rappeler la signification et la symbolique de son prénom, la cause, selon elle, du départ de son père :

Son nom de Nassim, qui signifiait le vent qui l'avait emporté. Il était trop léger pour vivre avec elles. Il était trop léger pour résister au vent, et le vent l'avait emporté comme les oiseaux (H.19).

La deuxième fois, Nassima change de nom et d'identité quand elle veut prendre symboliquement la place de Sarita, la fille légitime de Moguer. L'assimilation entre les deux filles commence par le processus de substitution qui se produit entre Moguer et Nassima. En considérant Moguer comme son père, Nassima voit d'abord en Sarita une éventuelle sœur, celle qu'elle n'a jamais eue : « Ça devait être bien, se dit-elle, d'avoir une sœur à la fois si différente et si proche » (H.217). Mais, plus tard, l'adolescente finit par s'identifier complètement à elle, voulant même l'écarter pour être l'unique fille du capitaine :

Si elle avait osé, elle aurait parlé à Sarita. Elle serait allée au bout du monde pour lui expliquer : « C'est vous, seulement vous. Pardonnez-moi d'avoir voulu être à votre place » » (H.219).

La volonté consciente de prendre la place de Sarita devient inconsciente, passant de l'imitation à l'identification complète avec la fille de Moguer. Partie à l'hôpital rendre visite à ce dernier, Nassima, « sans le faire exprès », s'habille de la même manière que Sarita, « telle qu'elle était sur la photo dans le carré du *Azzar* » (H.224). L'assimilation est poussée ensuite, jusqu'à l'adoption complète de l'identité de Moguer, puisqu'elle se présente comme étant sa propre fille : « Si quelqu'un vous demande qui je suis, dit-elle au vieil homme inconscient, je m'appellerai Nassima Moguer, ça sera mon nouveau nom, vous voulez bien ? » (H.228) Un nom qu'elle adopte complètement car quand les infirmières viennent la séparer de force de Moguer mort, elle ne cesse de leur crier : « Laissez-moi, je suis Nassima Moguer, Nassima Moguer ! » » (H.231)

La situation de Nassima nous rappelle celle de Laïla qui s'est débarrassée, elle aussi, de son identité pour en choisir une nouvelle qui correspond mieux à ses désirs et à sa nouvelle personnalité. Mais avant de retrouver l'identité qui lui convient, Laïla change plusieurs fois d'identité de telle manière qu'elle finit, à un certain moment, par se perdre et par ne plus se reconnaître : « Ce que je cherche, dit-elle, c'est mon reflet dans les miroirs. Il me fait peur, et il m'attire. C'est moi, et ce n'est plus moi » (PO.282). Ce désarroi vient de ce que la jeune fille perd son unicité et son identité première pour devenir une sorte de réceptacle identitaire, le mélange de toutes les femmes qu'elle a rencontrées lors de son parcours et dont l'influence

morale s'est fait sentir sur son physique. Chaque rencontre laisse, imprimée sur le visage de Laïla, le reflet et les traces de son passage, indiquant par là, la nouvelle identité de Laïla :

Mes yeux ne sont plus mes yeux. Ils sont pareils à des dessins, longs arqués, en forme de feuille comme les yeux de Nada, en forme de flamme comme les yeux de Simone. J'ai déjà les petites rides qui sourient au coin des yeux de la vieille Tagardit. Ou les cernes profonds de Houriya quand son bébé allait naître sous la terre. (PO.282, 283)

Laïla finit par se choisir le nom qui lui ressemble le plus, un mélange de deux identités, de deux personnalités et de deux appartenances différentes : le prénom de l'infirmière indienne qui l'a sauvée de la mort, Nada et le nom de celle de qui elle a hérité l'âme et le passeport, Marima Mafoba la sénégalaise, devenant, de ce fait, mi-indienne et mi-africaine ; n'est-ce pas, là, le portrait de Le Clézio qui se voit lui-même, à la fois comme africain¹ et comme indien² ?

L'autre joue, donc, un rôle primordial face au protagoniste. Rien que par sa présence, il peut l'introduire dans un monde de rêve, un monde parallèle, un monde idéal qui lui fait oublier ses soucis ou les rend plus supportables. Sa présence peut aider aussi à combler le vide identitaire dont souffre le protagoniste en jouant le rôle de substitut et en apportant au personnage, adolescent surtout, l'apport affectif qui lui manque. L'autre intervient aussi en aidant le protagoniste à intégrer le centre et à sortir d'une marginalité sociale en lui offrant un toit, du travail, de l'argent, des papiers ou même une identité.

Son aide est aussi psychologique car, investi du rôle de mentor, l'autre se charge d'initier le protagoniste et de le guider sur le chemin de la vie. La découverte de soi et de la vie passent aussi à travers l'enseignement des ennemis qui, en entravant la route des personnages, les poussent, indirectement, à se surpasser.

Enfin, le personnage peut entrer en communion avec l'autre qui devient un *alter ego*, une autre image de lui-même au point de se confondre avec lui et de perdre sa propre identité.

Prendre l'apparence ou l'identité de l'autre peut aider le protagoniste à combler, pour un instant, le vide identitaire. À travers l'autre, il évolue dans une meilleure connaissance de lui-même et de ses capacités mais il ne peut aspirer à l'accomplissement de son être qu'à travers un changement intérieur, une métamorphose qui le rend autre et qui se fait sur plusieurs étapes, à la manière d'un rite initiatique. L'une de ces étapes est la confrontation avec l'ailleurs, avec le passé : le voyage vers les origines.

¹ « J'ai longtemps rêvé que ma mère était Noire » in *L'Africain*, *op. cit.*, p. 7.

² « Je ne sais pas trop comment cela est possible mais c'est ainsi : je suis un Indien » in *Haï*, Genève, Skira, « Sentiers de la Création », 1971, p. 5.

2. La quête de l'ailleurs

« C'est tout un par où je commence, car là je retourne. »

Parménide d'Élée¹

La quête de l'ailleurs se manifeste chez les protagonistes par le besoin frénétique d'errance et de déambulation qui sont, en même temps, la révélation symptomatique d'un mal-être profond. Cet exil intérieur qu'ils ressentent profondément peut être expliqué par l'absence d'enracinement et par la perte du lieu d'origine. Le retour aux origines devient ainsi une sorte de passage obligé afin de trouver des réponses à leurs interrogations et à leurs problèmes identitaires.

Pour accéder au passé, les personnages commencent par entreprendre une sorte de voyage virtuel à travers les histoires racontées par les anciens, à travers les objets symboliques qui entrent en leur possession ou à travers la musique et la danse. Ce voyage virtuel est très souvent suivi par un voyage réel vers les limbes du passé, à la rencontre de la terre des origines et des ancêtres. Il prend, chez les deux auteurs, la forme d'un pèlerinage qui s'effectue selon un itinéraire bien précis.

Ce voyage dans le passé sera ainsi l'occasion pour les personnages de se découvrir et d'ouvrir les portes de l'avenir et d'une nouvelle vie.

¹ J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, op. cit., p. 504.

2.1. Voyage virtuel : un ailleurs dans l'ici

Sur les traces du passé, les personnages enquêtent et cherchent les indices et les témoins qui leur permettent d'accéder au monde secret des origines. Ces témoins, qu'ils soient personnes ou objets, sont ces passeurs qui permettent au protagoniste de voyager dans l'univers inconnu du passé, de se familiariser avec lui et de trouver les réponses dont ils ont besoin.

2.1.1. L'autre comme passeur

Il est rare que le passé devienne un temps complètement révolu car, il continue à survivre et à exister à travers les légendes, les dictons ou grâce à la mémoire des « anciens » qui détiennent, généralement, les clefs du passé et de ses mystères. D'ailleurs, plus on voyage loin dans le temps et plus le témoignage des personnes âgées devient rare et précieux. C'est vers elles que les protagonistes se tournent afin d'effectuer leur enquête et leur quête du passé et des origines.

Le narrateur du *Rocher de Tanios* retourne à son village natal, dans la Montagne libanaise, pour enquêter sur une légende qui a cours dans son village, qui a hanté son enfance et sur laquelle il veut connaître la vérité. La légende est en rapport avec une croyance étrange et inexplicquée qui interdit aux enfants du village de grimper ou de s'asseoir sur un rocher, à « l'aspect d'un siège majestueux » (RT.9), nommé le « Rocher de Tanios ». D'après la légende, celui qu'on surnommait Tanios-Kichk « était venu s'asseoir sur ce rocher. On ne l'a plus revu » (RT.10). Sa disparition est associée au dernier geste qu'il a effectué et figurée par le rocher en question qui porte désormais son nom. À ce premier mystère, s'ajoute un deuxième en rapport avec le nom du plat traditionnel de la région « Kichk » accolé au prénom de Tanios. Là aussi, le narrateur-enfant n'a jamais reçu une explication plausible à cette singulière nomination, son grand-père ne lui ayant raconté que « ce qu'il estimait pouvoir dire à un enfant » (ibid.). Enfin, la troisième composante de cette légende est Lamia, la mère de Tanios, que le narrateur connaît à travers un dicton¹ qui « par chance, a traversé deux siècles pour parvenir jusqu'à [lui] », un dicton qui, toutefois, n'apprend rien sur Lamia et sur ce qu'a été sa vie. Mais, si le narrateur en sait « aujourd'hui un peu plus long sur elle » c'est, « grâce,

¹ « Lamia, Lamia, pourrais-tu cacher ta beauté ? » (RT.10).

d'abord, aux vieillards du village, hommes et femmes » qu'il a « inlassablement questionnés » (RT.11).

C'est Gebrayel, « cet ancien instituteur passionné d'histoire locale », un vieil homme de quatre-vingt-seize ans, qui est son principal interlocuteur et dont le narrateur reçoit le témoignage, complet et précis, « le plus précieux de tous, irremplaçable, en vérité » (RT.11), précise-t-il. Grâce à sa passion, ce vieil homme a non seulement conservé et préservé cette histoire pendant des années mais aussi l'a communiquée aux générations suivantes : « A travers les mots que je m'appête à écrire, précise le narrateur, c'est souvent sa voix qu'il faudra écouter » (*ibid.*).

Comme Gebrayel, dépositaire de la mémoire collective pour le village de Kfaryabda, la tante Catherine est la gardienne de la mémoire familiale de Rozilis à l'île Maurice. Elle aussi décide de transmettre ses connaissances et ses souvenirs aux générations suivantes et plus précisément à son neveu Jean son principal auditeur ; car c'est lui qu'elle avait choisi « pour lui donner sa mémoire » (R.23).

Le rôle de ces vieilles personnes est de transmettre un savoir ancestral à leurs descendants : « Je dois à Gébrayel, confie le narrateur, d'avoir acquis très tôt l'intime conviction que Tanios avait bien été, par-delà le mythe, un être de chair » et nous lisons dans *Révolutions* : « C'était ici, dans cette pièce, qu'il avait tout appris sur Maurice, sur les Marro, sur la maison de Rozilis » (R.22). Elles représentent ce lien vivant entre le passé et le présent et ont des caractéristiques communes : leur mémoire infaillible, leur manière de raconter et leur interaction avec l'histoire racontée.

« On m'assure, précise le narrateur du *Rocher de Tanios* parlant de Gébrayel, qu'il a toujours ce ton de confiance¹, ce même débit ardent et une mémoire intacte » (RT.11). Cette description s'applique aussi bien à Catherine qu'à Yamba El Hadj Mafoba, le grand-père de Hakim dans *Poisson d'or*, à qui Laïla rend souvent visite. Lui aussi, entretient la jeune fille des histoires du passé, de sa famille, de son village natal et du fleuve Sénégal. À l'instar de Gebrayel qui a la mémoire « intacte », Catherine a une mémoire « sans fond » (R.23) et peut « parler sans s'arrêter ou presque, pendant des heures » ; El Hadj, quant à lui, raconte des histoires qu'il semble avoir « retrouvées intactes dans sa mémoire » (PO.166). Ensuite, ce ton de « confiance », évoqué par le narrateur maaloufien, est adopté aussi par les personnages

¹ Nous soulignons.

lecléziens : le Hadj raconte « doucement, lentement », avec une voix « tantôt gutturale, tantôt chantante » qui devient quelquefois « aiguë et claire comme une voix d'enfant » (PO.161). Et de la même manière, Catherine narre ses histoires du passé « avec sa voix d'enfant, son accent chantant » mais aussi, « d'une voix très douce, comme si elle se parlait à elle-même » (R.26). Nous remarquons, comme souligné, la concordance dans la description des trois conteurs.

Être coupés de la réalité et plongés entièrement dans leurs souvenirs est une autre caractéristique qui les rassemble : Catherine semble parler à elle-même et El Hadj, en racontant ses histoires, remarque Laïla, ne s'adressait plus à elle ou à son petit-fils, mais « raisonnait tout haut, comme s'il égrenait des souvenirs, ou comme s'il inventait un conte » (PO.161). De même, quand Gebrayel parle de Lamia et du temps de Tanios, il pénètre, lui-aussi, dans une sorte de rêve éveillé : « Mon intrusion dans son rêve l'avait irrité » (RT.36, 37), note le narrateur.

Contrairement à Jean, à Laïla et au narrateur du *Rocher de Tanios* qui ont rencontré un locuteur qui leur raconte le passé grâce à ses souvenirs ou à ses récits, l'auteur d'*Origines* n'a pas cette chance et ne trouve aucune mémoire vive pour lui ouvrir les portes fermées du passé :

Je passai le reste de la journée à me reprocher d'avoir laissé s'éteindre tous les anciens de ma famille l'un après l'autre sans avoir jamais pris la peine de recueillir leurs paroles. Et à promettre de ne plus en rencontrer un seul sans le faire parler abondamment. (O.32)

Cependant, l'auteur arrive à obtenir des réponses grâce à la découverte d'un objet hors du commun qui joue le rôle de substitut de conteur :

Puisqu'il ne servait plus à grand-chose d'interroger les vivants, constate-il, j'allais interroger les morts. Du moins ceux qui avaient laissé des témoignages. N'y avait-il pas, dans l'armoire de ma mère, une malle entière qui bruissait de leurs voix ?

De retour au pays natal, l'auteur trouve, dans la maison familiale, la malle aux archives. En ouvrant le placard, il découvre, « derrière les habits accrochés, derrière la rangée des escarpins, une malle debout contre le mur- deux épaules de cuir face aux miennes. J'étais attendu ! » (O.39). La malle à forme humaine, avec ses « deux épaules de cuir », aurait, selon l'auteur, « attendu » intentionnellement son arrivée, pendant toutes ces années afin de lui livrer ses secrets. La tante Catherine n'a-t-elle pas fait de même ? N'a-t-elle pas, elle aussi, attendu longtemps avant de raconter son passé à Rozilis ? Car, comme le précise le narrateur, « elle n'avait jamais rien raconté [...] à personne », jusqu'à l'arrivée de Jean qu'elle « avait choisi » (R.23) pour lui transmettre sa mémoire.

De même que la tante Catherine raconte à Jean sa vie passée à Rozilis, la malle, à travers les lettres et les documents qu'elle contient, informe l'auteur sur la vie de ses ancêtres et, plus précisément, sur celle de son grand-père Botros car ce qui se trouve dans cette malle « c'était sa vie, sa vie entière, déversée là en vrac, toutes années confondues » (O.42). Le lien de l'auteur avec le passé s'établit ainsi grâce à la lecture des différentes lettres contenues dans cette caisse que l'auteur d'*Origines* « ouvrit comme un livre » (O.39). De même, le narrateur du *Rocher de Tanios* ne se contente pas seulement du témoignage du vieil instituteur mais, a recours, lui aussi, à « d'authentiques documents »¹ (RT.12) afin de compléter l'histoire de Tanios. Jean, quant à lui, outre les histoires de la tante Catherine, a en sa possession le journal de son ancêtre, Jean-Eudes.

Comme les témoignages, les objets permettent aussi le voyage dans le passé. À l'instar du livre-talisman que Jean hérite de l'ancêtre, Laïla récupère du passé une paire de boucles d'oreilles en forme de « Hilal », « croissant de lune », symbole et nom de la tribu dont, petite, elle a été arrachée. Ces boucles d'oreilles constituent les seuls vestiges du passé qui rattachent la jeune fille à ses racines et lui donnent l'impulsion nécessaire pour partir à la recherche de ses origines. L'auteur d'*Origines* trouve, lui, dans la malle aux ancêtres, différents objets comme les « pièces étranges » ou des photos qui « surgissaient, en tas » (O.40), portant les visages des ancêtres émergeant des profondeurs du passé. Quant à la tante Catherine, elle est en possession de divers objets venus du temps de Rozilis :

Elle avait des trésors inépuisables, pas seulement des mots, mais des choses aussi, des bouts d'os, des cailloux, des pièces limées, des scories qu'elle extrayait du fond de ses tiroirs pour les montrer un par un, comme s'ils étaient autant de clefs aux mystères du passé (R.23).

Chaque objet qu'elle montre et qui accompagne le récit devient une sorte de sésame qui ouvre un passage sur le passé, ou qui laisse entrevoir sa lumière. Toutes ces reliques sont perçues par le jeune homme comme des objets magiques qui dégagent une énergie et qui sont doués de vie : « Il les touchait légèrement, le temps de sentir la chaleur qu'ils transmettaient, une lueur et une chaleur lointaine qui venaient de l'autre côté du monde réel » (R.24). Quant à l'image de ces fonds de « tiroirs », dans lesquels Catherine cache ses trésors du passé, elle renvoie, selon Bachelard, aux « rêveries d'intimité »², mais aussi à la symbolique de l'immémorial :

¹ Nous aurons l'occasion de les détailler dans notre troisième partie, 1. *Interaction des voix : la polyphonie.*

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 82.

Dans le coffret, explique-t-il, sont les choses inoubliables, inoubliables pour nous, mais inoubliables pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l'immémorial¹.

L'histoire de Rozilis, comme nous aurons l'occasion de le démontrer², dépasse, effectivement, la sphère du passé pour accéder à celle du mythe : « Alors tout cela, ce que racontait la tante Catherine [...] était plus vrai que réel, tout cela avait la substance de l'éternité » (R.31).

Les récits des anciens, les livres et les objets du passé, deviennent, ainsi, autant de clés qui permettent aux protagonistes d'ouvrir les portes du passé. A l'image des passeurs, ce sont eux qui rendent possible le voyage et le passage du présent au passé qui prend les allures d'un ailleurs tangible.

2.1.2. Le passé comme Ailleurs

Dans cette perspective de la quête des origines, le passé n'apparaît plus comme une entité temporelle, « une vie écoulee antérieurement à un présent donné »³, mais devient une sorte de monde parallèle qui continue à exister et à évoluer, reprenant, là encore, l'image du temps « immémorial » évoqué par Bachelard :

Ses yeux fermés, explique le narrateur parlant de Catherine, avaient rendu la vie à Rozilis, non pas comme un souvenir qu'on garde dans un coffre, mais comme un lieu vivant qui continuait, changeait au fil du temps, vieillissait au long des années (R.109)

Les vieilles personnes qui sont imprégnées du passé semblent continuer à vivre en même temps dans ces deux mondes et être à la fois ici et ailleurs. À l'instar de Catherine qui, remarque Jean, est « plongée dans son monde » (R.115), la tante Eléonore, en racontant ses histoires, « est déjà ailleurs. Elle rêve tout haut » (R.398) ajoute le narrateur. De même, le Hadj « rêvait tout haut du grand fleuve » (PO.194) et finit, comme le constate Laïla, par quitter le monde réel pour entrer dans son autre monde : « Mais lui n'était pas ici, raconte-t-elle, il était ailleurs, dans sa lumière » (PO.195). Le vieil instituteur, enfin, comme le note le narrateur du *Rocher de Tanios*, « regardait ailleurs » (RT.30) plongé, lui aussi, dans une sorte de « rêve » éveillé. Ce sont ces vieilles personnes qui, interrogées par les jeunes protagonistes,

¹ *Op. cit.*, p. 88.

² Cf., 3^{ème} partie, 2. *Interaction des images : le mythe* .

³ *Le Petit Larousse*.

basculent dans un monde parallèle, leur passé, en permettant à ces derniers d'y accéder et provoquent, de ce fait, une superposition entre le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs.

Le voyage ne se fait pas, toutefois, sans quelques obstacles qui empêchent l'accès à ce monde ; obstacles physiques pour les personnages de Maalouf et plutôt psychologiques pour les personnages lecléziens.

Pour le narrateur du *Rocher de Tanios*, comme pour Maalouf dans sa quête des origines, le problème rencontré est lié à l'objet même qui est censé permettre le passage : un livre pour le premier et la malle aux archives pour le deuxième.

Le premier, dans sa recherche de documents authentiques évoquant le personnage de Tanios, trouve la « Chronique montagnarde », un livre de mille pages où son auteur, le moine Elias, raconte les péripéties survenues dans la Montagne, et plus précisément, dans son village qui se trouve être celui du narrateur. Si ce dernier est enchanté en trouvant le livre, en l'ouvrant, il est plutôt désappointé car il se retrouve face à « une écriture tassée, sans virgules ni points, sans paragraphes non plus » (RT.12). L'aspect repoussant de ce livre ne manque pas de le décourager : « Hésitant encore à m'engager dans une lecture qui menaçait d'être rebutante, [...] je feuilletai le monstre du bout des doigts, du bout des yeux » (RT.13). La présence de l'obstacle est signifiée, ici, par le caractère rébarbatif du livre, présenté comme un ennemi agressif (« menaçait », « monstre ») et les références aux réticences du narrateur, une répugnance à la fois psychologique (« hésitant », « rebutante ») et physique, notifiée à travers la répétition de l'expression « du bout » qui exprime la distance mise entre le lecteur et l'objet en question.

Pour Amin Maalouf, il ne s'agit pas d'un livre, mais d'une grande malle remplie d'archives et de lettres ayant appartenu à son grand-père et qui retracent « sa vie entière » ; mais c'est à l'auteur qu'incombe la tâche de « la démêler, la restituer, l'interpréter » (O.42). Dans ce laborieux travail de tri et de classement, plusieurs difficultés surgissent devant lui. D'abord, comme la mémoire de Catherine qui était « béante », « sans fond » (R.23), cette malle contient aussi des souvenirs à foison. Malgré les deux heures de travail passées dans le classement de ces archives, malgré les piles de lettres qui « montaient, montaient ; jusqu'à devenir branlantes », la malle reste encore « au trois quarts pleine » (O.40). Ensuite, l'auteur se trouve confronté au problème de l'identification de certaines lettres, sans noms ou « à l'écriture illisible », et aux nombreuses photos qui surgissent « presque toutes sans légende, avec des personnages innombrables et souvent inconnus qui imposaient leur propre

classification » (*ibid.*). Si pour Jean les « trésors inépuisables » de la tante Catherine sont « autant de clefs aux mystères du passé » (R.23), pour Maalouf, qui veut trouver « une clé pour [s]a porte », il se trouve bloqué devant « mille portes sans clés » (O.40). Ces obstacles, figurés par « cet amas de vieux papiers », submergent l’auteur désespéré qui a le sentiment permanent « de perdre pied » (O.42), le voyage risquant de se transformer en naufrage. Une lourde responsabilité qui a failli, à plusieurs reprises, faire lâcher prise à l’auteur et lui faire abandonner le projet fastidieux de cette remontée vers les origines : « J’avais le sentiment de porter un fardeau trop pesant, dont les ancêtres s’étaient déchargés l’un après l’autre dans cette malle, et dont moi seul n’aurais le lâche courage de me défaire » (O.40).

Pour Jean Marro, dont la quête des origines se fait à travers les histoires de la tante Catherine, l’obstacle se présente aussi sous la forme d’un fardeau mais il s’agit du poids pesant de la réalité qui l’empêche quelquefois de voyager dans le monde de Rozilis : « Il se sentait pris dans cette ville [...], explique le narrateur, tout ce poids qui l’empêchait de bouger, de rêver, qui le maintenait écrasé » (R.30). L’incapacité à voyager et à entrer dans le monde de la tante Catherine lui procure un sentiment de « dépit », « parce qu’il savait qu’il n’appartiendrait jamais à cette vie-là, quoi qu’il fasse, il resterait en dehors » (R.164).

D’un autre côté, il arrive que ce soit Jean qui, volontairement, ne veuille plus accéder au monde de Rozilis en cessant de se rendre à la Kataviva :

Jean était resté longtemps sans retourner chez la tante Catherine. Quelque chose s’était passée, qu’il ne comprenait pas bien, qui s’était déchiré doucement, sans qu’il y prenne garde. Il l’aimait toujours, il pensait à elle souvent, mais il ne voulait plus monter les escaliers de La Kataviva (R.88).

Le déchirement ressenti pourrait s’expliquer par le passage de l’adolescence à l’âge adulte¹ et par la volonté de couper court avec le passé et le monde des rêves afin de s’ancrer pleinement dans le présent et la réalité : « il ne voulait pas, explique le narrateur, se laisser aller au regret du souvenir » (R.92). D’ailleurs, le fait de mettre fin à son rituel de la Kataviva² est accompagné par l’action de jeter tous « ses poèmes et tout le fatras accumulé depuis l’enfance » (R.89). Cette transition exprime la volonté de l’adolescent d’effacer tout ce qui le relie à son enfance afin d’accéder à l’âge adulte : « C’était le dernier été à regarder la mer, sans projet, sans avenir, à peine l’ombre légère du passé qui glissait comme une fumée » (R.92-93).

¹ « l’angoisse du départ, quitter son enfance, entrer dans le monde adulte, dans le monde en guerre » (R.93)

² « Il ne voulait plus tendre son visage pour que la vieille femme y lise du bout de ses doigts maigres la chaîne qui l’unissait à tous les autres visages de sa vie. » (R.89)

Quand il n'y a pas d'obstacles au voyage, le protagoniste devient alors témoin de la rencontre entre l'ici et l'ailleurs. La rencontre se fait de deux manières, soit c'est l'ailleurs qui envahit l'espace de l'ici et du présent, soit c'est le protagoniste qui accomplit spirituellement le voyage dans le passé.

Après avoir dépassé ses angoisses et décidé d'« empoigner de nouveau la malle des ancêtres » (O.42), l'auteur d'*Origines* peut, grâce aux lettres, aux photos et aux divers documents retrouvés, reconstituer certains épisodes de la vie de ses ancêtres, redécouvrir leurs sentiments, leurs idées, leurs rêves et leurs désillusions. L'auteur réussit, de ce fait, à redonner vie à tous les personnages du passé qui peuplent désormais son quotidien : « Nos ancêtres, explique-t-il, sont nos enfants, par un trou dans le mur nous les regardons jouer dans leur chambre, et ils ne peuvent pas nous voir » (O.26).

Comme Maalouf qui, dans sa quête des origines, ressuscite les morts pour les faire vivre au présent, Laïla et ses amis ont pu, à travers la musique, apporter l'Afrique, leur terre d'origine, dans leur appartement à Paris. Dans le garage de la rue du Javelot, grâce au rythme du djun-djun et de la sanza, joués respectivement par Nono le camerounais « presque tout nu, tout brillant de sueur », et Hakim le sénégalais qui « avait l'air d'un sorcier », grâce à la danse cadencée de Houriya la marocaine qui accompagnait la musique par « le tintement de ses bracelets de cuivre », « la musique montait de la terre » faisait vibrer l'immeuble et les quartiers voisins, et « mettait du sable rouge sur les murs, de la terre d'Afrique » (PO.153). À travers les différentes nationalités des personnages, leurs instruments de musique, leur nudité, leur musique et leur danse, l'Afrique ancestrale, ancrée dans chacun d'eux, fait irruption dans ce local parisien qui revêt la couleur symbolique de ce continent, mêlant l'ici et l'ailleurs.

Celui qui avait aussi le pouvoir d'invoquer l'Afrique dans son appartement, c'est le Hadj Mafoba. Cet homme aveugle pouvait, grâce à ses récits, grâce à la passion qu'il y mettait et le nombre de détails qu'il évoquait, créer une sorte d'illusion optique ou d'image onirique et hallucinatoire dans l'appartement de la banlieue Parisienne : le Hadj parlait du fleuve Niger « avec des mots si précis et si vrais que c'était comme si l'eau boueuse et jaune descendait devant ses yeux, avec les pirogues chargées de femmes et d'enfants » (PO.156). Ce même pouvoir est détenu par un autre protagoniste aveugle, Catherine Marro qui a également le pouvoir de recréer l'atmosphère de Rozilis et de l'île Maurice dans l'appartement mansardé de la rue Jeanne à Nice.

Notons, ici, l'insistance de l'auteur à associer ce pouvoir incantatoire à la cécité, comme si c'était la condition *sine qua non* pour communiquer avec cet ailleurs. Car si les aveugles ont souvent été marginalisés par la société, la littérature et la poésie ont appris, à partir du XVIII^e siècle, comme le démontre Jacques Lardoux, « à mieux prendre en compte leurs qualités »¹, en rendant hommage « aux pouvoirs des aveugles »². La figure de l'aveugle revêt, pour certains, une symbolique assez mystique comme l'explique Jean Chevalier dans son dictionnaire :

*celui qui ignore les apparences trompeuses du monde, grâce à quoi, il a le privilège de connaître la réalité secrète, profonde, interdite au commun des mortel. Il participe du divin, c'est l'inspiré, le poète, le thaumaturge, le Voyant.*³

Ceci nous fait penser, vue l'expérience de l'auteur et sa connaissance du monde amérindien⁴, aux chamans qui sont souvent présentés comme des personnages aveugles : « le chaman a les yeux fermés ou, parfois même, porte un bandeau de métal laissant tomber sur le visage un morceau de tissu qui symbolise la cécité du chamane aux choses de ce monde »⁵. Le rapprochement avec le chamanisme devient d'autant plus vraisemblable que les pratiques de Catherine semblent en découler. Chaque fois que son neveu lui rend visite et qu'elle sollicite le monde de Rozilis, la vieille femme qui « semblait être venue tout d'une pièce d'un autre monde, d'un autre temps » (R.52), procède à une sorte de cérémonial. À travers des incantations – exprimées à travers la répétition de la même formule, « Autrefois, du temps de Rozilis... » (R.26) – prononcées avec un accent « chantant », elle entre dans une sorte de transe : « Catherine restait en suspens, le corps bien droit, la tête un peu tournée de côté, comme si elle voyait quelque chose, dans cet autre monde » (R.164). Cette séance de spiritisme permet à Catherine d'entrer en contact avec le monde de Rozilis et de le faire venir jusqu'à la chambre, la plongeant dans une ambiance surnaturelle :

D'un seul coup, Catherine pénètre dans son monde. Ça se voit parce qu'il y a, comment dire ? Un changement dans la lumière. On est toujours là, au dernier étage de l'immeuble et, en même temps, on est là-bas, dans le grand jardin d'Ebène, au milieu des plantes, dans les allées bordées d'eucalyptus, près de la plantation de palmistes. (R.159)

¹ Jacques Lardoux, « Quelques poèmes sur les aveugles depuis le XVIII^e siècle », in *Marginalité et particularités physiques dans la littérature*, op. cit., p. 90.

² *Ibid.*, p. 103.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Paris, coll. «Bouquins», 1982.

⁴ Le Clézio a côtoyé de près des chamans quand il a vécu au sein des Amberras et a assisté à leurs rites et cérémonies dont « La fête chantée », qu'il décrit dans un essai du même nom.

⁵ Éveline Lot-Falck, « La divination dans l'Arctique et l'Asie septentrionale », in *La divination*. Etudes recueillies par André Caquot et Marcel Leibovici, PUF, Paris, 1968, vol.2, p. 247-277.

Par son récit, Catherine arrive à confondre les deux mondes, sa chambre d'une part et le monde de Rozilis de l'autre, pour créer une sorte d'entre-deux mondes qui serait situé entre réel et irréel, présent et passé, ici et ailleurs. En entrant en contact avec le monde de Rozilis, elle ouvre une porte secrète, un passage qui relie directement deux mondes parallèles. Ces deux univers où s'entremêlent illusions optiques et olfactives continuent à évoluer en même temps : « Jean ressentait un frisson, comme si l'esprit de la forêt, la dame appelée Aranyany était ici, dans l'appartement, et que les odeurs des plantes arrivaient jusqu'à eux » (R.247) et les personnages, dotés d'ubiquité, évoluent dans les deux dimensions en même temps : « être assis là dans cette pièce [...], et au même instant toucher à l'autre côté du monde » (R.106).

Comme Jean, Laïla vit une expérience similaire et voyage vers la terre des origines grâce à la musique. En compagnie de Simone, habitée par le son des tambours, Laïla est comme envoûtée par la musique qui entre en elle, la possède et la transporte dans une sorte de transe vertigineuse :

Le roulement me pénétrait [...] et m'emplissait tout entière, et j'étais pareille au serpent qui danse devant le dresseur, pareille aux Aïssaoua des fêtes, je tournais sur moi-même jusqu'au vertige (PO.192).

Épuisée et bercée par la musique invocatoire de Simone et par le chant africain, la jeune fille est transportée ailleurs, de l'autre côté de la mer, jusqu'au grand fleuve Sénégal, jusqu'au pays d'EL Hadj : « C'était là que la musique de Simone m'avait amenée » (PO.193), confie-t-elle.

A travers les récits des anciens et la présence de certains objets, les protagonistes peuvent donc accéder, au moins virtuellement, au passé qui représente une autre forme d'ailleurs. L'appartement de Catherine se transforme en un navire, où il suffisait de « s'accrocher pour appareiller vers le temps passé » (R.356). Pour le narrateur du *Rocher de Tanios*, une fois les obstacles dépassés, le livre trouvé devient une sorte de tapis volant ou de destrier grâce auquel il pouvait voyager :

les mille pages cessèrent de me paraître opaques. Je me mis à regarder ce manuscrit d'une tout autre manière. Comme un guide, un compagnon. Ou peut-être comme une monture. Mon voyage pouvait commencer. (RT.13)

Les personnages arrivent ainsi à vivre des moments exceptionnels où présent et passé, ici et ailleurs se confondent dans une même dimension temporelle et spatiale et ce, grâce à des médiateurs ou des passeurs. Ces derniers, dotés d'une mémoire infallible et de qualités

exceptionnelles de conteurs, ont la possibilité de vivre continuellement dans ce monde hybride et possèdent le pouvoir d'y faire entrer les autres.

Après avoir visité le passé d'une manière fantasmagorique et onirique, certains protagonistes ont la possibilité d'effectuer un voyage réel et d'embarquer vers les terres des origines sur les traces de leurs ancêtres.

2.2. Voyage réel : Le passé dans le présent

Le voyage réel s'oppose ici à la notion de voyage virtuel. C'est un voyage qui n'a pas été rêvé ou imaginé par le personnage mais effectué dans la réalité, que ce soit celle des personnages ou des auteurs. Le point commun entre les deux auteurs est qu'ils ont effectué chacun un voyage réel dans le passé, une enquête doublée d'une quête des origines.

Amin Maalouf relate dans *Origines* l'enquête qu'il a menée, à Cuba, à la recherche des traces de son grand-oncle Gebrayel et des éventuels descendants qui y résideraient encore. Le Clézio, accompagné de son épouse Jémia, a effectué, pour sa part, un voyage au Maroc à Saguia el Hamra, à la recherche des origines de celle-ci, voyage qu'ils relatent dans *Gens des nuages*¹.

A ces récits qui puisent leur matière dans un espace réel, nous ajoutons deux récits fictifs. D'abord, *Révolutions*, roman à tendance autobiographique où le personnage central, Jean Marro, part pour l'île Maurice sur les traces de son aïeul. Un voyage qui n'est autre que la réécriture du séjour que Le Clézio a effectué sur cette même île, quelques années auparavant, et qu'il compare, lors d'un entretien, à celui entrepris par l'auteur d'*Origines* :

*Comme Amin Maalouf, parti sur les traces de son grand-oncle à Cuba, déclare-t-il, je suis retourné à Maurice rechercher le tombeau du premier Le Clézio à avoir débarqué sur l'île, il y a deux cent cinquante ans*².

Nous nous reporterons, en outre, à un deuxième roman de Le Clézio, *Poisson d'or*, où il est question, là aussi, d'un voyage de retour au pays d'origine.

¹ *Gens des nuages*, éd. Stock, Paris 1997, rééd. Gallimard, Coll. « Folio », 2003. (GN)

² « Face à face Le Clézio-Maalouf : un air de famille », *op. cit.*

2.2.1. Le voyage dans le passé

Avant qu'il ne se réalise, le voyage effectif vers la terre natale ou les lieux des origines paraît au début un voyage impossible : « Le voyage restait une chimère » (GN.20) disent Jean-Marie et Jemia parlant du voyage à Seguia el Hamra, le village natal des ancêtres de celle-ci. Pour Amin Maalouf, écrire une lettre au « cousin » havanais dont on lui a parlé, lui donnait « le sentiment de lancer, non une bouteille à la mer, mais une pierre dans le puits aux fantômes » (O.22). « Chimère » et « fantômes », utilisées par les deux auteurs, provoquent le même effet, celui d'insister sur le caractère fantastique, irréel et donc irréalisable du projet.

Pour Maalouf, la quête des origines paraît impossible à cause d'un manque d'informations et de l'absence de liens tangibles qui le relie au passé. De même, pour Jemia comme pour Laïla, le lieu des origines, connu seulement à travers les histoires, jamais visité, perd de sa consistance concrète, pour devenir un lieu onirique, irréel, démuné de tout ancrage terrestre :

Quand nous en parlions encore, disent les auteurs de Gens des Nuages, il nous semblait que cette vallée n'avait pas d'existence terrestre, qu'elle était un pays perdu, un lieu de mythe, qui s'ouvrait quelque part sur la côte d'Afrique et plongeait au cœur du temps. Un lieu tel qu'une île inaccessible. Y allait-on autrement que par magie ? (GN. 20)

Laïla arrive même à douter de l'existence de son village et de sa tribu : « Peut-être, dit-elle, que tout ça n'existait pas, que je l'avais inventé en regardant mes boucles d'oreilles » (PO.94) ; les boucles d'oreilles qu'elle portait, seule preuve et seul lien qui la rattache à son passé et à sa tribu.

Le deuxième obstacle qui peut empêcher un personnage d'aller à la quête de ses origines est la peur d'affronter son passé à cause d'un événement traumatisant qu'il aurait vécu dans le passé. C'est le cas de Laïla et de Mariam la kabyle. La première a vécu l'épreuve du rapt dont elle garde un souvenir indélébile et la deuxième a failli être écrasée, à Oran, par un char français, alors qu'elle était encore fillette. À cause de ces peurs primales, les jeunes filles ne peuvent accomplir leur retour aux origines qu'après avoir dépassé leurs angoisses, leurs phobies et retrouvé une certaine sérénité : « « Pour la première fois, j'ai eu envie de partir, très loin, confie Laïla. Partir à la recherche de ma mère, de ma tribu, au pays des Hilal, derrière les montagnes. Mais je n'étais pas prête » (PO.94). Et parlant de Mariam, le narrateur de *Révolutions* écrit :

Jean avait parlé d'Oran, pour voir la vieille ville, et la grande avenue où Mariam avait perdu ses pains. Mais elle n'a pas voulu. Peut-être qu'elle n'est pas prête à regarder son passé en face. Ou elle a peur que les militaires là-bas lui enlèvent son passeport français. Maurice, c'était plus facile. C'est neutre. Il n'y reste plus personne du nom de Marro. Juste des fantômes (R.518).

C'est justement à la rencontre de ces fantômes que Laïla, Jean Marro, Amin Maalouf, Jean-Marie Gustave et Jemia Le Clézio partent, à travers une longue quête des origines.

Même si le voyage dans le passé paraît, au début, difficile sinon impossible à réaliser, il arrive un moment où le projet devient réalité, que ce soit d'une manière inattendue ou préméditée.

Pour Laïla, le retour aux origines s'est fait un peu par hasard, d'une manière inconsciente. Alors qu'elle était à Nice pour participer à un festival de Jazz, la jeune fille a soudain un malaise : « Tout d'un coup, dit-elle, la musique m'étouffait. Je voulais seulement du silence, du soleil et du silence » (PO.293). Elle décide, alors, de tout annuler et de partir : « J'ai quitté l'hôtel dans l'après-midi, et j'ai pris un train de nuit pour Cerbère, pour Madrid, pour Algésiras » (PO.293-294). Arrivée à ce port, elle prend ensuite le car-ferry pour le Maroc, son pays d'origine. La décision de Laïla de partir n'est donc pas le fruit d'un projet longuement mûri ou d'une quête voulue et décidée mais, plutôt, comme la réponse à une impulsion, besoin naturel et instinctif, une sorte de tropisme animal contre lequel elle ne peut lutter et qui la dirige, tel le cordon ombilical, vers une source de vie : « c'était, plutôt un fil qui se tendait jusqu'au centre de mon ventre et qui me tirait vers un endroit que je ne connais pas » (PO.294).

Cependant, pour les autres protagonistes, il s'agit d'un vrai retour au pays des origines, un projet prévu, pensé et prémédité qui finit un jour par se concrétiser. La décision du départ est prise d'une manière assez différente pour chacun d'entre eux. D'une manière subite et inattendue pour Jean-Marie et Jemia : « Et voici que tout d'un coup, expliquent-ils, alors que nous n'y songions plus, le voyage devint possible. Il était venu à nous quand nous ne l'espérions plus » (GN.20), de façon préméditée pour Jean et Mariam : « Le voyage à Maurice, c'était un peu leur lune de miel » (R.518). Quant à l'auteur d'*Origines*, le voyage s'est présenté à lui comme une sorte d'évidence, de passage obligé : « Il était grand temps pour moi de partir pour Cuba, dit-il. Un peu en pèlerinage, un peu en repérage » (O.264).

Pèlerinage, le mot est dit. En effet, ce voyage dans le passé prend la forme d'un parcours rituel que les auteurs ou leurs personnages effectuent selon un schéma quasi identique, avec des stations quasi obligées, comme la visite des tombeaux, la visite de la

maison familiale et une réflexion sur la route de l'exil qu'ont empruntée, un jour, leurs ancêtres respectifs.

Le recueillement devant la sépulture ne s'est pas fait à la même étape dans les divers parcours : Amin Maalouf commence cette immersion dans le passé par la visite du cimetière, Jean-Marie et Jemia s'inclinent sur les restes de l'ancêtre, à mi parcours de leur voyage et Jean Marro en fait sa dernière étape. Toutefois, la visite de ces reliques reste pour tous le but incontournable du voyage : « c'est pour aller les voir [Jean Eudes et sa femme Marie Anne] que Jean a voulu faire ce long voyage » (R.530, 531) à l'île Maurice et Maalouf a « traversé la moitié du globe pour venir contempler cette tombe » (O.285) à Cuba.

La rencontre avec la sépulture de l'ancêtre est traitée d'une manière similaire dans les trois œuvres. Tous les personnages s'attachent d'abord à décrire la pierre mortuaire. Jean découvre « une dalle de basalte toute nue, allongée au milieu des broussailles » (R.532), Maalouf, lui, trouve « une véritable demeure mortuaire [...] une belle construction en marbre blanc » (O.277). Quant à Jean-Marie et Jemia, ils découvrent la tombe de Sidi Ahmed el Aroussi entourée de sept autres tombes et surmontées de « stèles sombres, d'un brun foncé tacheté de noir, aiguës, aux bords tranchants » (GN.81). Au centre, sur une hache de « grès noir », les auteurs aperçoivent « gravée une écriture fine et penchée qui répète le *dhikr* du saint, sa prière ». Maalouf et Jean Marro repèrent aussi des inscriptions sur les tombes de leurs ancêtres, il ne s'agit pas de prières mais, de leur nom tracé sur la pierre : « Un nom est gravé dessus, qui n'est pas celui de mon grand-oncle, précise l'auteur d'*Origines*, mais dès que je me suis baissé, j'ai pu lire, comme sur un palimpseste : GABRIEL M.M. » (O.277). Quant à Jean, il constate seulement qu'« au centre de la dalle, gravé au ciseau, encore très lisible malgré le temps et l'abandon, il y a juste le nom MARRO » (R.532).

La découverte de la tombe de l'ancêtre suscite chez les protagonistes un même sentiment de sérénité et de perpétuité, les tombeaux devenant plus un symbole d'éternité et de vie que de mort, préservant à jamais leurs occupants de l'indifférence ou de l'oubli : « C'est une impression mystérieuse et simple à la fois, dit le narrateur de *Révolutions*. C'est ici, sous cette dalle, et nulle part ailleurs, que survit le rêve de Rozilis » (*ibid.*). Ces propos nous rappellent ceux tenus par les auteurs de *Gens des Nuages* qui ont vécu une expérience identique. Entrés à l'intérieur du tombeau de Sidi Ahmed, qui était une sorte de pièce sans toit, les auteurs ont le sentiment qu'il s'agit d'« un lieu chargé d'une force mystérieuse, un

lieu de silence, et pourtant chargé de vie » (GN.80). Et comme pour faire écho, Maalouf répond de l'autre côté de l'Atlantique, à Cuba : « Ce cimetière sous le soleil évoque pour moi, la sérénité plus que la désolation, et la pérennité plus que la mort » (O.276).

Outre le recueillement sur la tombe, les auteurs ou les personnages ne manquent pas de visiter, au cours de ce pèlerinage, la maison familiale, ou ce qu'il en reste, un moment qui est chargé d'émotions.

Lieu connu ou imaginé, sa découverte reste un moment attendu ou quelquefois même craint ou évité. En évoquant l'ancienne maison familiale à Istanbul, Maalouf avoue avoir longtemps évité d'aller à sa rencontre de peur que la réalité ne détonne avec la maison des rêves créée et imaginée par l'enfant qu'il était :

J'ai grandi avec « notre » maison d'Istanbul dans mes rêves, je l'ai imaginée comme un palais à blanches colonnades, ce qu'elle n'était probablement pas, et j'ai longtemps évité de me rendre à l'ancienne capitale de l'Empire de peur que le mirage ne s'éparpillât en rosée (O.164).

Il arrive aussi que la rencontre n'ait pas lieu, non à cause d'une appréhension, mais à cause de la disparition de la demeure en question. C'est le cas de la maison de Maurice : « Rozilis a disparu, dit le narrateur [...] la maison a été détruite quand on a loti le carrefour d'Ébène, et le reste a été recouvert par les cannes » (R.520). Malgré la disparition de la maison, en se rendant à l'endroit où elle se trouvait, Jean éprouve une certaine émotion et une excitation à l'idée de ces retrouvailles : « Il sait bien qu'il ne va rien trouver, précise le narrateur. Pourtant, son cœur bat plus vite » (R.519).

Maalouf est confronté aussi à la disparition d'une partie du patrimoine de l'oncle disparu. Il s'agit de La Verdad, les ateliers par lesquels Gebrayel commence la construction de son empire à Cuba et dont une grande partie est « démolie » : « Il n'y a plus rien à sa place, un terrain vague » (O.299). La déception devant ces « murs lézardés » est compensée par la découverte de la maison même de son grand-oncle : « « Notre maison à La Havane », dit-il, est une solide bâtisse bourgeoise à colonnades [...] elle n'est aucunement délabrée » (O.308). La découverte inattendue de ce vestige du passé est la source d'une émotion vive chez l'auteur d'*Origines* : « Je murmure encore : « Notre maison », dit-il, et j'ai, bêtement, banalement, les yeux en larmes » (*ibid.*).

Pour Jemia, il n'y a pas de rencontre avec la maison de l'ancêtre puisqu'il n'y en a pas :

[Sidi Ahmed el Aroussi] n'a pas construit de monuments glorieux, il n'a pas fait bâtir de mosquée ni de palais, ni dresser de remparts [...] il a donné aux Aroussiyyine cette vallée, il en a fait leur lieu de naissance, leur route et leur tombeau» (GN.127).

Dans cette vallée, il existe, cependant, « un rocher, simplement un rocher » où Sidi Ahmed avait l'habitude de se tenir, « c'est Tbeïla, un signe, une relique. Un temple, une mosquée, le lieu de naissance d'un peuple » (GN.119) et la seule trace de cet ancêtre disparu. Car, comme l'explique si bien Maalouf :

Nous, les nomades, avons le culte des vestiges et du pèlerinage. Nous ne bâtissons rien de durable, mais nous laissons des traces. Et quelques bruits qui s'attardent (O.269).

La découverte du pays des origines rappelle aux protagonistes le voyage de leurs ancêtres, un parcours en sens inverse, celui de l'exil. Qu'on soit sur la terre des origines, comme pour Jemia, ou sur la terre de l'exil, comme pour Jean ou Maalouf, ce que les descendants aperçoivent, c'est la route que les ancêtres ont empruntée pour quitter leur pays d'origine ou arriver dans le pays d'accueil. La route de l'exil devient alors le symbole de ce qu'a été ce voyage pour les ancêtres exilés, une route synonyme de malheur ou au contraire une route vers le bonheur.

L'exil quand il n'a pas été librement choisi n'est, dans la plupart du temps, que source de peine. C'est le cas pour la tante Catherine qui ne s'est jamais remise de son départ de l'île Maurice ou des grands-parents de Jemia qui ont été forcés, un jour, de quitter leur pays. En partant, ils sont passés par cette même route que Jemia emprunte « après deux générations d'absence » (GN.48), dans le sens contraire, pour retourner au pays des origines : « Ainsi, remarquent les auteurs, cette route sur laquelle nous avançons à la vitesse du vent est une route de souffrance et d'exil » (GN.46).

L'exil peut susciter, aussi, un sentiment mitigé, partagé entre le bonheur de commencer une vie nouvelle dans le pays qu'on a choisi et la tristesse de laisser derrière soi son passé et sa famille. La symbolique de la route de l'exil est celle qui exprime le mieux ce sentiment. La route qu'on emprunte est celle qui mène à un lieu de félicité, à un futur plus prospère mais c'est elle qui représente, également, le point de non retour et la séparation avec les êtres chers laissés dans le pays natal. C'est ce que Jean-Eudes, l'ancêtre de Jean, exprime dans son journal :

C'est la route par laquelle la Rozilis nous a amenés, au terme de notre voyage [...] Mais nous savons qu'il nous est impossible de faire cette route en sens inverse, et encore plus impossible de rêver qu'un jour un navire conduise ici ceux que nous avons laissés là-bas. (R.226)

Le chemin de l'exil peut exprimer, toutefois, bonheur et fierté de celui qui a su déjouer le destin en sa faveur et faire de l'éloignement la source de sa réussite et de son bonheur.

C'est ainsi que l'auteur des *Origines*, assis sur la terrasse de la maison de Gebrayel, essaie d'imaginer ce que pouvait ressentir celui-ci, devant la vue qui s'offrait à lui, du haut de cette même terrasse :

au bout de l'horizon, son regard pouvait atteindre la mer. Non plus celle par laquelle il partirait un jour, mais celle par laquelle il était arrivé. Il devait savourer sur cette terrasse, chaque instant de vie, chaque instant de triomphe sur le destin. (O.313)

Imaginer ce que son grand-oncle aurait pu ressentir ou penser, un demi siècle auparavant, assis à la même place, ne serait-ce pas une manière, pour l'auteur-narrateur, de prendre contact avec cet ancêtre et d'entrer en communion avec lui ?

2.2.2. La rencontre avec l'autre

Sur les traces de leurs ancêtres, les protagonistes se retrouvent, volontairement ou involontairement, en train de revivre des moments ou des scènes vécues auparavant par leurs aïeux. Or, étant sur le même lieu, voyant ce que l'autre a pu voir ou essayant de ressentir les mêmes émotions, le protagoniste est comme habité par l'âme du disparu et entre en communion avec lui. A travers cette scène, ainsi reproduite, un lien fort est alors créé entre le présent et le passé, le descendant et l'ancêtre.

La rencontre avec l'aïeul ou l'ancêtre se fait de différentes manières. Elle a lieu d'abord quand les protagonistes partagent, même pour quelques instants, des moments vécus par leurs aïeux à des endroits précis. Ayant retrouvé La Verdad, le bâtiment qui renfermait les ateliers de son grand-oncle, Amin Maalouf monte dans le grenier dans lequel Botros a dormi quand il était venu rendre visite à son frère : « Comme lui, dit-t-il, je me sens mal à l'aise en ce lieu » (O.300).

Reprendre contact avec son ancêtre, c'est aussi s'interroger sur ce qu'a été sa vie, ses sentiments ou essayer même d'imaginer sa manière de vivre, ses habitudes ou la posture qu'il pouvait prendre à tel ou tel endroit. C'est le cas de Maalouf qui, en visitant la maison de Gebrayel tente de recréer par l'imagination la vie passée de son grand-oncle et les sentiments qui pouvaient l'animer à cette époque- là. Ensuite, installé sur la terrasse perchée en haut de la colline, il ne peut s'empêcher de croire que son grand-oncle devait faire de même : « Sa terrasse, commente-t-il, était sans doute son salon principal ; mon grand-oncle *devait* s'y

installer à son retour du travail» (O.313). Comme l'auteur qui parvient à imaginer « les postures de Gebrayel » (*ibid.*), Jean-Marie et Jemia Le Clézio s'interrogent sur l'attitude que pouvait prendre Sidi Ahmed en haut de son rocher. Ayant grimpé jusqu'à l'endroit où il avait l'habitude de s'installer, les auteurs essaient d'imiter sa posture en utilisant les empreintes des pieds et des mains qui ont marqué la roche. Après quelques tentatives et aidés, surtout, par le frère de Jemia qui a compris « d'instinct » comment faire, les auteurs arrivent à reproduire la pose de l'ancêtre : « C'est bien ainsi que Sidi Ahmed devait se tenir » (GN.124) concluent-ils.

En effectuant leur pèlerinage, les auteurs ont aussi la certitude de partager avec l'ancêtre, malgré l'écart temporel important, les mêmes paysages, le même spectacle : « Accroupi au sommet du Rocher, on voit exactement ce qu'il a vu pendant toute sa vie. Des arpents de sable et de pierre, à l'infini » (GN.125). Ce même sentiment de communion est ressenti par Jean lors de son voyage à l'île Maurice. En s'aventurant à travers champs vers les endroits que fréquentait sa famille auparavant, Jean a le sentiment « de voir avec les yeux de son ancêtre ce qu'il a regardé il y a cent cinquante ans quand il est venu ici à la recherche du lieu de sa thébaïde » (R.520-521). Partager le même regard et être en complète communion avec son ancêtre est une manière aussi de lui rendre la vie : « Nous sommes ici avec lui, affirment J.-M.G. et Jemia parlant de Sidi Ahmed, nous voyons ce qu'il voyait » (GN.124). Cette impression de présence est aussi ressentie par Jean qui, arrivé au Bout du Monde, à l'endroit exact où la vie de Catherine sur l'île s'est arrêtée, avait eu l'impression que sa tante reprenait vie : « il lui semble sentir sa présence près de lui, entendre le bruit de ses pas » (R.521). Les lieux des origines, comme dans *Le Flacon*¹ de Baudelaire, semblent être encore habités par l'âme de leurs anciens occupants. Jean sent la présence de la tante Catherine qui semble avoir « laissé une partie d'elle-même » dans l'île, comme Maalouf qui s'impose de rester quelques minutes de plus à la Verdad « comme pour aspirer en mon âme, dit-il, un peu de l'âme de « notre » ancienne maison » (O.300).

La rencontre avec les ancêtres peut avoir lieu aussi d'une manière indirecte, à travers la rencontre des descendants ou des personnes originaires du même village ou de la même tribu.

C'est le cas de Laïla qui, arrivée à son village natal, se pose aux côtés d'une vieille femme assise devant sa porte, dans une rue blanche et déserte, une femme de sa tribu, « une vraie Hilal, du peuple du croissant de lune » (PO.297) : « Ici, dit-elle, en posant ma main sur

¹« Ou dans une maison déserte quelque armoire/ Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire, /Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient, /D'où jaillit toute vive une âme qui revient » in *Les Fleures du mal*.

la poussière du désert, je touche la terre où je suis née, je touche la main de ma mère » (PO.298). De même, après de longues investigations à Cuba, à la recherche des traces de son grand-oncle Gebrayel, Maalouf découvre l'existence d'un descendant vivant à la Havane : « La descendance de l'oncle répudié s'est maintenue sur le sol de l'île ! Un fils est resté » (O.345). La rencontre avec William, « le cousin retrouvé », devient un moyen de renouer avec le passé, de retisser les liens avec les ancêtres et avec tous les membres de la famille : « J'ai fait défiler devant lui, dit l'auteur parlant des photos qu'il a ramenées, les parents, les enfants, en lui lisant la légende au dos » (O.348). Ces retrouvailles n'ont pas manqué de susciter beaucoup d'émotions chez les cousins : « Nous nous sommes regardés, lui et moi, fermement, comme pour sceller la fin de notre séparation », raconte l'auteur d'*Origines*. Les émotions provoquées par ces retrouvailles rappellent celles ressenties lors de la rencontre de Jemia et Oum Bouiba : « Oum Bouiba tient Jemia enlacée comme si elle retrouvait quelqu'un qu'elle avait perdu, quelqu'un qu'elle avait connu autrefois et qui serait revenu, naturellement, parce que c'était écrit » (GN.107). Jemia et Oum Bouiba ne se connaissent pas et n'ont aucun lien de sang mais leur parenté est justifiée par leur appartenance à la même tribu. La rencontre fait ressurgir ce lien ancestral ; les membres d'une même tribu se reconnaissent car ils possèdent les mêmes caractéristiques identitaires :

Ce qui est extraordinaire, commentent les auteurs, c'est la ressemblance. Nous avons rencontré Oum Bouiba, une femme d'une quarantaine d'années. Et quand nous la regardons, il nous semble voir la mère de Jemia, ou plutôt une tante qui aurait vécu autrement (Ibid.)

Dans les deux récits, de Le Clézio et de Maalouf, cette première rencontre avec l'autre, ce « parent » inconnu, loin d'être une découverte, prend plutôt l'aspect de retrouvailles après une longue attente : « Sur le seuil de sa maison, William nous attend¹, en effet – depuis combien d'heures ? Depuis combien d'années ? » (O.345), ce à quoi fait écho, dans *Gens des Nuages* : « C'est cela, le vrai retour, expliquent les auteurs : quelqu'un qui vous ressemble comme un oncle ou une tante, qu'on ne connaît pas mais qui vous attend dans une vallée au bout du monde » (GN.107).

¹ Nous soulignons.

2.2.3. Symbolique du voyage

Ce qui a été peut-il être encore ? Peut-on vivre à la fois dans plusieurs temps ?¹

J.M.G. Le Clézio

Le voyage dans le passé, qu'il soit virtuel ou réel, prend la plupart du temps un aspect surréal, dans le sens où il plonge le protagoniste dans un univers incertain, ancré dans la réalité mais, hanté par l'esprit du passé. En parlant de leur visite à Saguia el Hamra, pays d'origine de Jemia, Jean-Marie Le Clézio et sa compagne s'expriment en ces termes :

Depuis le commencement de ce voyage, il nous est devenu évident que nous progressions vers cette dimension nouvelle. Ici, dans la Saguia el Hamra, le passé n'est pas le passé, il se mêle au présent comme une image se surimpose à une autre. Comme sur un visage on peut voir les traits de ceux qui l'ont engendré, ou comme à travers les mots d'un mythe peut apparaître la vérité (GN.74-75).

Par cette « dimension nouvelle », il faut entendre un espace-temps où présent et passé se confondent dans un même lieu, comme le plateau de Gadda qui est, pour les auteurs, une sorte de :

passage vers la mémoire, un seuil, un goulet pour entrer dans l'autre monde. Ici, expliquent les auteurs de Gens des Nuages, le temps n'est plus le même. Il faut se dépouiller, se laver pour entrer dans le domaine de la mémoire (GN.41-42).

Revenir à la terre des origines équivaut à un voyage dans le temps. C'est pour cela que ce séjour à Saguia el Hamra n'a pas la même valeur pour J.M.G. et Jemia. Pour cette dernière, « il s'agit d'un tout autre parcours [...] Elle remonte aussi le courant de l'histoire, de sa propre histoire » (GN.41).

L'impression de remonter le temps et de retourner dans le passé est ressentie par Maalouf aussi. Ayant appris, après maintes recherches, l'existence à Cuba de la maison familiale, et plus précisément celle de son grand-oncle Gebrayel, l'auteur prend aussitôt un taxi pour se rendre à l'adresse indiquée. A cet instant, l'auteur déclare avoir « l'étrange sentiment d'avoir sauté dans une voiture pour revenir vers le début du XX^{ème} siècle en marche arrière » (O.307).

¹ *Révolutions, op.cit.*, p. 529.

Le voyage dans le passé et les espaces originels prend toute son importance dans la mesure où il fournit la preuve que la patrie des ancêtres est un lieu réel et non imaginaire, que le mythe, entretenu pendant des années, a sa part de réalité : « Faire passer la Saguia el Hamra des limbes de la conjecture à la réalité, disent les auteurs de *Gens de Nuages*, c'était à peu près cela, le sens de ce voyage » (GN.20). De même l'auteur d'*Origines* peut, grâce à son voyage immobile à travers la lecture des lettres des ancêtres, reconsidérer le statut de ces derniers :

En un clin d'œil, dit l'auteur, Gebrayel a cessé d'être pour moi une figure fantomatique évanouie en un passé indéterminé. Je tenais à présent dans mes mains des pages qui portaient son écriture, son souffle, sa sueur (O.24-25).

Quant à Laïla, après avoir longtemps douté de l'existence de sa tribu, elle finit par rencontrer une femme, « une vraie Hilal », preuve vivante témoignant de l'existence de sa tribu, unique vestige de son origine et de son passé : « Avant de partir j'ai touché la main de la vieille femme, lisse et dure comme une pierre du fond de la mer, une seule fois, légèrement, pour ne pas oublier » (PO.298). Par ce geste, par le contact physique avec cette main, Laïla semble vouloir s'imprégner de la réalité du personnage et s'assurer qu'il ne fait pas partie du domaine du rêve.

Entrer en contact avec les lieux ou les êtres du passé, c'est entrer en contact aussi avec le passé lui-même, l'actualiser et le rendre plus « présent », « c'est comme si l'on faisait revivre un autre temps, à la fois lointain et si semblable au nôtre » (GN.106), comme le confirment les Le Clézio, lors de leur voyage à la Saguia el Hamra. Maalouf, de son côté, a l'impression après son voyage à Cuba que « le passé pour [lui] aujourd'hui n'est plus aussi lointain, il s'est habillé de lumières présentes, de brouhaha contemporain, et de murs attentifs » (O.314).

Le retour dans le passé permet, en outre, de se familiariser avec ses ancêtres et de connaître tous les détails de leur vie. C'est ainsi qu'en découvrant certains secrets cachés concernant son grand-oncle, l'auteur d'*Origines* a le sentiment « d'être entré dans une intimité nouvelle avec l'homme au visage oublié, par-delà les générations, et par-delà cette frontière mouvante qui sépare ceux qui vivent de ceux qui ont vécu » (O.153). Entrer en contact avec ses ancêtres et les tirer des limbes de l'oubli, est une mission que l'auteur semble prendre bien à cœur :

Du moment que les seules traces de sa vie sont à présent dans mes mains, explique-il parlant de son grand-père Botros, il n'est plus question que je le laisse mourir d'oubli. Ni lui, ni aucun de ceux à qui je dois la moindre parcelle d'identité- mes noms, mes langues, mes croyances, mes fureurs, mes

égarements, mon encre, mon sang, mon exil. Je suis le fils de chacun des ancêtres et mon destin est d'être également, en retour, leur géniteur tardif (O.260).

Connaître ses aïeux et prendre conscience du lien étroit qui les relie à eux, devient un moyen de se découvrir soi-même car, étant leur descendant et ayant la même identité qu'eux, la quête des origines prend de ce fait la forme d'une quête de soi. Mais cette prise de conscience n'est pas immédiate. En effet, les personnages partagent, d'abord, un même sentiment de perplexité quant à l'apport de cette immersion dans le passé. Quand Maalouf découvre les bâtiments de la Verdad à moitié démolis, il est pris par un sentiment de doute et remet en question l'utilité de son voyage à Cuba :

Je me sens envahi par un sentiment d'inutilité et d'oubli. Qu'étais-je venu chercher à l'origine, dans cette ville ? L'empreinte des miens ? Devant mes yeux se dressent leurs mythes lézardés, et leurs cendres reposent au cimetière» (O.301).

J.-M.G. et Jemia sont, eux aussi, envahis par ce même sentiment devant Le Rocher de Sidi Ahmed : « Nous marchons autour du Rocher, se demandent-ils, à la recherche de quelles traces ? Avons-nous donc à ce point besoin de signes, de preuves ? » (GN.129).

Toutefois, malgré les doutes ou les interrogations, les retrouvailles avec les anciens apportent aux protagonistes plus de réponses et plus d'apaisement qu'ils n'en semblaient attendre : « Contrairement à ce que je redoutais, dit Maalouf, ce voyage qui s'achève ne m'a pas trop brouillé avec ce qu'on m'avait raconté dans mon enfance sur l'aventure cubaine de mes aïeux » (O.360).

La découverte des ancêtres et des lieux du passé réveille, ensuite, chez les protagonistes des sentiments et des images enfouis dans leur subconscient et dont ils prennent conscience lors de l'accomplissement de ce pèlerinage. Ayant réussi à retrouver les traces de son grand-oncle, à reconstituer son histoire et à lever le mystère sur les circonstances de sa mort, l'auteur d'*Origines* prend conscience, vers la fin de son voyage à Cuba, de l'importance de cette découverte : « Je n'avais pas compris avant ces derniers mois, à quel point cet événement avait été constamment présent dans ma mémoire sourde, comme dans celle des miens » (Ibid.). De même, la rencontre, pour la première fois, de Jemia avec son pays d'origine ressemble plus à des retrouvailles avec une terre familière qu'à la découverte d'un paysage inconnu car, c'était « de ce paysage que rêvait Jemia. Ce pays qu'elle porte sans doute dans sa mémoire génétique [...]. Maintenant elle le retrouve, elle le prend en elle, elle l'interroge » (GN.40).

La mémoire « sourde » ou « génétique » semble, ainsi, exister en chacun et jouerait le rôle d'un lien invisible, un lien viscéral et instinctif qui relierait inconsciemment chaque être, chaque descendant à ses ancêtres ou à ses origines : « C'était plutôt un fil qui se tendait jusqu'au centre de mon ventre, dit Laïla, et qui me tirait vers un endroit que je ne connais pas » (PO.294). Au cours d'une cérémonie rituelle et ancestrale, la descendante de Kiambé dit ne pas comprendre les mots psalmodiés par sa grand-mère mais elle ajoute : « c'était un chant qui était en moi parce que je pouvais chanter aussi, en regardant le feu, au fond de la caverne du manguier. » (R.526).

Ce voyage aux origines, qu'il ait lieu dans l'espace ou seulement dans l'esprit, permet enfin aux protagonistes, de répondre à leurs interrogations et de trouver des réponses au « secret » qu'ils portent en eux :

Nous nous rapprochons de l'origine de Jemia, expliquent les auteurs, cette vallée dont elle a toujours entendu parler et qu'elle croyait inaccessible. Comme si, là-bas, se trouvait la raison du secret¹ qu'elle porte en elle, cette douleur qui les a jetés, elle, sa mère et la mère de sa mère avant elle, dans un monde étranger où il n'y a plus de protection ni de bénédiction (GN.46-47).

Si Jemia trouve les réponses en se rendant à la tribu des ancêtres, Jean commence son enquête dans la chambre mansardée de la tante Catherine : « Il était venu plus souvent, remarque le narrateur, attiré par le secret » (R.52). La vieille femme, dernière survivante du temps de Rozilis, est le dernier lien avec le passé et la seule personne qui peut lui apporter des réponses à ses interrogations :

Catherine savait des choses que personne d'autre ne pouvait dire. Des choses anciennes, qui s'enracinaient dans le cœur de Jean. C'était cela, le secret. Des choses qui lui expliquaient pourquoi il était celui qu'il était. Jean Marro, différent des autres garçons de son âge, mal à l'aise, malheureux, maladroit (R.53).

Mais le secret ne peut être complètement dévoilé qu'au sein du pays des origines :

Il a fait ce voyage. Il a pensé qu'il fallait aller au bout de cette quête, arriver au terme de l'histoire, à son commencement, puisque c'est tout un. À l'origine du conte que contait la tante Catherine à La Kataviva, jour après jour (R.512).

Pour chaque protagoniste, cette quête connaît son achèvement et prend tout son sens à l'endroit le plus symbolique, le lieu où réside l'âme des ancêtres.

Avant de partir, Maalouf revisite les quelques endroits découverts mais laisse la maison de son oncle Gebrayel comme le lieu privilégié de cette quête des origines : « Enfin, pour conclure cette dernière journée, une nouvelle expédition, l'après-midi, à la maison rue Patrocínio [...] Rêve éveillé autour d'un rêve brisé » (O.358-359). Jean, quant à lui, décide de

¹ Nous soulignons.

retourner au Bout du Monde « à l'endroit exact où la vie de Catherine s'est interrompue » et, après avoir bu, de son eau Jean « se sent heureux et libre, comme si l'eau du bassin du Bout du Monde l'avait lavé » (R.522). Pour Jemia, venir jusqu'au Rocher « marque l'accomplissement de ce voyage. Il ne peut rien y avoir d'autre » (GN.132) ajoutent les auteurs :

Il semble que cette ultime étape lui a enlevé quelque chose, en même temps qu'elle lui apportait la certitude de la véracité. Peut-être que ce qui a été enlevé et ce qui a été donné sont une seule et même chose. Au cœur, au centre de la pierre, au centre de l'être, une porte ouverte sur la Voie (ibid.).

Quant à Laïla, l'accomplissement de son voyage se situe non devant un Rocher mais devant une rue blanche, le lieu de son enlèvement, rue demeurée incrustée dans sa mémoire :

Je n'ai pas besoin d'aller plus loin. Maintenant, je sais que je suis enfin arrivée au bout de mon voyage. C'est ici, nulle part ailleurs. La rue blanche comme le sel, les murs immobiles, le cri du corbeau. C'est ici que j'ai été volée, il y a quinze ans.

Le retour vers ce lieu qui appartient à un souvenir douloureux permet à Laïla d'affronter ses peurs et de conjurer cet épisode dramatique de sa vie. Elle peut se débarrasser enfin et définitivement de toutes ses angoisses et commencer une nouvelle vie : « Maintenant, je suis libre, dit-elle, tout peut commencer » (PO.298). En effet, dans *Poisson d'or*, il ne s'agit pas « d'un roman d'apprentissage au sens traditionnel du terme, mais plutôt d'un itinéraire vers un lieu qui permettra de repartir, de retourner dans le monde »¹ et retrouver donc le centre.

Le retour aux sources et les retrouvailles avec les ancêtres apportent la paix, la sérénité et la liberté à certains protagonistes qui trouvent des réponses à l'énigme liée à leur origine et à leur passé, pour d'autres, cette quête de soi et des origines est doublée d'un parcours initiatique qui peut prendre plusieurs formes.

¹ Elise Noetinger, « Gestes de femmes dans *Diégo et Frida* et *Poisson d'or* de J.M.G Le Clézio », *op. cit.*, p. 37.

2.3. Voyage initiatique : de la marge au centre

Pour les auteurs et pour certains personnages, la quête de soi trouve son accomplissement dans la quête des origines, pour d'autres, la complétion de l'être se fait à travers d'autres cheminements dont le but final est le dépassement de la marginalité et la conquête du centre. Au cours de ce parcours destiné à la découverte de soi, les personnages vivent une crise identitaire, plusieurs situations de communion ou d'aliénation à l'issue desquelles ils se découvrent autres. La métamorphose complète de leur être, celle qui marque l'accomplissement de soi, ne s'effectue que par une sorte de parcours initiatique, à l'instar de certains rites ancestraux :

Par initiation, dit Mircea Eliade, on comprend généralement un ensemble de rites et d'enseignements oraux, au moyen desquels on obtient une modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. À la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une toute autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu autre¹.

Une fois initié, le personnage ainsi métamorphosé a la possibilité de franchir le seuil qui mène à la connaissance et au centre.

La découverte de soi se fait à travers la quête de l'autre et de l'ailleurs, une aventure qui marque le changement et la métamorphose du personnage qui, à travers les différentes étapes franchies, devient autre : « Il rejoint ainsi, ou mieux renouvelle, ce qui était un rite fondamental dans la mentalité archaïque, l'Initiation »². Cette initiation représente, comme l'explique Simone Vierende,

un scénario structurellement semblable, même si les symboles qui l'expriment diffèrent selon les cultures et les époques. Le novice est arraché au monde profane, il est entraîné, sous la conduite d'un « père initiatique », dans un voyage qui le mène, suivant les cultures et les degrés initiatiques, vers la brousse, monde de l'informel, du chaos, des morts, dans la tombe, le ventre de la mère, du monstre, de la terre, dans le labyrinthe, dans les Enfers et/ou au Ciel. Très souvent, il voyage d'Ouest en Est, comme le soleil qui meurt et renaît. Les épreuves subies durant ce voyage, tortures souvent cruelles, sont toutes destinées à détruire l'être profane qu'il était afin que de cet être ancien naisse une « nouvelle plante »³.

¹ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines, méthodologie et histoire des religions*, Chicago, 1969, Paris, 1971, Gallimard, « folio essais », p. 185.

² Simone Vierende, « Le voyage initiatique » in *Romantisme*, 1972, n°4, « Voyager doit être un travail sérieux », pp. 37-44. p. 37.

³ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines, méthodologie et histoire des religions*, op. cit., p. 185.

Cette définition, ainsi que les études faites par Simone Vierre et Mircea Eliade sur les sociétés secrètes, nous fournissent les éléments nécessaires à un parallèle entre le parcours des personnages et les rites initiatiques de ces sociétés, qui mettent en scène le cheminement et la métamorphose de l'initié.

Le parcours initiatique se compose de différentes épreuves, échelonnées sur plusieurs étapes, par lesquelles doit passer le néophyte afin d'évoluer, de se transformer et de devenir autre. Les étapes principales de l'initiation se résument souvent en trois moments importants : la préparation, la mort symbolique et la renaissance et qui sont explicitées à travers plusieurs variantes et plusieurs symboliques. Nous avons essayé, ainsi, de résumer ces différentes variantes en rapport avec les parcours des personnages étudiés.

La préparation à l'initiation est exprimée à travers le thème de l'attente, que nous avons eu l'occasion de développer¹, le choix ou la présence d'un lieu sacré (caverne, grotte, temple, voûte, etc.), l'éloignement du monde et la séparation avec la famille (plus particulièrement avec la mère) ou par l'acte de purification à travers l'abstinence, le bain ou le jeûne. Ensuite, la mort initiatique est symbolisée par le passage par certaines épreuves d'endurance comme le jeûne, la solitude et le silence, par des épreuves physiques comme les tortures et les mutilations, par le retour à l'état embryonnaire (*Regressus ad uterum*), l'engloutissement par un monstre ou le voyage dans les airs. Quant à la renaissance et la régénération du protagoniste en tant qu'autre, elle est figurée par l'action de sortir, la victoire contre la mort, la révélation du nom sacré, le réveil du héros, le retour en triomphe dans le pays d'origine ou le retour à l'état d'enfance :

Chez certaines tribus les jeunes initiés sont censés avoir tout oublié de leur vie antérieure ; immédiatement après l'initiation ils sont nourris comme des petits enfants, sont conduits par la main et on leur enseigne de nouveau tous les comportements comme à des bébés. Généralement ils apprennent dans la brousse une langue nouvelle, ou au moins un vocabulaire secret, accessible seulement aux initiés. Comme on le voit, avec l'initiation tout recommence à nouveau. Incipit vita nova².

A cette structure de base, nous ajoutons d'autres étapes et d'autres éléments qui relèvent, eux, du schéma actanciel accompli par les personnages. Pour reprendre la terminologie de Vladimir Propp³ à propos des contes, nous ajoutons les *fonctions des personnages* à travers les figures de l'opposant et de l'adjuvant et nous avons décidé de signaler aussi le « *méfait* », ou la perte, qui nous semble être, dans nos œuvres, le point de

¹ Cf. 1^{ère} partie 2. Marginalité identitaire.

² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op cit., p.244-245.

³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux* suivi de Evguéni Mélétsinski, *L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Seuil, 1970.

départ, aussi bien pour le déclenchement de l'aventure que du parcours initiatique, qui se confondent sur plusieurs points.

Loin de nous l'idée de présenter un travail exhaustif, qui mettrait en œuvre une interprétation de toutes les « actions » et de toutes les étapes par lesquelles passent les personnages ; nous avons entrepris, néanmoins, de présenter une sorte de structure simplifiée qui expliciterait à la fois les parcours actanciels et initiatiques effectués par les personnages, selon les étapes suivantes :

Etat de bonheur – intervention de l'opposant – perte ou « méfait » – préparation ou lieu sacré – mort initiatique – intervention de l'adjuvant – quête ou renaissance en tant que autre.

Notons que le schéma initiatique ne s'effectue pas une seule fois mais est repris à plusieurs reprises, en introduisant des changements et des variantes : « Pour chaque palier, explique Simone Vierne, le scénario primitif se répète, en se compliquant et se chargeant de symboles »¹. Quant au palier dont il est question, il est en rapport avec l'évolution du personnage et de son passage d'un état à un autre :

Le mystère de la régénération spirituelle comporte un processus archétypique, qui s'effectue à des niveaux différents et dans de multiples contextes ; il s'effectue toutes les fois qu'il s'agit de dépasser un mode d'être pour déboucher dans un autre, supérieur ; ou plus précisément, toutes les fois qu'il est question d'une transmutation spirituelle².

Avant d'analyser les expériences des différents personnages, nous avons entrepris de résumer leur parcours initiatique à travers la mise en place d'un tableau récapitulatif qui schématise et explicite les différentes étapes et qui donne surtout une vision d'ensemble sur les expériences de tous les personnages. Dans ce tableau, il existe six colonnes représentant respectivement le nom du personnage, celui de l'opposant, la perte ou le « méfait », la préparation et la mort symbolique – ils ont été mis dans une même colonne car il arrive qu'il y ait un amalgame ou une ambiguïté entre les deux – le nom de l'adjuvant et l'acte qui symbolise la renaissance avec le résultat obtenu.

¹ Simone Vierne, « Le voyage initiatique » in *Romantisme*, op. cit., p. 38.

² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 256.

		Opposant Traître / Ennemi	Perte	Préparation (lieu) / Mort symbolique	Adjuvant Sauveur / Guide	Renaissance + Devenir autre
Personnages	Taniós	Challita	Identité + père	Sanctuaire, grotte, forêt / Désespoir, Solitude	Pasteur	Réconciliation + Changement physique : puberté (barbe)
		Raad	Ecole du Pasteur	Alcôve /Jeûne : grève de la faim	<i>Khouriyyé</i> / Pasteur	Réveil + Changement physique et social (canitie)
		Roukoz / Patriarche	Asma	Alcôve /risque de mort	Gérios / Thamar	Meurtre, révélation, adulte
		Fahim	Père	Île / Solitude, désespoir	Pasteur + Consul	Retour en triomphe + Retour à l'enfance et réconciliation
		Assasins de Sahlein	Amis	Forêt / Solitude, désespoir	(Nader)	Ascension, disparition
	Nassima	Mère	Pennedepie / Père	Eloignement / Oubli, solitude	Moguer	Embarquement sur le Azzar+ naissance
			Mère	Séparation / mer Engloutissement par un monstre (Jonas)	<i>Azzar</i>	Changement physique : Puberté
		Moguer	Paradis / Père	Eloignement/ Oubli, silence		Adulte
			Moguer / Père	Eloignement, oubli / Voyage dans les airs	(Sarita)	Retour en triomphe + réconciliation avec l'enfance
	Laïla	Mme Fromaigeat	Mère	Eloignement + cave / Engloutissement par un monstre (Jonas)	Nono	Geste de sortie + Nouvelle vie
		Le violeur	Enfance	Mutilations + Regressus ad uterum	(Simone)	Renaissance Adulte
		Maladie/ Bela	Bébé	Solitude / perte de soi	Nada + Musique	Réveil+ Nom sacré + Triomphe + Réconciliation avec l'enfance

	Ossyane	Seconde guerre mondiale : Gestapo	Identité / Liberté	Isolement / risque de mort	Fin de la guerre	Retour en triomphe + réconciliation avec l'enfance
		Guerre israélo-palestinienne : Frontières fermées	Clara + Nadia	Isolement / Folie	Nadia	Retour à l'état enfance / geste de sortie
	Kiambé	Le maître	Famille / identité	Cale du bateau / Engoutissement + mutilations	Alix	Changement de Prénom : Balkis
		Lubin	Enfance	La forêt / Etat proche de la mort	Ratsitatane	Changement de Prénom : Kiambé
		Lord Farquhar	Ratsitatane	La forêt / Etat proche de la mort + mutilations	Jaja / Docteur / Ratsitatane	Accouchement + Liberté + Nom sacré

Nous avons choisi de traiter essentiellement les parcours de Tanios, Nassima et Laïla à cause de la richesse et de la variété des symboliques qu'ils présentent et afin d'éviter le risque de nous répéter en multipliant les exemples et les personnages.

2.3.1. *Le Rocher de Tanios*

Dans le *Rocher de Tanios*, le schéma initiatique se reproduit à cinq reprises. Nous nous proposons d'analyser, en premier lieu, les quatre premiers schémas et de nous pencher, ensuite, particulièrement sur le dernier.

Tanios a vécu quatre pertes qui ont interrompu des moments de bonheur. La première est celle de son identité figurée par la perte symbolique du père, après l'annonce de sa bâtardise par Challita, le fou du village. Cette nouvelle marque la fin d'une période où Tanios vivait en paix dans le village, aimé et choyé de tous : « Il eut une enfance heureuse, paisible, et même gourmande et gaie et capricieuse, il était un peu la mascotte du village » (RT.68). Ensuite, la deuxième période heureuse de l'adolescent correspond à celle où il fréquente l'école du Pasteur, ce qui explique l'ampleur de cette perte quand l'école lui est interdite à cause du comportement provocateur et insultant de Raad envers la femme du pasteur. La troisième concerne la perte de Asma, promise à Tanios par Roukoz qui, finalement, lui préfère Raad. Enfin, Tanios vit la tragédie de la mort de son père capturé et exécuté par les agents de l'émir. Cet évènement vient gâcher, là aussi, le sentiment de béatitude de Tanios qui venait de découvrir à Famagouste l'amour et la sensualité dans les bras de Thamar.

Ces quatre évènements ont pour effet d'altérer considérablement l'âme de Tanios, de le plonger dans le désespoir et d'accélérer sa descente aux Enfers. La première mort initiatique du jeune homme s'effectue, sur la place du village, la « Blata », qui rassemble plusieurs motifs archétypaux. Cet endroit, le centre du village, est composé d'éléments sacrés qui semblent remonter au temps primordial, avec la présence d'un chêne – arbre sacré souvent associé à Jupiter – qui « va sur ses six ans » (RT.71) et une église qui « en compte deux fois plus encore ». A l'autre bout de la place, une fontaine dont l'eau s'écoule « du ventre de la colline par une grotte » : « A l'entrée de la grotte, une voûte ornée d'inscriptions grecques, écrin majestueux pour une fontaine précieuse, vénérable » (RT.72). Nous remarquons l'utilisation des termes « grotte », lieu d'initiation par excellence, « voûte » qui renvoie au Ciel et à l'au-delà, les « inscriptions grecques » qui rappellent les temps anciens et les adjectifs « majestueux » et « vénérable » qui soulignent l'aspect solennel du lieu. Quant à la fontaine et son « eau fraîche », elle se réfère incontestablement à la préparation du néophyte au rite de purification.

La mort initiatique est d'abord symbolisée par la souffrance et la grande douleur ressenties par Tanios qui, en entendant les paroles interdites, « Tanios-kichk », et en voyant la vérité bien en face, est pétrifié, privé de vie, « anéanti, incapable même de déplacer son regard » (RT.76), comme foudroyé par les yeux de Méduse. Ensuite, sa mort est exprimée à travers l'éloignement du néophyte, qui passe ses journées à déambuler hors du village, sa séparation de la famille, son isolement moral et sa solitude car, désormais, il se sentait comme « étranger » parmi les siens. La descente aux Enfers est couronnée, enfin, par l'alliance entre le jeune homme et le « banni » du village, l'homme au visage vérolé, alliance qui équivaut à une sorte de pacte avec le Diable¹. La deuxième fois, Tanios se rapproche la mort d'une manière plus concrète à travers sa grève de la faim. Ce jeûne prolongé – qui a duré cinq jours – est effectué dans un lieu sacré représenté par son lit, situé dans une « alcôve ». La mort est explicitée à travers l'attitude de Tanios qui « s'étendit, et ne bougea plus » (RT.125) et celle de ses parents qui le pleurent comme s'il était perdu à jamais, rappelant, de ce fait, les rites d'initiation dans certaines tribus observées par les anthropologues. Tanios flirte avec la mort une troisième fois quand la main de Asma lui est retirée au profit de Raad et qu'il menace de se laisser mourir une nouvelle fois : « Le destin serrait ses nœuds, dit la Chronique, et la mort rôdait. Tanios avait l'impression que c'était autour de lui qu'elle rôdait. Et il n'était pas sûr de vouloir l'éloigner » (RT.163). Enfin, après la mort de son père, le jeune homme, trahi, persécuté, menacé de mort et taraudé par un sentiment de culpabilité, sombre dans un désespoir profond, songeant à s'exiler et à se séparer définitivement de sa famille et de son pays :

Se redessinait alors, dans son esprit l'image de Gérios pendu. Le rêve se muait en cauchemar éveillé, la rage se muait en dégoût. Et, d'un instant à l'autre, il perdait son envie de lutter. Il ne songeait plus qu'à partir. Dans l'autre direction vers l'occident. Vers Gênes, Marseille, Bristol. Et, au-delà, l'Amérique. (RT.234)

Notons la gradation utilisée dans l'énumération des villes : de plus en plus loin, mettant une mer et ensuite un océan entre son village natal et son futur lieu d'exil.

A la suite de chacune de ces épreuves, le protagoniste renaît à chaque fois différent. Après avoir appris sa bâtardise et pris ses distances par rapport au village, Tanios devient autre, même sa mère remarque qu'il est devenu « différent », une différence qui se traduit par un changement physique, notamment par la barbe que l'adolescent fait pousser. Le port de la barbe et la transgression de la loi du cheik, symbole de l'autorité paternelle, montrent que l'épreuve que subit Tanios est un rite de puberté, une initiation à travers laquelle le garçon

¹ La comparaison avec le Diable a été explicitée dans la 2^{ème} partie 2.2.2. *Opposant : ennemi et traître.*

franchit et dépasse la période de l'enfance : « Il avait plus de treize ans, bientôt quatorze, l'âge où l'on se transforme en homme » (RT.77). Sa renaissance est figurée par son intégration à l'école du Pasteur, suprême félicité : « C'est l'école du pasteur qui l'avait réconcilié avec sa famille, avec le château, avec le village, avec lui-même, avec sa naissance » (RT.123). L'école figure, en outre, un espace sacré qui contribue à l'initiation du néophyte au monde des connaissances et des révélations des mystères : « Ce n'est pas à l'école du pasteur qu'il allait, mais au seuil du vaste univers, dont il parlerait bientôt les langues et dévoilerait les mystères » (RT.102).

Ensuite, chassé de ce paradis par la faute de Raad, Tanios entame une grève de la faim et se laisse mourir. Sa renaissance se fait au sein de cette même école et ce, grâce à deux actes: le geste de la *khouriyyé* qui, pour le sauver d'une mort certaine, le ramène, malgré l'interdiction, dans l'école du pasteur, où il entame « sa nouvelle vie » (RT.129) et ensuite, par celui de la femme du pasteur, puisque le jeune garçon a « interrompu son jeûne à l'instant même où il avait ouvert les yeux dans un lit et vu l'épouse du pasteur lui tendre une tasse » (RT.130). Cette renaissance est mise en relief par la transformation physique de Tanios, à cause du blanchissement brusque et prématuré de toute sa chevelure et par le changement de son statut social qui s'opère à travers le regard des villageois ; dans les croyances et les interprétations populaires de la région, ces derniers le considèrent, désormais, comme une sorte de prodige et « ne s'adressaient à lui qu'avec précaution, avec une certaine terreur, même, comme à un ressuscité¹ » (RT.132).

Après la trahison du patriarche, préférant donner la main de Asma à son propre neveu plutôt qu'à Tanios, et après la mort symbolique de ce dernier – une deuxième grève de la faim –, la renaissance de Tanios est possible grâce à « l'entreprise de sauvetage » de son père, le meurtre du patriarche et le regain de l'estime et du respect de son fils. Selon Mircea Eliade, la renaissance des néophytes dans certaines cultures se fait à travers « l'injonction de tuer un homme »² ; ce rituel sacré s'explique par le fait que l'initié ayant connu la mort, « il doit répéter ce qu'on lui a révélé »³. Porter secours à ce père qu'il a renié est un moyen de reconnaître cette paternité et d'accepter sa nouvelle identité. Quant à la deuxième renaissance de Tanios, elle se fait dans les bras de Thamar qui l'initie à l'amour et lui ouvre les portes de

¹ Nous soulignons.

² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 245.

³ *Ibidem*.

la sensualité, expérience révélatrice dont il sort transfiguré et qui le fait entrer définitivement dans le monde des adultes.

Après la mort de son père et le grand désarroi qui s'en est suivi, la renaissance de Tanios se manifeste par le changement de son statut social, passant de marginal, fugitif et solitaire à celui de héros, acclamé et sollicité par tous. Cette ascension sociale est due à la mission délicate qu'il accomplit auprès de l'émir, le maître de la Montagne : traduire et lire devant lui la lettre qui le démet de son poste et qui l'envoie en exil : « Il vous faudra du courage, lui dira Wood, le Vice Consul, pour lire en présence de ce diable de vieil homme » (RT.247). La comparaison de l'émir avec le « diable » (ou avec « l'ogre » (RT.195)), sa terrifiante description avec « la longue barbe blanche » et les « sourcils touffus », le sentiment de terreur qu'il suscite puisqu'il « faisait trembler tous les gens de la Montagne, paysans et cheikhs, depuis un demi siècle » (RT.241-242) – remarquons, par là, l'insistance sur le pouvoir absolu de l'émir, sur toutes les catégories sociales et d'une manière étendue dans le temps – apparentent la mission de Tanios à la « tâche difficile »¹ que doit accomplir le héros du conte, le combat suprême avec le monstre dont il sort souvent vainqueur. Ayant acquis la reconnaissance de tous, le fils de Lamia est, sur le chemin du retour, « salué dans chaque village » et acclamé comme un héros. Arrivé à Kfaryabda, il est « porté sur les épaules jusqu'au château, où on l'installe d'autorité sur le siège jadis occupé par le cheikh » (RT.256). Il s'agit là de l'acte suprême où le « bâtard » est honoré et installé sur le trône et par lequel il passe, socialement, de la périphérie au centre. Mais l'accomplissement du personnage reste inachevé.

« Sa renaissance, dit Antoine Sassine, coïncide avec son retour triomphal au village, à dos d'âne, son rôle de sauveur du pays et son retour à l'enfance et au sein maternel »². Voulant échapper aux sollicitations des uns et des autres, Tanios se réfugie dans les lieux de son enfance, les appartements privés où il vivait jadis avec ses parents. Le souvenir qui s'impose à lui en entrant est « cette odeur de lait et de laine brûlés » (RT.262), une senteur qui le projette directement dans les temps anciens. Ensuite, le fait de s'étendre et de s'endormir dans son ancien lit à l'intérieur de son alcôve, cette « niche voûtée » (RT.263), rappelle la chaleur et la douceur du giron maternel. Enfin, la présence de sa mère venue le rejoindre, les gestes accomplis à son égard, poser une couverture « sur son ventre et ses jambes comme

¹ Vladimir Propp, *op.cit.*, p. 74. Nous pensons que *Le Rocher de Tanios* obéit assez fidèlement aux fonctions du conte énumérées par Propp. Ne pouvant pas en faire l'analyse détaillée dans le cadre de ce travail, cela sera l'objet d'une étude qui sera effectuée ultérieurement.

² Antoine Sassine, « le rite de passage » chez Amin Maalouf », in *Neohelicon XXXIII* (2006) 1, 51–61, p. 53

lorsqu'il était enfant » (RT.263) et le fait de s'asseoir par terre pour s'entretenir avec lui « comme autrefois » (RT.263), sont autant de gestes qui figurent le retour du néophyte la source, ce qui ne manque pas de donner à Tanios le sentiment d'être définitivement « réconcilié avec son enfance » (RT.263).

Toutefois, la réconciliation avec l'enfance ne marque pas l'aboutissement de son périple et la clef de son bonheur. Afin d'accéder à la plénitude de son être, une étape finale attend le jeune homme, elle reprend les mêmes moments : une perte, une mort symbolique et une renaissance.

La joie du jeune homme est très vite ternie par la perte de trois de ses amis, ses anciens camarades de classe qu'il a envoyés lui-même à la mort, pour les avoir désignés comme gardiens de geôle de Roukoz et exposés, de ce fait, à l'acte vengeur des ennemis de ce dernier. Cette tragédie provoque l'éloignement de Tanios, d'abord physique, puisqu'il reprend ses errances d'autrefois dans « la forêt de pins » (RT.270), ensuite psychologique, puisque, même à son retour au château, le jeune homme est « absent » (RT.274), plongé dans un état de détresse, un état d'hébétude et de « torpeur » (RT.275), « insensible aux insultes, insensible aux louanges, désespérément muet » (RT.274). La renaissance et la libération du jeune homme sont accomplies d'abord, par la découverte du secret de sa naissance¹, « la clé de l'énigme qui avait pesé sur sa vie entière » (RT.275), ensuite, par le mouvement d'ascension effectué par le jeune homme en montant s'asseoir sur le Rocher et enfin par sa disparition irrationnelle et inexplicable. La dernière épreuve met l'accent sur le caractère exceptionnel du personnage qui, perdant sa réalité humaine, se trouve transfiguré en une sorte de saint, d' élu de Dieu qui passe du statut de héros à celui de légende et de mythe.

Ce même scénario initiatique se retrouve avec Nassima qui a vécu ces moments à plusieurs reprises.

¹ « Tanios releva alors la tête, les [Lamia et le cheikh] vit s'éloigner bras dessus, bras dessous, comme enlacés, et il eut soudain la certitude que c'étaient ses parents qu'il contemplait ainsi » (RT.275).

2.3.2. *Hasard*

Concernant Nassima, le schéma initiatique se répète à quatre reprises.

La première perte chez la petite fille est, comme pour Tanios, celle de son père, symbolisée par son départ forcé de la maison de Pennedepie qui marque la fin d'une période heureuse et le début d'une vie solitaire et morose. La perte du père et ensuite de la mère annoncent la fin de l'enfance et la renaissance en tant que autre : « Avant l'arrivée du Azzar, Nassima était enfant. Après, elle a su qu'elle devait partir, comme Kergas, pour ne jamais revenir. Quitter tout ce qu'elle connaissait, devenir une autre » (H.14, 15). La renaissance est symbolisée par l'embarquement à bord du Azzar où elle est découverte par Moguer qui la compare à « un animal arraché au fond d'une grotte » (H.47). La grotte étant un symbole utérin, le verbe « arracher » symboliserait, de ce fait, sa mise au monde en tant qu'autre, un garçon, Nassim. Le commencement de sa nouvelle vie coïncide avec le début de son voyage initiatique comme néophyte, à bord du *Azzar*. L'océan apparaît comme le lieu de l'initiation par excellence, une grande étendue vide, loin de tout, séparée du monde et de la réalité :

Il n'y a rien de mieux que cette route. On avance entre deux mondes, on n'appartient ni à l'un ni à l'autre, on n'est même pas sûr qu'on ira jusqu'au bout. C'est comme un désert, pas de nom, pas de signe, ça n'appartient à personne, ça n'a pas d'histoire, c'est, toujours neuf. (H.89)

La référence à cette « route » mystérieuse et fantastique qui semble séparer le monde des vivants de celui des morts, la comparaison avec le désert, lieu de toutes les épreuves et des révélations bibliques, confirment le caractère mystique de cet espace.

Le silence et la solitude qui peuvent être considérés comme les épreuves par lesquelles doit passer le néophyte caractérisent aussi la traversée à bord du *Azzar* : « C'était le silence qui la tourmentait le plus » (H.91), dit le narrateur parlant de Nassima, un silence qui, la nuit, « l'empêchait de dormir » (H.91). En effet, outre le fait d'être en mer, loin de toute agitation humaine, la jeune fille est accompagnée de deux marins solitaires, taciturnes et au contact difficile, pareils à des fantômes ou à des spectres, notamment Adriamena qui a un « regard transparent qui ne se fixait sur rien. Comme s'il appartenait à une autre espèce » (H.91). Même s'« ils étaient tous ivres de la même manière, ivres de solitude, de silence » (H.101), l'adolescente ressent un véritable malaise, souffre d'un sentiment de solitude et d'isolement et éprouve un besoin de contact et de communication, exacerbé par la rencontre furtive d'un petit voilier qui a croisé le leur. :

Elle ressentait tout d'un coup une sorte d'inquiétude, une impression de tristesse et de vide. Ces gens sur leur bateau si petit et si léger sur l'immensité de l'océan, étaient une image du Azzar, emporté sans raison, sans but, sans certitude. Sa gorge était nouée, elle ne parvenait pas à les oublier. Elle avait grand besoin d'entendre des voix humaines, de sentir la chaleur d'un regard. (H.93)

L'isolement de Nassima et son voyage mystique sont assimilés au séjour de Jonas dans le ventre d'une baleine. Le narrateur nous apprend, dès le premier jour sur l'océan, que Nassima « avait l'impression d'être à l'intérieur d'un grand animal, un poisson, un oiseau, une bête puissante qui glissait presque sans toucher les vagues » (H.73), image répétée à plusieurs reprises¹. Quant au voilier, il ne cesse d'être personnifié : « Chaque vague passait sous la coque en faisant un ouf, un profond soupir, et le navire craquait comme s'il souffrait » (H.96). Cependant, si l'animal auquel le voilier est comparé n'est pas clairement identifié au début, la comparaison se précise au fil du texte, à travers plusieurs indices. Ce « grand animal tiré par le vent pouvait plonger et sombrer » (H.75) et après le naufrage, quand le bateau endommagé entre dans le port, les marins remorqueurs sont comparés à des « chasseurs qui avaient débusqué un immense animal des profondeurs de la mer » (H.196). En passant à côté de lui dans le port, « Nassima remarqua un peu au-dessus de la ligne de flottaison, à tribord, une longue cicatrice » (H.196). Cette « capture » (H.197) prend, ensuite, « une couleur vert-de-grisée, pareille au squelette d'un mammifère marin échoué sur un banc de sable » (H.234). Enfin, pour être détruit en haute mer, le navire est emmené par une « baleinière » et avant de sombrer, « il dresse vers le ciel son avant effilé terminé par le bout dehors, comme un animal qui va bondir » (H.238). Si le *Azzar* est comparé à ce grand « mammifère marin », Nassima, qui a passé plusieurs journées dans son ventre, nous rappelle le prophète Jonas et son aventure à l'intérieur du cétacé. « L'entrée dans le corps d'un monstre »² est considérée, ainsi, comme une « mort initiatique » où le ventre de l'animal symbolise une descente aux Enfers. La descente aux Enfers et la renaissance de Nassima sont explicitées, en outre, à travers la description de la journée de Noël, quand, faute de vent, le navire s'est trouvé immobilisé et piégé par les sargasses (sorte d'algues rouges) ; une ambiance fantastique, une journée placée hors du temps et hors de la réalité, comme « suspendu[e] au-dessus du réel » :

Pour Nassima, c'était la journée la plus longue qu'elle eût jamais vécue, ce Noël décoré de sargasses, sur un navire à la dérive comme un fantôme, avec seulement la respiration lente de la mer, et les soupirs venus des profondeurs, le crépitement des algues en train de fermenter. Elle attendait le passage de chaque seconde, elle regardait bouger la lumière, elle respirait l'odeur âcre comme l'odeur de la mort, elle se glissait dans l'océan, elle était devenue mi-femme, mi-poisson, hésitant entre deux mondes. Enfin le soir est venu, très rouge, la nuit naissait au même moment du

¹ « elle reste à sa place, la tête appuyée tout contre la coque, sur une membrure, comme dans le ventre d'un très grand animal » (H.91)

² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1957, p.271.

ciel et de la mer. La brume s'effiloçait, par instants on voyait l'horizon. C'était si beau que Nassima sentait un vertige, être sur ce monde couleur de sang, suspendu au-dessus du réel. (H.99-100)

L'aspect surnaturel et hautement symbolique de cette journée est mis en valeur à travers plusieurs isotopies. Celle de la mort, d'abord, à travers la comparaison du bateau à la dérive au « fantôme », l'évocation de « l'odeur de la mort », la putréfaction des corps « en train de fermenter » et la prépondérance de la couleur rouge, « couleur de sang ». Ensuite, celle de la descente aux Enfers à travers l'image suggestive du purgatoire, « les soupirs venus des profondeurs » et celle du feu : la couleur rouge, l' « odeur âcre » et le « crépitement ». Nous retrouvons, enfin, le thème de la transformation, de l'accouchement et de la naissance : « Elle attendait le passage », « mi-femme, mi-poisson, hésitant entre deux mondes », « elle se glissait », « la nuit naissait », « ce monde couleur de sang » ainsi que la symbolique de Noël, événement intimement lié au thème de la naissance. Cette journée marque ainsi la renaissance de Nassima mais aussi, comme le suggère la symbolique du jour de Noël, « la fin d'une période de temps et le début d'une période nouvelle »¹. La mort de l'adolescente à l'intérieur du *Azzar*, symbolisée par l'engloutissement par un monstre, n'est pas considérée, selon Mircea Eliade, comme une fin, mais comme, « condition *sine qua non* d'un passage vers un autre mode d'être, épreuve indispensable pour se régénérer, c'est-à-dire pour commencer une vie nouvelle »². La résurrection de Nassima se distingue par son changement et sa métamorphose en une sorte de personnage fantastique, « pareille à une créature surgie de la mer » (H.106). Comme pour Tanios, il s'agirait d'une épreuve de puberté, la fillette du début s'étant muée en adolescente :

Elle n'était plus la fillette effarouchée, timide, déguisée en garçon, remarque Moguer [...]. Elle était transformée en une jeune fille, au visage encore enfantin, mais au corps musclé, élancé [...] elle avait acquis une force et une audace nouvelles. Ses crises d'angoisse avaient complètement disparu (H.107).

Après ce premier passage, la jeune fille connaît un deuxième, de l'adolescence à l'âge adulte. Le système rituel commence, comme au début, par la perte d'un paradis symbolisée par le déluge qui s'est abattu sur Nargana et l'expulsion de Nassima du bateau par Moguer³. Ce renvoi est perçu comme un deuxième abandon du père et la perte de la famille symbolique qu'elle forme avec les deux marins. Cette perte, entraîne une descente aux Enfers, exprimée à travers l'amnésie et l'isolement de la jeune fille : « Tout cela, dit-elle, a été si incroyablement fatigant. Dans le genre d'un rite de passage, d'une reddition des comptes » (H.215). Après

¹ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 66.

² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 274.

³ Épisode que nous analyserons dans la 3^{ème} partie, 2. *Interactions des images : le mythe.*

avoir été débarquée du Azzar, la jeune fille subit un interrogatoire dans un commissariat de Guadeloupe : « C'était comme passer un examen, pour devenir adulte, pour être quelqu'un » (H.147) dit-elle au terme de cette entrevue. La jeune fille, dans un état second, prise de fièvre et sujette à des délires, est incapable de répondre aux questions qui lui sont posées et de se remémorer les détails de son aventure à bord du bateau :

Nassima faisait des efforts pour se souvenir de ce qui s'était passé, [...]. Tout ce qui avait précédé le voyage à travers l'océan était perdu dans un nuage, aussi loin que le temps de Pennedepie (H.140).

La comparaison avec le temps de Pennedepie met en relief la similitude entre les deux pertes : son père et sa mère, sa vraie famille, d'une part et Moguer et « l'oncle Adiamena », sa famille de substitution, d'autre part. L'état d'amnésie persiste même après son retour en France où il lui arrive de douter de la véracité et de la réalité du voyage effectué et des personnages côtoyés, devenus des « figures de chimères » : « L'oubli, explique Mircea Eliade, équivaut au « sommeil », mais aussi à la perte de soi-même, c'est-à-dire, à la désorientation, à l'« aveuglement » »¹ ; mais il fait partie aussi du rite initiatique de puberté où les néophytes sont « censés avoir oublié leur vie passée, leurs relations familiales, leur nom, leur langue »².

La perte de soi est accentuée par le choix de Nassima de s'isoler loin de sa mère, dans une institution destinée aux « filles perdues » (H.162) : « C'était le calme, le silence, l'éloignement [...] on pouvait tout oublier. On était dans un autre monde » (H.163) précise le narrateur. L'atmosphère qui règne dans cette institution nous rappelle celle du Azzar, puisque les mêmes composantes s'y retrouvent : l'éloignement, le calme et le silence. De cette deuxième expérience, Nassima renaît autre : elle se reprend en main, en faisant des études et se transforme physiquement. Moguer dira, quand il la rencontre plus tard, qu'« elle avait beaucoup changé » (H.176).

Ce schéma initiatique est revécu une dernière fois par Nassima, une expérience au bout de laquelle elle arrive à se débarrasser de tous ses démons et à se retrouver. Après les retrouvailles avec Moguer, la jeune femme vit avec lui une période heureuse ponctuée par les différentes visites au cours desquelles ils se laissent aller à la confiance. Mais cette période de bonheur, de complicité et de parfaite communion est interrompue brusquement, la nuit du motel, par le geste malencontreux de Moguer qui provoque la réaction violente de la jeune fille : « Il a compris que tout était terminé, qu'elle ne reviendrait pas » (H.192).

¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, 1963, Gallimard, coll. «folio/essais », p. 148.

² Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, Paris, 1969, Gallimard, coll. «folio/essais », p. 188.

La réaction de Nassima peut être assimilée à une mort symbolique à cause du parallélisme entre cette nuit et celle de Medellin, quand Maté est tombée du haut du balcon et qu'elle s'est écrasée sur le sol. Les deux scènes se passent dans un « affreux motel » (H.190) et les deux jeunes filles, comme déjà démontré, se confondent dans l'esprit de Moguer¹ qui remarque que Nassima, avant de « disparaître », avait la même expression que Maté : « Il reconnaît la lueur de colère qui brillait dans le regard de Maté juste avant qu'elle tombe » (H.192). La seule différence, comme l'explique le narrateur :

Nassima était partie pour ne pas tomber. Si elle n'avait pas été celle qu'elle était, la fille d'une femme si dure [...] si elle n'avait pas reçu cette leçon de souffrance de sa mère, Nassima aurait été perdue. Elle aurait été juste une forme humaine qui s'envole et s'écrase sur le pave mouillé d'un hôtel à Medellin (H.218).

Même si la jeune Française ne subit pas le même sort que Maté, sa mort reste symbolique, une mort exprimée, en outre, par la réaction de la jeune fille qui décide de s'éloigner, une seconde fois, et de « faire ses adieux, à tout ce qu'elle a connu, à sa vie d'enfant » (H.220). Elle quitte sa mère pour la deuxième fois, coupant définitivement le cordon ombilical, symbolisé par l'abandon de ses études d'infirmière, car « devenir infirmière comme Nadia, ça n'était pas possible » (H.220). Elle entreprend, ensuite, de « sorti[r] de l'âge de la famille » (PO.298) et de dépasser sa volonté d'entrer, à tout prix, à travers Chérif ou Moguer, « dans la conspiration des familles » (H.220), afin de compenser le manque et le vide qu'elle ressent. Enfin, elle quitte Villefranche, décide de ne plus revoir Moguer et d'« effacer la folie de son voyage sur l'océan, comme un souvenir dont on ne peut pas se guérir » (H.220). En se débarrassant du schéma familial, en refusant la carrière professionnelle de sa mère, en mettant de la distance entre elle et les lieux familiers et en choisissant son propre destin, Nassima renaît autre : « Il semblait à Nassima qu'elle avait vécu une autre vie. Elle était devenue quelqu'un d'autre » (H.215). Mais l'achèvement de cette métamorphose et de la « vie nouvelle » qu'elle commence loin de tout, ne se fait réellement qu'à la mort de Moguer, moment où la jeune fille, devenue adulte, se réconcilie avec son enfance et ses origines.

Comme Tanios, Nassima vit un retour en triomphe au pays des origines mais, si pour le premier le voyage est réel, pour la jeune fille, il est virtuel, imaginé, raconté et, en quelque sorte, vécu, sur le lit d'hôpital où Moguer est en train de vivre les dernières heures de sa vie.

¹ « Nassima était comme Maté. Maintenant qu'il l'avait retrouvée, tout allait être nouveau (H.181).

Ce voyage est possible grâce au récit de Nassima racontant à Moguer, inconscient, ses projets de voyage quand le *Azzar* sera réparé et comment elle pourra repartir, avec lui, refaire à nouveau la route vers la Pointe des Châteaux, en Guadeloupe, pays d'origine de son père. Ce voyage imaginé, contrairement au précédent qui s'est achevé d'une façon dramatique, représente une sorte de retour triomphal vers la terre des aïeux, où Nassima sera accueillie par sa famille et par son père venu la retrouver :

Il y a des gens qui se souviennent de moi, vous savez, j'ai ma tante Wendy à Sainte-Rose, je ne l'ai jamais vue, mais je sais qu'elle m'attendra quand j'arriverai, et il y aura aussi mon père, il aura fini son voyage et il sera là-bas pour me recevoir et tout le monde saura que nous arrivons à cause des voiles au dessus de la mer, tout le monde saura que nous sommes de retour, maintenant, après toutes ces années, ils ne nous ont pas oubliés. (H.229-30)

C'est un voyage contre l'oubli – « se souviennent », « ne nous ont pas oubliés » – où Nassima et Moguer seraient accueillis comme des héros, attendus par une foule en liesse : « attendra », « recevoir ». Ce retour, tel qu'il est décrit, s'apparente à la parabole du « retour » (H.229) de l'enfant prodigue¹ qui, outre le thème de la fête – « Il fallait bien s'égayer et se réjouir » – reprend celui de la renaissance – « parce que ton frère que voici était mort et qu'il est revenu à la vie » – et de la redécouverte de soi – « parce qu'il était perdu et qu'il est retrouvé ».

Le retour aux sources est doublé d'une réconciliation avec l'enfance, symbolisée par le retour à la langue maternelle qui a été, après le départ de Pennedepie, bannie au même temps que le nom du père :

C'étaient les mots de son enfance, les petits mots doux en créole que lui disait son père et qui parlaient des îles, de la maison où ils iraient tous ensemble un jour, et maintenant Nassima n'avait jamais été aussi près d'y arriver. (H.230)

La réconciliation avec l'enfance va de pair avec la réconciliation avec la mère, devenue possible après la mort de Moguer, qui la débarrasse définitivement de ses obsessions concernant l'image paternelle. Ce détachement est exprimé à travers un autre rite que Mircea Eliade appelle « vol magique » et qui implique que le néophyte quitte son corps et effectue un voyage dans les airs dans l'au-delà :

Elle s'est sentie transportée dans un autre monde. Elle a senti qu'elle flottait au-dessus du lit, enlacée à Moguer, comme s'ils ne faisaient qu'une seule personne. Elle s'est envolée avec lui loin de la chambre étroite, au dessus de la ville, de la rade, loin au-dessus de la mer. (H.231)

Cette ascension, qui nous rappelle aussi celle de Tanios au-dessus de son rocher, au-delà des différentes significations qu'on lui attribue dans les différentes cultures, exprime « l'abolition

¹ Evangile selon saint Luc, chapitre 15, versets 11-32 : « il fallait bien s'égayer et se réjouir, parce que ton frère que voici était mort et qu'il est revenu à la vie, parce qu'il était perdu et qu'il est retrouvé. »

de la condition humaine, la transcendance et la liberté »¹. Même si l'expérience de Nassima ne traduit pas la profondeur de ce symbolisme, elle renvoie, toutefois, à l'idée de rupture et de libération, une sorte d'exorcisme qui la débarrasse définitivement de la prédominance de la figure du père.

Quant à la réconciliation avec sa mère, venue la rejoindre à l'hôpital, elle est explicitée par le changement du nom de cette dernière, de « Nadia Richard » (H.20) en « Nadia Kergas » (H.231) ce qui redonne au père sa place dans leur vie. Ensuite, par son comportement, Nadia, taciturne et sévère autrefois, redevient une mère aimante et tendre envers sa fille, avec sa « voix très douce qui répète : Mon bébé, mon bébé-yich, mon enfant-lalo » (H.231). Outre l'utilisation du créole, signe d'un retour à la langue d'origine, l'évocation de l'« enfant » et du « bébé » soulignent le nouveau statut de Nassima qui renaît encore une fois à la vie.

La fin de cette étape est marquée par la destruction totale du *Azzar*, disparu sous l'eau et le commencement d'une nouvelle vie sous le signe de la cicatrisation des anciennes plaies, de la sérénité et de l'amour :

Maintenant, elle ne pense plus qu'à Chérif, elle a hâte de mettre sa main dans la sienne, de partir, sans se retourner. Elle ne regarde même plus vers le large, de toute façon la mer est devenue encore plus lisse et calme, elle recouvre tout comme une peau. » (H.238-9)

¹ Mircéa Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op cit., p.139.

2.3.3. Poisson d'or

Le parcours de Laïla étant très riche et très mouvementé fait d'une succession de chutes et de remontées, nous avons entrepris de ne retenir que trois épisodes qui représentent, selon nous, les étapes les plus marquantes.

Comme Tanios et Nassima qui ont perdu réellement ou symboliquement leur père, Laïla perd l'image de la mère à travers celle de Mme Fromageat. Cette neurologue, chez qui Laïla habite pendant quelques mois est perçue comme un substitut de la mère. Elle materne Laïla, la dorlote et l'appelle « ma fille ». Ce séjour est, pour l'adolescente, une période d'insouciance et de bonheur. Or, la découverte de la trahison de cette dernière, qui la drogue au Rohypnol – appelé « drogue du viol » – afin d'abuser d'elle dans son sommeil, cause le désarroi de Laïla et sa descente aux Enfers.

La chute est figurée par sa longue maladie, un état de sevrage qui s'apparente à une mort symbolique : « C'était comme si tout s'était arrêté au fond de moi » (PO.146) dit-elle. Laïla, atteinte d'une sorte de catalepsie, de léthargie, perd toutes ses forces vitales et toutes ses envies : « Je n'avais pas de forces, même pour bouger un bras, même pour tourner la tête. Je ne mangeais plus. Je n'avais jamais faim » (PO.146). Cette mort symbolique est exacerbée, en outre, par le cadre dans lequel l'adolescente se trouve, une sorte de garage souterrain qui évoque, comme le bateau pour Nassima, le ventre de la baleine, Laïla confie : « Je ne savais plus si c'était la nuit ou le jour. Il me semblait que j'étais dans le ventre d'un très grand animal, qui me digérait lentement » (PO.147). Cette comparaison devient plus explicite quand nous étudions de plus près la description, très révélatrice, du lieu dans lequel elle s'est réfugiée :

L'appartement de Nono, sous la terre, était petit, il n'y avait jamais de lumière, sauf par un puits qui descendait jusqu'à la cuisine. En fait, ce n'était pas un appartement, mais un garage, ou une cave. On avait aménagé un w.-c. pour tous le sous-sol et une cuisine. Le reste était divisé en cellules de béton, avec des lourdes portes de fer zébré d'éraflures et des plafonds en voûtains. Mais c'était bien, parce qu'on n'entendait pas de bruit, sauf de temps en temps le glouglou d'une canalisation, ou bien le bruit de respiration des ventilateurs. Je ne savais pas ce que j'avais. Je restais couchée presque tout le temps sur le matelas que Nono avait mis dans sa chambre, pour moi seule. Lui dormait dans la salle — c'était plutôt un garage, avec le sol en ciment peint en gris et une grande porte à deux battants. (PO.145-146)

Si les « voûtains » font penser à l'ossature du cétacé, sa chair est suggérée par la dominance de la couleur grise, retrouvée à travers le « ciment peint en gris » ainsi que dans l'évocation d'autres matières de la même couleur, comme les « cellules de béton » et les « portes de fer zébré d'éraflures », où les termes « cellules » et « éraflures » contribuent à donner à ce lieu

un caractère organique. Ensuite, nous retrouvons plusieurs composantes du mammifère, comme la « cave » qui peut être assimilée à son ventre, le « puits qui descendait » qui fait penser à son avent, et la porte de sortie « à deux battants » qui renverrait à la bouche de l'animal. Engloutie dans ce ventre sombre où « il n'y avait jamais de lumière », coupée du monde, « parce qu'on n'entendait pas de bruit », Laïla pouvait, tout de même, écouter la « respiration » de ce monstre marin et le « glouglou » de son ventre en train de la digérer. Ce thème-archétype, l'engloutissement dans le ventre d'un monstre, suggère une mort initiatique mais joue aussi, selon Mircea Eliade, un rôle essentiel dans « les initiations de puberté »¹, ce qui rappelle le cas de Nassima. Le complexe de Jonas pourrait désigner aussi, selon Bachelard, le « sevrage »² et la rupture avec le passé ; sevrage physique chez Laïla, à cause des drogues ingurgitées à son insu et psychologique, lié à l'image de la mère qu'elle vient de perdre.

Quant à la renaissance de l'adolescente, elle est symbolisée, d'abord, par le retour à l'état de l'enfance ou même à celui de bébé : « Quelquefois, dit-elle, la salive emplissait ma bouche » (PO.146) ou encore « un jour, j'ai crié, et Nono est venu. Il m'a caressé la figure. Il me parlait doucement, comme à une enfant » (PO.147-148), ou à un état plus avancé, avec l'initiation à la marche : « J'ai commencé à bouger, j'allais jusqu'à la cuisine » (PO.148) dit-elle. Ensuite, cela est figuré par le geste de sortie qui est accompli sous le signe de l'ascension³, vers la redécouverte du monde, et qui peut être assimilé au voyage dans les airs qu'a vécu Nassima :

Quand je suis ressortie pour la première fois, j'ai pris l'escalier, à côté de la porte du garage, puis l'ascenseur, et je suis montée jusqu'en haut de l'immeuble. (PO.148).

Le changement s'exprime, dès lors, par la position de la jeune fille en haut de l'immeuble, observant tout Paris sous ses pieds – « Je n'avais jamais vu une ville de si haut » (PO.149) –, une manière de s'approprier l'espace, un signe de force et de domination, un défi jeté à la manière de Rastignac, à la ville et aux nouveaux combats qui l'attendent : « J'étais contente, dit-elle, j'avais l'impression qu'une nouvelle vie était en train de commencer » (PO.152).

La deuxième mort de Laïla reste aussi très riche en symboliques, il s'agit de la perte de son enfance et de l'entrée dans l'âge adulte. La descente aux Enfers de la jeune fille est provoquée par l'agression et la tentative de viol dont elle est victime dans la rue :

¹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 251.

² « on pourrait considérer le complexe de Jonas comme un cas particulier de complexe de sevrage », in Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 150.

³ Nous soulignons dans la citation les termes faisant référence à cet acte.

Il a appuyé un poing sur mon ventre, raconte la jeune fille, et il a serré d'un coup, comme s'il voulait me casser en deux, et j'ai perdu le souffle, et je me suis effondrée, les bras et les jambes coupés [...] J'étais glacée et faible, je saignais sur le ciment (PO.212).

Cette agression très violente pourrait être assimilée à un meurtre. Notons la présence d'un champ lexical de la destruction à travers les mots : « casser », « perdu », « effondré » et « coupés ». Quant à Laïla, elle porte tous les stigmates de la mort : à l'absence du « souffle » et du mouvement, s'ajoute l'absence de la chaleur, Laïla est « glacée », et la présence du sang – « je saignais ». Il s'agit là, d'une mise à mal du corps qui rappelle les tortures effectuées sur les néophytes dans certaines tribus où le corps est « disloqué »¹ ce qui figure, selon le même auteur, « la désintégration de la personnalité ». Mais cela annonce, en même temps, la création d'une autre personnalité à travers l'acte de la renaissance.

Après cet évènement dramatique, Laïla rentre au garage souterrain de la rue Javelot où elle renaît autre et ce, à travers une sorte d'accouchement symbolique, que suggère ce passage :

J'ai descendu l'escalier jusqu'à la rue, et je suis rentrée dans la cave, j'ai fait chauffer une bouilloire d'eau pour me laver dans la baignoire du bébé de Houriya. Tout était silencieux, étouffé. Il me semblait que j'étais sourde des deux oreilles maintenant. Je ne savais pas où j'étais. Je crois que j'ai vomi dans les toilettes, au bout du couloir. Je crois que j'ai crié, j'ai ouvert la porte de fer et j'ai crié dans le tunnel, un rugissement, pour que ça monte jusqu'en haut des tours, mais personne n'a entendu. Il y avait les moteurs des souffleries qui se déclenchaient, l'un après l'autre, avec une vibration d'avion. Ça couvrait tous les bruits. J'ai pensé à Simone. J'avais terriblement envie de la voir, d'être à côté d'elle, pendant qu'elle répétait une boucle musicale. Mais je savais que c'était impossible. Je crois que c'est cette nuit-là que je suis devenue adulte (PO.212-213)

Il y a d'abord la descente des escaliers propice à l'introspection mais, qui renvoie aussi, à un *regressus ad uterum* ou retour à l'état fœtal, dans le ventre maternel ou la cavité utérine, symbolisé, ici, par « la cave », « la baignoire du bébé » et l'eau chaude. Si les formes creuses sont le symbole de la féminité liée à la maternité, l'eau est un principe vital, un symbole purificateur. Laïla semble s'être réfugiée dans une ambiance utérine, loin du monde extérieur où « tout était silencieux, étouffé » et où elle procède à la purification de son être symbolisée par l'eau et par le « vomissement », qui serait une sorte de purge intérieure de son corps. Ensuite, l'adolescente semble revivre l'accouchement en lui-même à travers le passage dans le « couloir » et le « tunnel », l'ouverture de la porte et le cri, reproduisant celui du bébé à sa sortie du ventre maternel, « un rugissement » qui exprime la douleur de cette nouvelle naissance mais caché par d'autres bruits liés à l'accouchement, comme celui de « la vibration » et des « souffleries », émises d'une manière saccadée, se déclenchant « l'un[e] après l'autre ». L'image maternelle qui se présente à cet instant à Laïla est celle de Simone,

¹ Mircéa Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 254.

accompagnée d'une très grande « envie de la voir » et d'entendre la « boucle musicale » qu'elle a l'habitude de lui chanter, à la manière d'une berceuse. Toutefois, l'absence de cette figure maternelle et de toutes ses composantes, comme l'amour, la tendresse, la sécurité et la protection, fait que Laïla, à la suite à cet accouchement, ne renaît pas dans le monde des enfants, mais dans celui des grands : « Je crois que c'est cette nuit-là que je suis devenue adulte » (PO.213) conclut-elle. La violence subie par Laïla a provoqué la mort de son « moi » adolescent et la naissance, dans la douleur, d'un autre « moi » adulte :

[L'adolescent] traverse une série d'épreuves initiatiques qui le forcent d'affronter la peur, la souffrance, la torture, mais qui, surtout, l'obligent à assumer un nouveau mode d'être, celui qui est propre à l'adulte, c'est-à-dire qui est conditionné par la révélation presque simultanée du sacré, de la mort et de la sexualité¹.

Toutefois, à la fin de son parcours, Laïla vit une autre situation de mort qui la fait renaître autre et l'aide à se retrouver. C'est lors de son voyage vers la Californie, avec Bela, que la jeune fille tombe très malade et perd son bébé « avec beaucoup de sang » (PO.274). Pris de panique, son ami l'abandonne « mourante » et « inconsciente » (PO.274) dans un hôpital de San Bernardino. Cette mort est exprimée à travers l'isolement de Laïla, devenue sourde des deux oreilles, entrée dans un monde de silence, un monde utérin où elle revit, pour la troisième fois, une expérience de régression, où elle est réduite à l'état fœtal, « dans un cocon, blottie au fond d'une grotte, tout au fond de [s]on mal » (PO.275), le « cocon » et la « grotte » représentant cet utérus. La posture de Laïla, « en boule, cachée sous les draps pour échapper à la lumière » (PO.274), rappelle une autre symbolique rituelle où « les morts sont enterrés dans la peau des béliers et dans la position embryonnaire »².

La renaissance de la jeune fille est vécue en deux étapes. Elle est symbolisée d'abord par le geste de « sortir de [l]a grotte ». Aidée par Nada Chavez, l'infirmière qui s'occupe d'elle, Laïla est guidée « vers la surface, vers la lumière » (PO.275). Cette première renaissance est marquée par le retour à l'enfance et l'apprentissage du langage :

Elle mimait avec ses mains et avec son visage ce qu'elle voulait me dire. Elle dessinait des lettres avec ses doigts. Et moi j'ai appris à lui répondre, j'ai appris à dire femme, homme, enfant, animal, voir, parler, savoir, chercher (PO.276).

Cependant, de cette première renaissance, Laïla ne sort pas indemne. À cause de la mort de son bébé, « [s]on âme, [s]on être » (PO.275), la jeune fille semble perdre une grande partie

¹ Mircéa Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op cit., p. 241.

² Op. cit., p. 245.

d'elle-même : « c'est moi qui m'étais perdue » (PO.277) avoue-t-elle, ce qui est symbolisé par la perte de son identité : elle ne réussit plus à reconnaître son reflet dans les miroirs.

La deuxième renaissance de Laïla se fait, ensuite, à travers la musique : « C'est la musique qui m'a sauvée. » (PO.285) dit-elle. Ayant trouvé un piano dans un centre commercial, la jeune fille se met à jouer d'une manière frénétique, entrant dans une sorte de transe, fusionnant avec l'instrument et avec la matière¹ :

Les sons jaillissaient hors de moi, de ma bouche, de mes mains, de mon ventre, raconte-elle. Je ne voyais rien, j'étais dans le coffre du piano, ma bouche béante, mon ventre qui résonnait, ma gorge, même mes jambes, comme si je marchais dehors au soleil, comme si je courais. (PO.286)

Du fait de sa surdité, Laïla ressent la musique en elle, ce qui lui permet de dépasser son handicap mais aussi, de communiquer avec les autres qui reconnaissent son talent et lui permettent de rejoindre le centre². Comme l'explique Claude Benoit :

Ce personnage mal né, déshérité, victime de la discrimination possède en revanche une particularité qui fait de lui un être extraordinaire. Comme par compensation, il a reçu un don un privilège- une qualité physique ou mentale, un savoir ou un pouvoir "surnaturels"- qui le font apparaître comme une créature différente au-dessus du commun, pleine de mystère et d'étrangeté. De ce fait il exerce autour de lui une irrésistible attraction et se convertit en objet de curiosité, d'admiration ou de désir³.

Pour Laïla, il ne s'agit pas seulement de se sauver elle-même à travers la musique mais, d'entraîner avec elle, comme en hommage, tous les marginaux et les parias qui ont partagé pour un moment sa vie et qui sont, chacun à sa manière, une partie de son être et de son identité :

Ce n'était pas seulement pour moi que je jouais maintenant, je l'avais compris : c'était pour eux tous, qui m'avaient accompagnée, les gens des souterrains, les habitants des caves de la rue du Javelot, les émigrants qui étaient avec moi sur le bateau, sur la route de Valle de Aran, plus loin encore, ceux du Souikha, du Douar Tabriket, qui attendent à l'estuaire du fleuve, qui regardent interminablement la ligne de l'horizon comme si quelque chose allait changer leur vie. Pour eux tous, et tout d'un coup, j'ai pensé au bébé, que la fièvre avait emporté, et pour lui aussi je jouais, pour que ma musique le retrouve dans l'endroit secret où il se trouve. (PO. 287)

Quant à la reconnaissance par les autres, elle est exprimée d'abord par la petite fille qui lui demande un autographe et qui l'écoutait jouer au piano, assise sur l'estrade, comme elle l'a fait, elle-même, à son âge, pour écouter Sara Libcap. Ensuite, par les gens présents au centre

¹ Cette fusion avec la matière est observée dans *Hasard* où Nassima s'identifie au bateau : « Elle ressentait chaque passage de la vague de l'étrave à la poupe, comme si c'était sur son propre corps » (H.74).

² « A travers cette dissolution totale dans la substance du cosmos, l'enfant, dans sa solitude, retrouve le bien-être et le bonheur qui lui avaient été refusés par l'incompréhension du monde des hommes. Le sentiment d'étrangeté et de différence a disparu. C'est le moment du retour à la liberté, à la compréhension, à l'harmonie et à l'unité », Claude Benoit, « L'Etrangeté et la différence » in *J.M.G Le Clézio. Actes de colloque international, op. cit.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 181.

commercial qui apprécie sa musique et qui « l'applaudissent en silence » (PO. 288) et enfin par son invitation au festival de Nice pour se produire, à la manière des stars, dans le même hôtel que Sara Libcap. La circularité des événements, cette reconnaissance, apaisent Laïla qui, métamorphosée en une autre, effectue une sorte de retour triomphal : « Je suis de retour, avec un autre nom, un autre visage. Il y a longtemps que j'attends cet instant, c'est ma revanche » (PO.292).

Mais l'accomplissement de Laïla ne se fait que par le retour aux origines que nous avons eu l'occasion de traiter. Ce n'est qu'après la réconciliation avec son enfance, dans la rue blanche et déserte où elle a été kidnappée enfant, que Laïla a la possibilité de dépasser, comme Nassima, ses problèmes identitaires et de commencer à profiter pleinement de sa nouvelle vie : « Maintenant, je suis libre, dit-elle, tout peut commencer » (PO.298).

Ainsi, les trois personnages ont vécu un même parcours avec les mêmes étapes qui leur ont permis de se métamorphoser et de devenir autres. Ces parcours présentent beaucoup de similitudes avec néanmoins quelques différences.

Nous remarquons, tout d'abord, que chacun des personnages a vécu ce scénario initiatique à plusieurs reprises, entre quatre et cinq fois, parmi lesquels deux initiations qui ont la même symbolique et qui sont vécues par les trois personnages.

La première épreuve est une initiation de puberté, à travers laquelle les personnages passent de l'enfance à l'adolescence, passage figuré par un changement physique chez Tanios et chez Nassima. Quant à la mort initiatique qui caractérise cette métamorphose, elle est symbolisée par l'éloignement et l'isolement pour tous les personnages. Cependant, à cette structure première, s'ajoute, dans les œuvres leclésiennes, l'image-archétype de l'engloutissement par un animal, une reprise plus précisément du mythe de Jonas, ce qui ne manque pas d'exacerber l'écriture poétique de ce texte.

La deuxième initiation représente, quant à elle, le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Cette étape est franchie par Tanios et Laïla à travers une association entre la mort symbolique et la sexualité. Si pour le premier, la découverte de la sexualité est accomplie dans la douceur et la volupté, avec Thamar son initiatrice, pour Laïla, elle est vécue dans des circonstances d'extrême violence et de souffrance, à travers la tentative de viol qu'elle a

subie. Cette opposition entre les deux textes pourrait être expliquée par la différence entre les deux imaginaires qui caractérisent l'écriture des deux auteurs.

Le premier, s'adressant essentiellement à un public européen, semble reproduire à travers la rencontre entre Tanios et la femme aux oranges, l'érotisme oriental qui caractérise cette époque et qu'on découvre à travers les toiles et les textes du XIX^e siècle. Thamar, l'esclave que le narrateur présente à chaque apparition nue, en insistant sur sa chevelure rousse, sa « peau rose tachetée » et le « brun léger » qui caractérise ses lèvres et le bout de ses seins, ressemble à une « odalisque » qui aurait échappé au sérail ou d'une peinture d'Ingres ou de Tanoux. Pour Le Clézio, il s'agit, au contraire, d'incruster ses personnages dans le réel le plus cru et le plus dur, mettant à contribution un motif qui lui est cher, celui de la ville avec toute sa violence et toute sa laideur. Accompagnant cet acte d'infinie violence, la ville est présente à travers « le renforcement » où Laïla est prise au piège, sans possibilité de s'échapper, l'odeur d'« urine » qui l'envahissait et lui donnait la « nausée » et le « ciment » sur lequel elle a saigné, laissée pour morte. Même quand elle a crié, une fois dans le garage, son « rugissement », qui exprime l'ampleur de la douleur et la violence ressenties, elle n'est pas entendue, ce qui marque encore plus sa solitude et l'inhumaine indifférence de la ville aux appels de détresse des marginaux.

Notons, ensuite, que les deux auteurs ont pareillement recours à deux motifs, souvent liés dans les œuvres : le retour triomphal et le retour à l'état d'enfance. Si le retour triomphal de Tanios est vécu d'une manière réelle, il est acclamé comme un héros dans tous les villages, pour Nassima ce retour heureux est vécu de façon onirique à travers le récit de son voyage imaginaire et l'envolée fantastique accomplie avec Moguer. Le retour victorieux de Laïla, sa revanche sur la vie, est vécu d'une manière intime et personnelle. Quant au retour à l'état d'enfance, il s'exprime chez Tanios et Nassima à travers la présence de la mère et le souvenir de l'enfance et pour Laïla à travers la thématique de l'apprentissage : la marche, la parole et l'écriture.

Nous remarquons enfin, que la quête finale des personnages, le dépassement de la marginalité et la connaissance de soi sont vécus d'une manière semblable, à travers deux étapes, l'accomplissement social puis, l'accomplissement personnel. Le retour au centre est symbolisé d'abord par la reconnaissance de l'autre : Tanios passe du statut de « bâtard » à celui de héros et de cheikh, le poste suprême de son village ; Nassima, abandonnée et délaissée par son père est, d'une manière fantasmagorique, reconnue et attendue par lui, ainsi

que par la famille qu'elle n'a jamais eue, figurée par la tante Wendy ; quant à Laïla, la marginale – l'orpheline, la pauvre, la voleuse, l'immigrée, la clandestine, la femme, la noire, la sourde – est reconnue pour son talent d'artiste et de musicienne et est propulsée au rang des personnalités reconnues .

La reconnaissance de l'autre apporte du réconfort à ces personnages mais ne leur permet pas de s'accomplir. L'aboutissement de la quête ne se fait qu'à travers la réconciliation avec leur origine et avec leur enfance. Tanios quitte la fête pour aller rejoindre sa chambre d'enfant, Nassima reprend les habitudes de son enfance à travers le retour à la langue maternelle et Laïla retrouve le visage de sa mère et de sa tribu en se rendant sur les lieux de son rapt.

Après cette dernière étape, les protagonistes enfin prêts à commencer la vraie vie, refusent les honneurs qu'on leur accorde¹ et se tournent vers l'avenir, symbolisé par l'amour. Tanios disparaît sur les traces de la femme aux oranges, Nassima, contemple l'horizon en pensant à Chérif et Laïla attend l'arrivée de Jean qui doit la rejoindre le lendemain : « Je suis enfin sortie de l'âge de la famille, dit-elle et j'entre dans celui de l'amour » (PO.298).

L'amour devient chez tous les personnages le signe qui achève un cycle et annonce le commencement d'un autre², figuré, entre autres, par les thèmes de l'accouchement ou de l'enfant à venir³, motif par excellence de la palingénésie :

*Le mouvement, la régénération se continuent toujours : on refait infatigablement la cosmogonie pour être sûr qu'on fait bien quelque chose : un enfant, par exemple, ou une maison, ou une vocation spirituelle. Voilà pourquoi nous avons toujours rencontré la valence cosmogonique des rites d'initiation.*⁴

¹ Laïla annule son spectacle programmé dans le festival, Tanios quitte définitivement le village où il a été déclaré comme l'héritier du cheikh, pour rejoindre Thamar dans son île et Nassima opte pour une vie « normale » et tourne le dos à une vie d'aventures comme celles de son père et de Moguer. Ceci a été symbolisé par son indifférence face la destruction en mer du *Azzar* : « Elle ne regarde même plus vers le large, de toute façon la mer est devenue encore plus lisse et calme, elle recouvre tout comme une peau. » (H.238-9)

² Cette remarque est valable aussi pour les autres œuvres du corpus. Ainsi, l'histoire d'Ossyane se termine avec sa rencontre avec la Clara et la promesse d'un renouvellement, ainsi que l'annonce de la grossesse de sa fille qui a décidé d'appeler son enfant « Bakou » afin de « perpétuer » (EL.239) son souvenir. La fin de l'aventure de Jean est marquée par son mariage avec Mariam et par l'annonce du bébé à venir : « plus tard, longtemps après, Mariam dira que c'est le moment où Jemima-Jim est né, l'instant qui a tout commencé » (R.533). Kiambé est devenue libre après avoir accouché de sa fille porteuse d'espoir et d'un meilleur avenir.

³ « Dans mon ventre, il me semble que je sens déjà les coups légers de l'enfant que j'aurai, qui vivra. C'est pour lui aussi que je suis venue jusqu'ici, au bout du monde » (PO.296-297).

⁴ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 278.

Les différentes rencontres faites par les personnages, les interminables pérégrinations accomplies dans le monde ne sont là que pour combler un mal-être, un vide identitaire :

L'évolution du récit de voyage, dit Régis Poulet, montre que l'aventure est remplacée au cœur du récit par la découverte d'une identité qui ne repose plus sur la plénitude de l'être mais sur la nécessaire illusion d'un « moi » qui se veut réponse au vide¹.

La présence de l'autre et son intervention peuvent être très bénéfiques pour le protagoniste, l'autre jouant plusieurs rôles à des niveaux différents. Il peut n'être qu'un simple dérivatif qui aide le personnage à oublier la réalité ou une échappatoire qui lui permet de sortir de sa marginalité même provisoirement. Afin de combler le vide affectif et identitaire et dépasser son mal-être, le protagoniste voit souvent en l'autre un substitut qui va combler le manque affectif, remplacer un membre de la famille ou le plus souvent le père, figure souvent absente ou problématique.

D'un autre côté, l'autre peut acquérir une grande importance aux yeux du protagoniste au point d'accéder à la place d'idole, d'initiateur ou de guide et de jouer un rôle primordial dans le parcours du personnage. Cependant, l'autre peut incarner aussi le rôle de l'ennemi, entravant le parcours du personnage, l'obligeant à dépasser les obstacles mis sur son chemin, le poussant à se surpasser et, indirectement, à évoluer et à mieux se connaître.

La quête de « soi » passe enfin par « autrui » car, il arrive que les deux entités se reflètent, fusionnent ou se complètent. Le protagoniste peut se reconnaître en l'autre, voyant en lui un double ou à un alter-ego ou devenir sa réincarnation, surtout quand il s'agit d'un mort. Dans ce cas, le protagoniste le ressent comme une sorte de guide posthume ; il est complètement possédé et habité par lui, adoptant son âme et son identité. La perte de soi paraît être, justement, l'une des étapes par lesquelles passe le protagoniste dans sa longue quête. Cette perte est symbolisée essentiellement par le changement de nom et d'identité, voulu ou imposé par l'autre, ce qui ne manque pas de créer un trouble ou un sentiment d'aliénation chez le protagoniste qui ne sait plus qui il est vraiment.

Toutefois, l'accomplissement de l'être n'est possible qu'à travers la quête de l'ailleurs et le retour aux origines. Un voyage qui est accompli aussi bien par les auteurs que par leurs personnages. Qu'elle soit accomplie d'une manière onirique, grâce à un passeur, figuré par un

¹ Régis Poulet, « Mythe de l'Orient et représentation de l'espace », p. 309, in *Littérature et espaces*, Actes du XXXème congrès de la société française de littérature générale et comparée- SFLGC- Limoges 20-22 Septembre 2001, ouverture de Daniel-Henri Pageaux, éd. Pulim, 2003, 670 p.

personnage âgé, ou réelle, sorte de pèlerinage, la remontée vers les origines permet au protagoniste, à travers la quête des ancêtres et des lieux du passé, de découvrir son être. Grâce aux réponses qu'il apporte et grâce à la découverte du « secret », ce voyage dans le passé apporte au protagoniste un sentiment d'apaisement et contribue à refermer la blessure identitaire et à dépasser le sentiment de déracinement, l'une des causes principales de son mal-être.

Cette quête de soi qui se fait à travers l'autre et l'ailleurs prend ainsi l'allure d'un conte ou d'un voyage d'aventures, doublé d'un voyage initiatique qui tire sa symbolique des mythes et des motifs archétypaux. Amin Maalouf et Jean-Marie Gustave Le Clézio puisent dans une même source ce qui aboutit à la mise en œuvre de parcours initiatiques assez semblables, qui se rejoignent du moins, à travers les moments et les étapes les plus marquants.

Afin de mettre en valeur la coïncidence entre les deux types de voyages, aventure et initiation ainsi que la similitude entre les parcours des personnages des deux auteurs, nous avons entrepris d'élaborer un parcours personnalisé. Il s'inspire à la fois du schéma actanciel élaboré par Greimas, à travers le thème de la quête et les fonctions d'adjuvant et d'opposant¹ et des trois étapes fondamentales qui forment l'initiation, présentées et étudiées par Mircea Eliade, qui sont la préparation de l'initié, la mort symbolique et la renaissance. Après l'étude des œuvres en fonction du schéma initiatique élaboré, nous avons pu déceler les similitudes et les différences entre les trois récits, *Le Rocher de Tanios*, *Hasard* et *Poisson d'or* et analyser de ce fait la manière dont la quête de soi s'accomplit pour chacun des personnages.

Ce qui est commun aux trois œuvres c'est que le dépassement de la marginalité et la conquête du centre se font à travers la reconnaissance de l'autre et la réconciliation avec l'enfance. Pour tous les personnages, l'accomplissement de soi se fait sous le signe de l'amour et de l'espoir d'une vie meilleure.

Comme chez leurs personnages, le dépassement de la marginalité chez les auteurs passe aussi par la reconnaissance et la réconciliation avec les origines. Il s'agit de la reconnaissance par les autres, les lecteurs, en tant qu'auteurs reconnus et accomplis – même si le désir n'est jamais formulé. Quant à la réconciliation avec les origines, elle est réalisée à travers l'écriture, le moyen qui permet d'affirmer leur être, leur identité.

¹ Un schéma complété par quelques fonctions explicitées par Propp dans sa *Morphologie du conte*, comme le « méfait » ou la « reconnaissance »

Nous trouvons, par ailleurs, que si l'écriture permet de dépasser l'angoisse de la marginalité, elle en est aussi le reflet et la traduction, ce qui est explicité par les choix esthétiques effectués par les auteurs dans l'élaboration de leurs œuvres.

Troisième partie

Traduire la marginalité : l'interaction des genres

*Là où la règle se transgresse, là
apparaît l'écriture*

Roland Barthes¹

¹ Roland Barthes, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

La confrontation des textes des deux auteurs, l'étude des personnages, de leurs parcours et de leur interaction avec l'autre et avec l'ailleurs dans les deux premières parties nous ont permis, non seulement de mettre en avant la poéticité des œuvres, mais de révéler aussi une poétique de l'altérité et de la marginalité propre aux deux auteurs.

La poétique révélée trouve son écho, son accomplissement et son expression la plus claire grâce aux choix esthétiques adoptés par les deux écrivains.

Considérés comme des auteurs inclassables, A. Maalouf et J.M.G. Le Clézio présentent des œuvres jugées à « l'écart », en rupture ou à « la marge » de la littérature :

Si l'on accepte de comparer le champ de la création littéraire avec l'espace cosmique d'une galaxie, pourvu d'un noyau central, explique Le Clézio, je ressens en effet assez fortement l'impression d'une marginalité en ce qui concerne les formes narratives à travers lesquelles j'ai choisi de m'exprimer, dans mes premiers ouvrages surtout.¹

Ce qui rend inclassables les écrits de l'un et de l'autre, c'est le mélange des genres et des formes qui caractérise leurs écrits et qui fait qu'ils sont hétérogènes ou hybrides car ouverts « à d'autres genres ou disciplines, à diverses voies et formes de représentation »². Cette hétérogénéité scripturale devient ainsi la marque et la traduction de la poétique de la marginalité qui relie et spécifie les œuvres du corpus.

L'écriture de l'hybride est visible à travers le recours à la polyphonie, exprimée par la multiplicité des instances narratives et le recours à l'oralité. Elle se manifeste aussi dans le jeu des images et des motifs qui sont chargés de référents mythologiques. L'hybridité romanesque se retrouve, enfin, dans l'interaction entre Histoire, fiction et autofiction.

¹ « Les marges et l'origine. Entretien avec J.M.G Le Clézio », recueillis par Cavallero, *Europe*, numéro/année, p. 29.

² Ali Abassi, *Le Romanesque hybride*, op. cit., p. 5,6.

1. Interaction des voix : la polyphonie

La plupart des œuvres de Maalouf et de Le Clézio ont pour trait commun de ne pas présenter une écriture linéaire, monophonique, fondée sur une voix unique et un même point de vue. Toutes les œuvres du corpus contiennent plusieurs voix, plusieurs narrateurs ou même plusieurs récits qui s'imbriquent, se chevauchent ou se suivent.

Cette écriture multiple nous rappelle le principe de la polyphonie ou du contrepoint où l'œuvre est construite sur plusieurs voix et/ou thèmes superposés dans un ensemble harmonieux. Nous remarquons qu'à la voix du narrateur viennent s'ajouter des narrateurs seconds qui se greffent sur le premier récit, pour apporter leur propre point de vue ou pour introduire leur propre histoire et leur propre intrigue :

Le postulat de la véritable prose romanesque, écrit Bakhtine, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent¹.

Ces « voix individuelles » dont parle l'essayiste interviennent de deux façons dans les œuvres : soit à l'intérieur de la narration sous la forme d'un discours direct, mis entre guillemets et prononcé par un personnage secondaire ou bien sous une forme autre, où le discours est présenté sous un genre différent. Dans ce cas, il existe deux variantes car ce discours peut se manifester soit à l'intérieur du récit – à la manière d'une citation – ou bien à l'extérieur du récit principal – sous les traits d'un récit second indépendant du premier – possédant son propre genre, ses propres personnages et sa propre intrigue.

Nous avons, ainsi, appelé ces deux procédés, respectivement, selon des expressions empruntées à Bakhtine : le « discours direct d'autrui » et les « genres intercalaires ».

Nous nous proposons alors d'explicitier et d'analyser, d'abord, le fonctionnement de la polyphonie dans les œuvres, pour ensuite montrer son rôle et la manière avec laquelle elle participe à mettre en valeur l'écriture hybride et l'esthétique de la marginalité.

¹ Mickhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p.91.

1.1. Le discours direct d'autrui : dialogisme et oralité

On parle de « discours direct d'autrui » quand le narrateur cède la place et s'efface devant une deuxième instance narrative, un personnage qui prend la parole et qui intervient dans le récit en s'exprimant à la première personne du singulier, à travers un discours direct :

Le personnage, comme l'explique Dominique Maingueneau, passe du statut de non-personne à celui de « locuteur », le discours direct ayant la vertu d'introduire dans l'énonciation de l'auteur les énonciations d'autres sujets¹.

Outre l'utilisation du discours direct, les auteurs ont recours à d'autres techniques afin d'intensifier l'oralité du texte, comme l'insertion de dialogues et des mots ou expressions appartenant à une langue étrangère.

L'intervention des personnages « secondaires » dans le récit peut se produire d'une manière quasi exclusive – le cas des *Echelles du Levant* – ou d'une manière épisodique et partielle comme dans *Révolutions*.

Dans *Les Echelles du Levant*, nous nous trouvons face à un locuteur qui s'exprime à la première personne du singulier et qui se présente au lecteur, non comme l'auteur du livre mais comme le simple transcripteur d'un récit qui n'est pas le sien : « Cette histoire ne m'appartient pas, elle raconte la vie d'un autre » (EL.9).

Le narrateur explique ensuite les circonstances qui accompagnent la rencontre et le contact avec cet autre, au nom d'Ossyane. Curieux et intrigué par ce personnage qui a bercé son enfance, le narrateur fait tout pour établir le contact, s'entretenir avec lui et devenir pendant trois jours le dépositaire de son histoire personnelle. A ce stade du roman, nous assistons à la présence d'un récit dans le récit, puisque Ossyane, personnage secondaire du « récit 1 », devient narrateur homodiégétique et personnage principal d'un « récit 2 ». Nous passons, ainsi, d'une narration du type intradiégétique – où le narrateur raconte sa rencontre et ses entretiens avec Ossyane – à une narration du type métadiégétique, où « le narrateur premier devient au niveau second l'auditeur d'un autre personnage qui raconte sa propre

¹ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, 3^{ème} édition, Nathan, 2000, p. 79.

histoire »¹. Celui-là ne semble plus jouer que le rôle du simple auditeur ou du « narrataire »², le destinataire à qui s'adresse le récit.

Néanmoins, le premier narrateur, devenu auditeur, ne s'efface pas complètement et continue de jouer son rôle de « journaliste » et même de narrateur, en se manifestant explicitement au début de chaque séquence/journée ou en intervenant, implicitement, à l'intérieur du récit. L'intervention narrateur¹ se fait, la plupart du temps, d'une manière épisodique, en rapport avec les rendez-vous et les rencontres des deux hommes. Ces derniers ont sept entretiens répartis sur trois jours, eux-mêmes divisés en deux temps : matin et soir, séparés par la pause-déjeuner. Le samedi est prolongé par une troisième séance qui suit la pause-dîner. Ces entrevues qui correspondent aux différents chapitres de l'œuvre sont agencées selon les titres suivants : « Jeudi matin », « Jeudi soir », « Vendredi matin », « Vendredi soir », « Samedi matin », « Samedi soir » et « La dernière nuit », qui s'étend du samedi soir jusqu'au lendemain à l'aube.

Les rencontres entre le narrateur 1 et le narrateur 2 sont introduites de manières différentes. Le récit du narrateur 2 peut être précédé d'un dialogue sommaire entre les interlocuteurs qui a pour rôle, soit de canaliser le discours du personnage : « Le plus simple serait de commencer par le commencement. Votre naissance... » propose, par exemple, le narrataire (EL.23), soit de tisser un lien chronologique plausible avec le récit précédent et relancer l'histoire, en rappelant le moment où celle-ci s'est arrêtée : « Nous en étions donc au moment où vous quittiez la France pour rentrer au pays. Je suppose qu'à Beyrouth, on vous attendait... » (EL.114). Les interrogations-rappels ont pour fonction d'insister sur un fait important pour la suite des événements : « Vous voulez dire que vous êtes parti seul ? » Ou sur un point auquel le narrateur accorde une place particulière :

Et s'il me demanda : « où en étais-je ce matin ? », précise le narrataire, ce n'était pas parce qu'il avait perdu le fil, mais seulement, je crois, pour m'entendre répliquer : - Elle venait de dire : « oui ! » (EL.145)

« Oui » étant la réponse de Clara quand Ossyane la demande en mariage. Mais, très souvent, le narrateur 2 sait exactement ce qu'il va dire et comment enchaîner sur son histoire : « ses premières phrases étaient prêtes », (EL.68) remarque le narrateur 1 ou bien « il ne me reste qu'un petit bout d'histoire », (EL.236) dit le narrateur 2 à son interlocuteur pour le rassurer.

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 365.

² *Ibid.*, p. 367.

L'entretien peut être introduit, en outre, par le narrateur 1 qui se manifeste seul au début du chapitre pour effectuer des commentaires sur ce qui a été dit précédemment, pour partager ses sentiments ou son avis avec son lecteur, pour décrire les réactions de son interlocuteur, pour raconter ce qu'ils ont fait pendant la pause déjeuner ou pour résumer certains propos ou événements qu'Ossyane, par « pudeur levantine », lui a demandé de ne pas écrire sur son carnet : « Je m'en voudrais de mettre dans sa bouche des propos qu'en sa présence j'avais omis de consigner » (EL.146).

Outre l'intrusion de ces commentaires en début de chapitres, il n'existe pas beaucoup d'interférences entre le récit d'Ossyane et celui du narrateur 1 qui s'est promis de ne pas interrompre son interlocuteur : « Je lui laissai donc la parole, écrit-il au début de leur premier entretien, me promettant d'intervenir le moins souvent possible » (EL.23). Les rares interventions se déroulent « sur le mode de la conversation » et le journaliste avoue avoir « rarement consigné [s]es questions » (EL.68).

Toutefois, malgré l'absence des questions, nous assistons à une forme de dialogisme implicite, décelée à travers les propos d'Ossyane. Nous distinguons dans ce dialogue elliptique, les réponses aux questions partielles de celles répondant à des questions totales. Dans le premier cas, Ossyane reprend la totalité de la question posée par son interlocuteur avant d'y répondre par la suite. Le narrateur s'adresse, alors, soit explicitement à son interlocuteur : « C'était courageux, vous dites ? » (EL.160) ou « Et quand elle n'est pas venue, dites-vous ? » (EL.232) ou, comme dans la plupart des autres cas, il ne fait que reprendre la question :

« Mais était-ce vraiment ce que j'avais de mieux à faire ? » (EL.85), « ce que je faisais concrètement ? » (EL.94), « Pourquoi quai de l'horloge ? » (EL.149), « Pour quelle raison ? » (EL.165), « Ce qui m'a éloigné d'elle ? » (EL.173), « Pourquoi humiliante ? » (EL.202), « Si elle en avait parlé à sa mère ? » (EL.216), etc.¹.

Quand la question est totale, nécessitant une réponse par oui ou par non, le narrateur, sans reprendre l'interrogation de son interlocuteur, répond directement par l'affirmative ou la négative en reprenant les éléments de la question posée, comme c'est le cas de plusieurs réponses :

« Bakou, oui, comme la ville » (EL.82), « oui, elle m'écrivait en allemand » (EL.133), « oui, le soir même » (EL.147), « Bien sûr, j'aurais dû chercher à y remédier » (EL.162), « Non, ma fille n'est jamais revenue me voir » (EL.231), « à pied, oui » (EL.242), « Non, elle ne m'a pas répondu »

¹ *Les Echelles du Levant*, pp. 84, 135, 153, 155, 161, 162, 164, 190, 193.

(EL.247), « J'aurais pu l'appeler, c'est vrai » (EL.247), « oui, le 20 juin, c'est demain » (EL.247), etc.

En outre, il arrive que le narrateur 2 réagisse, non seulement aux questions du narrataire, mais aussi à ses différentes réactions à l'égard du récit, ce que nous devinons à travers les différentes remarques d'Ossyane : « je vois, lui dit-il, que vos yeux s'écarquillent d'horreur » (EL.192) ou : « Justement, j'y arrive » (EL.107, 108), dit-il à son interlocuteur qu'on imagine impatient de connaître la suite de l'histoire ou encore : « Il insistait, n'est-ce pas ? », dit Ossyane se rendant compte de la surprise et de l'incompréhension de son interlocuteur.

Le narrateur 1 qui n'a pas trouvé utile de consigner la plupart de ses questions et de ses remarques déroge à la règle vers la fin du récit. Voyant qu'Ossyane passe trop rapidement sur un épisode important de son histoire, concernant le sort de la maison familiale, « qu'il ne mentionna que furtivement » (EL.243, 244) et celui de son frère Salem qui, d'après les journaux, a été retrouvé mort dans les décombres de la même maison, le narrateur 1 décide de l'interrompre au milieu de son récit, afin de lui poser quelques questions : « Attendez ! » lui ordonne-t-il d'abord pour l'arrêter : « Votre maison, comment l'avez-vous trouvée ? » (EL.244). Cette unique intrusion dans le récit du narrateur 2, « cette parenthèse » que le journaliste a « longtemps hésité » (EL.243) avant d'ouvrir afin de ne pas altérer le cours naturel de la narration, s'étend sur trois pages. Le narrateur 1 transcrit, outre le court dialogue entre lui et le narrateur 2, ses commentaires et ses propres sentiments quant à la sincérité d'Ossyane et sa probable implication dans le meurtre de son frère.

Si dans *Les Echelles du Levant* le narrateur premier cède la parole à un seul personnage, dans *Révolutions*, ce récit polyphonique par excellence, nous assistons à l'intervention de plusieurs personnages qui peuvent, d'une manière exceptionnelle ou épisodique, prendre la parole et devenir pour un court instant des narrateurs intradiégétiques. Le récit est projeté, alors, du niveau extradiégétique où un narrateur omniscient raconte l'histoire du protagoniste Jean Marro à un niveau métadiégétique où un personnage secondaire devient, lui-même, narrateur de sa propre histoire – niveau homodiégétique – ou de l'histoire d'un autre – niveau hétérodiégétique. Ces intrusions dans le récit principal sont appelés par Bakhtine « discours direct d'autrui »¹.

¹ Mickhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit.

Ces discours sont introduits dans le récit d'une manière inattendue ou annoncée, selon que le personnage intervient d'une manière spontanée ou en réponse à une question ou à une suggestion du protagoniste.

Citons d'abord les exemples de Mariam, la petite-amie de Jean Marro et de Sara la juive, rencontrée à Londres. La première prend l'initiative de lui raconter, alors qu'elle venait de le rencontrer, l'histoire de sa vie, son enfance en Algérie, les circonstances de sa venue en France, sa famille adoptive, etc. : « Voilà mon histoire, je ne sais pas pourquoi j'ai eu envie de te la raconter » (R.367), conclut-elle. La deuxième décide aussi de se confier et lui raconte sa vie passée et son aventure maritime avec un homme beaucoup plus âgé qu'elle et dont elle montre la photo à Jean : « Je n'ai jamais montré cette photo à personne » (R.335) précise-t-elle. Notons rapidement que l'histoire de Sara qui a fugué de chez elle pour faire le tour du monde à bord d'un voilier en compagnie d'un homme ayant l'âge de son père, nous rappelle étrangement celle de Nassima l'héroïne de *Hasard* partie sur le *Azzar* en compagnie de Moguer. Il y a aussi l'exemple de Léa Balas, la mère de Santos, à qui Jean rend visite plusieurs années après la mort de son ami. Elle aussi s'est confiée spontanément à lui pour lui raconter comment elle vivait le deuil de son fils. Mentionnons, enfin, l'exemple de Kernès, l'ancien camarade de classe de Jean, parti combattre en Algérie et revenu à Nice pour une permission. Lors de ses rencontres avec Jean, il n'hésite pas, lui aussi, à lui raconter la guerre en Algérie. Pour commencer son récit, Kernès utilise un même procédé : poser une question, souvent oratoire, à laquelle il se presse de répondre afin de déclencher son histoire :

« Tu sais ce qu'on fait là-bas, tous les jours ? Je t'ai dit ce qu'on fait là-bas au bled ? » (R.196), « Est-ce que je t'ai parlé de l'Alsacien ? » demandait Kernès » (R.197), « Tu veux que je te raconte comment je l'ai connu ? Jean attendait la suite » (R.198).

Il arrive aussi qu'au lieu de poser une question Kernès commence son histoire en rappelant un détail dont il a déjà parlé et qu'il utilise pour enchaîner et développer son récit : « Je t'ai dit qu'on avait été chargés de faire du renseignement, Henri Kranz et moi. On nous a dit... » (R.201). Ce même procédé, nous le retrouvons, aussi, dans les entretiens épisodiques entre la tante Catherine et Jean. Comme Kernès, avant de raconter ses histoires, la vieille tante pose le même type de questions à son interlocuteur : « T'ai-je raconté notre départ de Rozilis ? » (R.114) ou encore : « Est-ce que je t'ai dit que j'avais appris à parler aux plantes ? » (R.243) ou « Je t'ai déjà parlé de Somaparaba, n'est-ce pas ? » (R.243).

Notons, toutefois, que les interventions de Kernès, de Catherine et de Léa Balas ne sont pas aussi spontanées qu'on pourrait le croire car, précise le narrateur, « Kernès savait ce

que Jean voulait entendre » (R.199) de la même manière que « la tante Catherine savait pourquoi Jean venait » (R.104) et « sans doute Léa avait-elle deviné pourquoi Jean était là » (R.402). Leur discours constitue ainsi une sorte de réponse aux attentes et aux questions inexprimées de leur interlocuteur.

Jean Marro répond aussi aux attentes de Catherine quand elle perd l'usage de la parole. Il décide, par un reversement des rôles, de raconter à sa tante toutes les histoires de Rozilis qu'elle lui a relatées auparavant : « Maintenant c'est à Jean de parler, explique le narrateur, la mémoire de Catherine est en lui » (R.359). Jean devenu narrateur, adopte le même ton que sa tante, « la même voix avec laquelle elle racontait » (R.359), à la seule différence que son récit n'est plus axé sur la découverte mais plutôt sur le souvenir :

« Tu te souviens des derniers jours à Rozilis, tante ? (R.359), « Le jour du grand départ, tu te souviens, tante, tu as emmené Mathilde dans le jardin » (R.359), « C'est ce jour de l'An, tu te souviens ? » (R.362), etc.

Cependant, il arrive que le personnage choisisse de raconter spontanément une histoire qui ne répond pas aux attentes du protagoniste. C'est le cas de la tante Eléonore à qui Jean rend visite et qui, à la fin de leur entretien, décide d'aller « fouiller dans ses souvenirs en désordre » (R.399) pour en sortir une feuille jaunie, évoquant la première du spectacle de Ravel, auquel la tante s'est rendue en compagnie de Sharon, la mère de Jean. Il s'agit, en outre, du spectacle pendant lequel les parents de Jean se sont rencontrés pour la première fois. Mais le récit de cette rencontre, loin de faire plaisir au protagoniste, provoque son malaise :

C'est une histoire que Jean connaissait déjà, mais de l'entendre de la bouche d'Eléonore, elle qui était là, lui donne comme un vertige. Tout est trop présent, trop fort. Jean a quitté rapidement la tante Eléonore (R.400).

Le personnage peut aussi ne pas prendre la parole spontanément mais réagir pour répondre aux questions, aux provocations ou aux demandes du protagoniste. Les questions de ce dernier se manifestent d'abord à l'intérieur du récit second pour demander des informations, des éclaircissements, ou exprimer son étonnement

« Qu'est-ce que vous faites de vos journées ? » (R.197) : « Et il y avait des gens dans le village ? » (R.199), « Et tu ne l'a jamais revue, après ? », « Pourquoi tu ne te plains pas au gérant ? » (R.399), « C'était à cause de cet avoué, un certain Chemin » (R.397).

Mais ces questions, à la forme directe ou indirecte, servent surtout de déclencheurs du récit métadiégétique :

« Pourquoi ne t'es-tu jamais mariée, tante ? » (R.54), « c'était toi l'aînée des filles ? » (R.107), (R.248), « Pourquoi ta mère avait quitté Maurice, Tante ? » (R.396), « Quand Jean lui demande ce qu'elle sait de Rozilis, elle se précipite... » (R.396), etc.

Cependant, lors des entretiens de Jean avec Catherine, ce sont les demandes de Jean, qui choisit lui-même le sujet sur lequel il voudrait que sa tante l'entretienne, qui déclenchent le récit. Ces demandes sont souvent formulées de la même manière : un verbe d'énonciation à la forme injonctive, accolé à un pronom personnel à la première personne du singulier : « parle-moi » ou « raconte-moi », suivi d'un complément d'objet – objet de la requête : « Mathilde », « Ebène », « Rozilis », « l'histoire des *hommes des bois* », etc.– et du substantif « tante », mis en apostrophe et occupant variablement le début, le milieu ou la fin de la séquence :

Parle-moi de Mathilde, tante (R.107)

Parle-moi. S'il te plaît, tante, parle-moi d'Ebène, de Rozilis, je veux tout savoir (R.109)

Parle-moi de Rozilis, tante (R.112)

Raconte-moi comment tu as appris le langage des plantes, tante (R.243)

Raconte-moi, tante, raconte-moi encore tout ce qui s'est passé ce jour là (R.159)

Raconte-moi encore l'histoire des hommes des bois, tante, tu t'en souviens ? (R.163)

Le but de ces injonctions ne répond pas toujours à un besoin d'information mais, quelquefois, au désir de provoquer un effet, un sentiment chez la narratrice, l'aidant à se rappeler des moments et des souvenirs plaisants de sa vie passée : « C'est exprès qu'il dit cela, explique le narrateur. Pour que d'un seul coup Catherine pénètre dans son monde » (R.159) ou encore : « Catherine avait un petit rire de plaisir. C'était pour l'entendre rire que Jean revenait sur cette histoire » (R.163).

Dans les exemples que nous venons de voir, le personnage intervient à travers un discours direct pour poser des questions ou raconter des histoires, mais il lui arrive aussi d'interrompre le récit métadiégétique, « le discours direct d'autrui », pour réagir à son discours, pour décrire les personnes qui les entourent ou l'ambiance générale ou même pour introduire ses propres souvenirs et ses propres sentiments :

Jean écoutait, en même temps il essayait d'imaginer Mariam à huit ans, avec un tablier sur une vieille robe à Volants, pieds nus dans ses sandales, ses cheveux noirs coiffés sagement en deux tresses sur ses épaules. Et soudain il pensait à Santos, à Kernès, peut-être qu'ils étaient dans le convoi de blindés qui avait roulé ce jour-là dans l'avenue centrale à Oran (R.367).

C'était une histoire banale, mais Jean pensait qu'elle valait bien tous les récits glorieux de la guerre (R.198, 199).

Elle écoute sans bouger. Jean est sûr qu'elle entend tout ce qu'il dit, parce que quand il s'arrête pour chercher l'inspiration, elle serre légèrement les mains, juste une impulsion, une secousse, comme lorsqu'on dort (R.360).

Notons que la narration étant du type extradiégétique et le personnage ne s'exprimant pas à la première personne du singulier, c'est le narrateur qui introduit toutes ces pérégrinations spirituelles, selon une focalisation interne à travers un style indirect libre, « la représentation, selon Ann Banfield, de la subjectivité par la troisième personne¹ ».

A l'instar de Bakhtine qui emploie l'expression « discours direct d'autrui », nous nous proposons d'utiliser, dans *Le Rocher de Tanios*, l'expression « discours indirect d'autrui ». Dans cette œuvre, en introduction à son récit, le narrateur déclare : « A travers les mots que je m'appête à écrire, c'est souvent sa voix qu'il faudra écouter » (RT.11), dit-il parlant de Gebrayel : « le témoignage de cet ancien instituteur passionné d'histoire locale, dit-il encore, aura été le plus précieux de tous ; irremplaçable, en vérité. » (RT.11)

Malgré la présence sous-jacente du discours de ce vieil instituteur dans le récit, il arrive que le narrateur révèle des bribes de leurs conversations ou des remarques de ce dernier, signalés entre guillemets et annoncés à travers des verbes introducteurs tels que :

« dit le vieux Gebrayel » (RT.22), « Observait Gebrayel » (RT.25), « Insista Gebrayel » (RT.30), « S'indignait le « professeur » Gebrayel » (RT.103), « commentait Gebrayel » (RT.169), etc.

À ces verbes introducteurs s'ajoutent quelquefois les remarques du narrateur à propos de son état d'âme ou de son avis sur les épisodes qu'il relate : « Et quand il se mit à raconter ce fut avec pompe et fioritures » (RT.30) ou encore « Gebrayel, qui m'a rapporté cet épisode, demeurait perplexe » (RT.87).

Au témoignage de Gebrayel viennent s'ajouter une multitude d'autres voix, des témoignages posthumes qui se greffent sur le premier afin de l'accréditer, le compléter ou l'enrichir :

Je dois à Gebrayel, d'avoir acquis très tôt l'intime conviction que Tanios avait bien été, par-delà le mythe, un être de chair. Les preuves sont venues plus tard, des années plus tard. Lorsque, la chance aidant, je pus enfin mettre la main sur d'authentiques documents. Il en est trois que je citerai souvent. Deux qui émanent de personnages ayant connu Tanios de près. Et un troisième plus récent (RT.11-12).

Les deux premiers documents sont les « Ephémérides » du révérend Stolton, précepteur et ami de Tanios et le deuxième est le « carnet » de Nader le muletier, le confident du jeune homme. Quant au troisième document, il s'agit d'un livre épais à l'écriture illisible et dont le long titre résume le contenu :

¹ Jacques Moeschler, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, p. 336.

Chronique montagnarde ou l'Histoire du village de Kfaryabda des hameaux et des fermes qui en dépendent des monuments qui s'y élèvent des coutumes qui y sont observées des gens remarquables qui y ont vécu et des événements qui s'y sont déroulés avec la permission du Très-Haut . (RT.12)

Ce livre écrit par un religieux appartenant au village, le moine Elias de Kfaryabda, est pour l'auteur, tout au long de ses investigations sur la légende de Tanios, « comme un guide, un compagnon » (RT.) qui lui permettra de reconstituer l'histoire de ce garçon et de celle de son village.

La situation du narrateur du *Rocher de Tanios* nous rappelle celle de l'auteur d'*Origines*. Ce dernier entreprend, aussi, de mener une enquête sur une légende qui court, non dans son village, mais dans sa propre famille. Il s'agit de l'histoire selon laquelle son grand-père Botros, ayant reçu une lettre de détresse de la part de son frère Gebrayel, installé à Cuba, serait parti lui porter secours dans les contrées américaines. Il l'aurait défendu devant la cour de justice cubaine en utilisant la langue du pays qu'il aurait apprise pendant la traversée. Ayant eu gain de cause, il rentre victorieux au pays, en héros. L'auteur décide, alors, de mener sa propre enquête. Comme le premier narrateur, l'auteur d'*Origines* s'est retrouvé devant l'absence quasi-totale de témoins vivants, exception faite de Léonore, « la cousine octogénaire » (O.31). Mais celui, à l'image de Gebrayel, dont le témoignage est le plus précieux c'est « l'orateur » : « l'homme, explique Amin Maalouf, qui m'a probablement raconté, au fil des ans, le plus de choses sur notre vaste parenté » (O.204). Les deux narrateurs ne manquent pas de reproduire les discours et les dialogues qu'ils ont avec leur source :

*« Les femmes ! me dit le vieux Gébrayel » (RT.22)
« Bois lentement me dit-il, l'histoire est encore longue » (RT.37),
« Rien qu'une légende dis-tu ?... » (RT.267),
« N'avait-elle jamais de remords ? Demandai-je un jour au vieux Gébrayel » (RT.224)*

Pour l'auteur d'*Origines*, il s'agit, surtout, de la reproduction des appels téléphoniques qu'il a avec Eléonore :

A l'autre bout du fil, un silence, une lente respiration ; puis :
- *C'est en effet d'une grande urgence.
Je balbutiai encore trois mots confus...*
- *Ne dis rien, laisse-moi réfléchir... Eh bien non, je n'en ai pas la moindre idée, etc. (O.32)*

Ou avec l'Orateur :

Il m'avait d'abord confirmé ce que Léonore m'avait appris :
- *Oui, un accident. Il avait la passion des automobiles, et il roulait comme un fou !
Est-ce qu'il était seul, ce jour-là ?*
- *Il y avait un chauffeur, qui est mort avec lui. Mais, etc. (O.264, 265)*

Il faut signaler que l'auteur retranscrit, aussi, d'autres conversations qu'il a avec des amis, des connaissances ou d'autres membres de sa famille dont sa tante Kamal et le frère aîné de son père, qu'il a rencontré en Amérique (O.472,473). Il rapporte le discours de plusieurs témoins dont le « souvenir d'enfance » (O.77) de l'une de ses petites-filles parlant de Sofiya ou le témoignage du fils aîné de Botros sur les lettres reçues de Cuba (O.94). Des intrusions dialogiques qui ne manquent pas d'ajouter au caractère oral du récit.

Il existe, par ailleurs, un autre moyen qui favorise l'oralité et le caractère authentique des personnages « parlants » : c'est l'intrusion, dans le récit, de la langue d'origine de ces derniers, la langue étrangère, une autre voix qui participe à la polyphonie de l'œuvre et à son caractère hybride. Cette technique à laquelle ont recours les deux auteurs,

visé à nous présenter la place et le rôle d'une parole caractéristique, qui répond à l'intention de Le Clézio [et de Maalouf] de peindre des êtres pour lesquels la parole immédiate est, elle aussi, signe de présence et d'authenticité¹.

Quand Gérios, renié par Tanios, reprend, après le meurtre du patriarche, son statut de père, accordé par le fils reconnaissant, c'est dans la langue d'origine que le mot « père », qui acquiert ici toute son importance, est transcrit : « « Bayyé ! » « Mon père ! » Cela faisait des années que Tanios ne l'avait pas appelé ainsi. Gérios regarda son enfant avec reconnaissance » (RT.173-174). Dans *Origines*, les mots les plus symboliques, retranscrits dans la langue d'origine, ne sont pas arabes mais espagnols, en rapport avec le voyage de l'auteur à Cuba, parti sur les traces de son grand-oncle Gebrayel. Il s'agit d'abord d'un mot clef que l'auteur a dû répéter à plusieurs reprises, à chaque fois qu'il devait expliquer le sens de ses investigations : « abuelo », « grand-père » ou « el hermano de mi abuelo », « le frère de mon grand-père ». L'auteur retranscrit en espagnol aussi la réaction de William, un cousin lointain retrouvé à Cuba, quand il lui montre les photos de famille, à la vue de l'une d'elles, il la prend en s'écriant : « Soy yo ! », « C'est moi ! » (O.348), montrant, par là, l'extrême émotion du cousin exilé qui se reconnaît et se retrouve parmi les membres de la famille dont il a été privé.

Des personnages parlant dans leur langue d'origine est un procédé auquel Le Clézio aussi a recours, à travers la retranscription de textes, de phrases ou mêmes de chansons. À la polyphonie des genres et des voix s'ajoute dans *Révolutions*, une polyphonie des langues où

¹ Abdelhaq Anoun, J.-M.G. *Le Clézio Révolutions ou l'appel intérieur des origines*, L'Harmattan, Paris, 2005, p.50.

se côtoient la langue créole de la tante Catherine : « *Dileau dibout, dileau coucé, pti batt maman, piti couma piti, li fer coné tous o puissans, li porté so noyo dihor parey coco* » (R.27), le hindi de Somaparaba, l'amie d'enfance de cette dernière, « *Aranyany, Aranyany, asauya preva nashyasi !* » (R.247), le grec, à travers les citations des philosophes préférés de Jean : « *Pan pléon estin omou phaeos nuktos ophantou...* » (R.137), la langue bretonne de la berceuse que chante Marie Anne, l'épouse de Jean-Eudes : « *Kousk Ianikou, Kousk ma bugale* » (R.212) et le swahili de l'esclave Kiambé :

Mon nom est Kiambé, celle qui a été créée, je suis Uzui, je suis Wimbo, je suis le guerrier Askari, vêtu de sa peau de buffle et armé de sa sagaie, je suis Malaika l'ange, Simba le lion, Fisi la hyène, Twiga la girafe, je suis Moto le feu, Tembo qui marche en faisant claquer ses défenses, je suis le tambour Ngoma qui annonce la guerre dans la savane, jusqu'aux mers intérieures, jusqu'aux montagnes enneigées, jusqu'à Arusha, jusqu'à Unguja, qu'on appelle aussi Zanzibar, jusqu'à Songa Mnara, jusqu'à Kilwa Kisiwani. (R.407).

L'exemple de Kiambé reste le plus flagrant, puisque c'est dans son récit, dit à la première personne du singulier, que nous rencontrons le plus de mots issus de sa langue d'origine et qui y sont directement inclus, mélangés au français et créant une sorte de concerto pour deux voix.

Les mots, avec leur musique et leur pouvoir de suggestion, dit Abdelhaq Anoun, font rêver. A l'intérieur d'un univers de paroles, dans cette langue romanesque dont les ancêtres ont usé, les mots nourrissent la fantasmagorie de ceux qui les prononcent et les entendent¹.

La parole des ancêtres crée la fantasmagorie des personnages mais provoque aussi le rêve et l'imagination du lecteur qui se trouve plongé, grâce à la langue de l'autre, dans un univers autre. Ceci est généré, non seulement à travers le discours direct prononcé dans la langue d'origine, mais aussi à l'aide de tous les mots et expressions étrangers introduits dans les textes et signalés à travers une écriture en italique ; procédé utilisé par les deux auteurs.

Dans *Le Rocher de Tanios*, plusieurs mots du dialecte libanais sont introduits dans l'œuvre. Nous répertorions quelques catégories, comme les titres honorifiques : « *cheikh* » et « *cheikha* », pour le maître du domaine et son épouse, « *khouriyyé* », qui désigne la femme du prêtre appelé, quant à lui, « *Bouna* », « père » et « *khwéja* », « mot turco-persan », titre honorifique pour indiquer les personnes ayant instruction et fortune. Les appellations de parenté : « *yabné* », « mon fils », « *ya binté* », « ma fille », « *khayyé* », « mon frère », « *bayyé* », « père » ; les noms de lieux « *blata* », « la place » ou « *borj* », « la tour » ; les noms des plats locaux : « *kichk* », « *meghli* » et d'autres mots en rapport avec la tradition ou le quotidien de la vie libanaise, comme l'appellation de la « main » du cheikh, « *kaff* » et des

¹ Abdelhaq Anoun, J.-M.G. *Le Clézio Révolutions ou l'appel intérieur des origines*, op. cit., p. 94.

différents sens qu'il peut avoir, le jeu local par excellence « *tawlé* » qui veut dire « table » mais désigne un jeu, le backgammon, ou le « *tantour* », que portait la cheikha en guise de « coiffe ». Nous retrouvons la même chose dans *Poisson d'or* à travers l'insertion de mots arabes dans le texte, langue d'origine de Laïla. Là aussi, nous rencontrons des noms de lieux « Fondouk », « Souikha », « quartier du Mellah », « Douar » ; de vêtements « *fonara* », « *belra* » ; des insultes « Saouda » « « saafi... », le plus gros mot que je connaissais », dit Laïla.

Quand Le Clézio n'introduit pas de mots étrangers, il recourt à l'énumération de noms de villes et de lieux qui ont une consonance exotique et étrangère. Dans la même œuvre, Laïla reprend les noms des nations que Simone lui récite en parlant de ses ancêtres esclaves : « Ils résonnaient étrangement, comme les paroles d'une musique « Ibo, Moko, Temme, Mandinka, Chamba, Ghana, Kiomanti, Ashanti, Fon... » (PO.191). Dans *Révolutions*, cette technique est souvent répétée. Citons, comme exemples, les noms de rivières sur l'île Maurice : « rivière Sèche, Cascades, Vaucluse, Mesnil, rivière Ebène, Tatamaka, Magrapoule, Valetta, Siamthe, Magando, Bombay... » (R.32) ; les noms de rues à Londres : « Borough, Walworth, Darwin, Penton Place, Brook Drive, Rodney Road, etc. » (R.295) ; les noms des volcans au Mexique :

J'ai écrit pour toi, écrit Jean dans la lettre adressée à Mariam, leurs noms en suivant la chaîne qu'ils forment autour de Mexico, comme un collier que je voudrais t'offrir : *Cuautzin, Tulmiac, Ocusacayo, Piripitillo, Yecahuazac, Suchic, Oclayuca, Ololica, teconzi, Ocotecatl, Pajonal, etc.* » (R.464)

Ou les noms des noirs au temps de l'esclavage : « Ici, les noms des Noirs sont inconnus : ils s'appellent Bamba, Matouta, Domingue indienne de Legrand, Bangué de Madagascar, Lemahy, Lajoie, Pons, Vincennes, Cassave, etc. » (R.478). Autant de mots et de noms qui, par leur caractère étranger, ajoutent à la polyphonie et à la poésie du texte.

La multiplicité des instances narratives, l'intégration de mots appartenant à des langues étrangères, la variété des documents auxquels se réfèrent les narrateurs créent, non seulement une hétérogénéité du texte, mais expriment aussi une certaine transgression : le narrateur premier est supplanté par un ou plusieurs narrateurs seconds, la langue d'origine est « contaminée » par une langue autre, une langue étrangère qui se greffe dessus et les frontières entre l'écrit et l'oral s'estompent laissant place au dialogisme et aux discours.

Le caractère transgressif de cette écriture hors normes est une traduction ou un reflet des caractéristiques du personnage marginal qui s'affirme, lui aussi, par sa différence et son reniement des règles.

Ceci devient encore plus visible et encore plus prononcé à travers l'éclatement des genres et l'instauration d'un polymorphisme qui transpose encore plus les œuvres dans l'hybridisme et dans la marginalité :

Révolutions, explique Marina Salle, *amplifie l'écriture polyphonique jusqu'à la virtuosité, multipliant les voix narratives et les chronotopes, diversifiant les formes orales ou écrites du récit. Narrateur hétérodiégétique, récit à la première personne, journaux de bord, cahiers intimes, lettres, rapports officiels, dépêches de l'Agence France-Presse.*¹

Ces documents intégrés dans le récit selon leur forme initiale sont appelés par Bakhtine « les genres intercalaires ».

¹ Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 247.

1.2. Le genre intercalaire : polymorphisme

Le roman, explique Bakhtine, permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraire (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.) [...] ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique¹.

Ces genres sont intégrés dans le récit de deux manières : à l'intérieur du texte : à travers des phrases ou de courts paragraphes, faisant office de citations, ou bien ils sont introduits à l'intérieur du roman, entre les chapitres, à travers une forme plus développée, une sorte de récits seconds.

1.2.1. Diversité générique

Dans *Le Rocher de Tanios*, nous dénombrons trois sources auxquelles se réfère le narrateur : *La Chronique montagnarde*, *Les Ephémérides du révérend Stolton*, qui fait office de journal intime et *La Sagesse du muletier*, un recueil de vers et de maximes. Quand le narrateur s'y réfère, il le signale en utilisant des guillemets et des verbes introducteurs. Ces verbes sont insérés de deux manières différentes : à l'intérieur de la citation² tels que : « écrit l'auteur de la *Chronique montagnarde* » (RT.47), « commente le moine Elias » (RT.76), ou en début de citation, pour annoncer l'extrait. Le paragraphe cité est introduit alors soit par une phrase nominale à la manière d'un titre :

« Extrait de la Chronique montagnarde » (RT.120), « Extrait des Ephémérides du révérend Stolton » (RT.177), « Ephémérides du révérend Jeremy Stolton, observations finales de l'année 1839 » (RT.211).

Soit par une phrase verbale selon les exemples suivants : « La *Chronique* relate alors ce qui suit... » (RT.229), « l'auteur de la *Chronique montagnarde* nous explique que » (RT.83)³. Il arrive que l'auteur se réfère à un document sans en retranscrire des extraits mais, en

¹ Mickhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 141

² « observe l'auteur de la *Chronique* » (RT.218), « estime l'auteur de la *Chronique montagnard* » (RT.171), « dit la *Chronique* » (RT.151, 153, 163, 208), « précise la *Chronique* » (RT.218), « rapporte la *Chronique* » (RT.252), « écrit le pasteur dans ses éphémérides » (RT.109), « notera le pasteur » (RT.145).

³ « Comme le relate la *Chronique montagnarde* » (RT.105), « dans ses éphémérides de l'année 1835, on peut lire cette appréciation » (RT.102), « C'est ce qu'écrivait le pasteur dans ses éphémérides le 2 novembre 1840 ; « le lendemain, il ajoutait » (RT.256), etc.

rapportant et en développant seulement les dires ou les idées de son auteur, ce qu'il signale à travers des phrases tels que : « Selon la *Chronique* du moine Elias » (RT.240) ou encore « à en croire l'auteur de la *Chronique* » (RT.209), etc.

Les citations extraites de « la Sagesse du muletier » quant à elles, sont introduites la plupart du temps à travers des phrases nominales ou verbales : « A témoin, cette phrase de *la Sagesse du muletier* » (RT.196), « C'est très certainement à cette scène que font allusion ces lignes de *la Sagesse du muletier* » (RT.135) et sont présentées sous forme de vers et en italique.

Il faut aussi signaler que l'auteur s'inspire de ces trois sources pour en extraire – d'une manière assez égale – une phrase ou un paragraphe qu'il met en exergue au début de chaque chapitre ou « passage » afin d'en annoncer le contenu. Sur les neuf passages de l'œuvre, il y a trois citations issues de la *Chronique* : au début des premier, deuxième et sixième passage ; trois citations provenant du carnet de Nader : elles sont mises en exergue du troisième, septième et neuvième passage ; deux citations tirées des *Ephémérides* ouvrent le cinquième et le huitième passage ; et la dernière citation, figurant au début du quatrième passage, provient d'une lettre du révérend Ishaac, « directeur actuel de l'Ecole anglaise de Sahlain » (RT.99)

Dans *Le Rocher de Tanios*, il est question de seulement trois sources auxquelles l'auteur a régulièrement recours. Mais dans *Origines*, *Poisson d'or* et *Révolutions*, Maalouf et Le Clézio se réfèrent à une multitude de sources signalées par une écriture en italique ou en capitales et mises en retrait par rapport au texte de la narration. Ces sources forment un groupe hétéroclite constitué de lettres, livres, cahiers, journaux, registres, banderoles, stèles, carnets, plaques, invitations, etc.¹

Dans *Origines*, malgré la variété des supports, la source principale reste les lettres échangées entre Botros et son frère Gebrayel, essentiellement, mais aussi avec les amis et tous

¹ Dans *Origines* nous avons répertorié vingt-six supports différents : Des cahiers d'écolier appartenant à Botros (O.42), un cahier d'écolier appartenant au père de l'auteur (O.451), un grand cahier (O.85), des carnets (O.73), un livret d'épargne (O.102), un ouvrage « L'Arbre » (O.50), un livre d'histoire (O.148), une biographie (O.417), un microfilm (O.286), un quotidien de La Havane (O.287), le supplément littéraire d'un grand quotidien (O.390), une coupure de presse jaunie (O.460), le registre des archives d'Ellis Island (O.76), un registre des archives du cimetière Cristóbal Colón à La Havane (O.276), un certificat de naissance» (O.342), un diplôme (O.72), une circulaire (O.222), un télégramme (O.27), un courrier électronique (O.280), un carton d'invitation (O.85), un faire-part de baptême (O.147), un faire-part de (O.303), une double feuille contenant une liste (O.244), une ordonnance (O.409), une stèle en marbre (O.277), une plaque en argent (O.225).

les autres membres de la famille. Nous dénombrons une trentaine de missives que l'auteur cite par fragments ou en entier, après avoir pris le soin de les traduire de l'arabe. Pour les introduire, il utilise les mêmes expressions que nous avons eu l'occasion d'analyser dans *Le Rocher de Tanios*, en insistant, néanmoins, sur leur caractère testimonial : « A témoin cette lettre » (O.232)¹:

extraits d'une lettre sur pages de grand format, portant la signature de Botros et datée du 4 décembre 1918 » (O.247), « par exemple, ce bout de phrase dans une lettre de Theodoros (O.171), etc.

Le Clézio utilise aussi des lettres, celles rédigées par Jean Marro à Mariam depuis Mexico, retranscrites dans l'œuvre selon la spécificité du genre, ce que nous analyserons dans le chapitre suivant en tant que « récit second ».

Outre les lettres, introduites telles quelles dans la diégèse, les deux auteurs utilisent d'autres supports qui imposent, par leur nature, le genre et le type de message qu'ils comprennent, comme les titres de journaux, les télégrammes, les faire-part, les registres, les certificats, etc. Concernant ces documents, les deux auteurs s'appliquent à les retranscrire en respectant la typographie originelle.

Il y a ainsi des représentations typographiques qui rappellent par leur disposition les fiches administratives. Ce sont les exemples des extraits tirés du registre des «archives d'Ellis Island » où sont consignés les noms des émigrés qui ont débarqué à New-York et parmi lesquels l'auteur a pu retrouver celui de son grand-oncle Gebrayel : « C'est ainsi, qu'un jour, j'eus la chance – et l'émotion ! – de voir apparaître, sur un vieux registre, la silhouette du grand-oncle égaré » (O.76) :

*Age : dix-huit ans.
Occupation : agriculteur.
Ethnie : Syrien.
Port de départ : Le Havre, etc.*

Dans le même style, l'auteur cite un document assez particulier, datant de 1917, signé par son bisaïeul Khalil et intitulé « sur toute la largeur d'une feuille double manifestement arrachée à un cahier d'école : *Liste des pauvres ayant un besoin urgent de nourriture au village de Machrah et dans les alentours* » (O. 244). L'auteur décrit la typographie exacte de cette double feuille et son contenu, ce qu'il étaye ensuite par deux exemples :

Chef de famille : Veuve de Haykal Ghandour.

¹ « comme en témoignent les lignes qui suivent » (O.65), « en témoigne cette lettre » (O.169), «A témoin cette lettre » (O.232).

*Age : 65 ans.
Personnes à Charge : sept.
Village : Machrah
Confession : évangélique
Observation : « a vendu le contenu de sa maison et n'a plus rien à vendre » (O.244)*

Comme le bisaïeul de Maalouf, Jean Marro, consigne dans « Le Cahier des Cristaux » dans un style télégraphique, à la manière d'une chronique, les actualités politiques et cinématographiques pendant la guerre d'Algérie :

*14 juillet
Paris : 4 jeunes Algériens arrêtés pour avoir brandi les drapeaux du FLN.
Ciné : Le Roi et moi, Yul Brynner, Deborah Kerr, Rita Moreno
Tablat (Algérois) : 20 rebelles tués.
Bougie : 28 rebelles tués
Dra el mizam (Kabylie) : 9 rebelles tués. Etc. (R.255)*

Nous citons, ensuite, l'exemple du télégramme envoyé de Gebrayel depuis la Havane à son frère Botros :

INFORMER BOTROS ACHAT MAISON GÓMEZ SOIXANTE-DIX MILLE ARRANGER VENUE DÉTAILS LETTRE GEBRAYEL

Message où l'auteur garde le style télégraphique : phrase réduite à son minimum avec absence de conjugaison, de pronoms personnels, de prépositions, d'articles et de ponctuation et écrite en lettres capitales.

Pour Le Clézio, la majuscule sert à retranscrire des messages de rue, comme cette prévention écrite sur une pancarte :

*BARRAGE ÉLECRIQUE !5000 VOLTS,
C'EST LA MORT !! (R.136)*

Ou un slogan politique sur une banderole lors d'une manifestation dans les rues de Mexico :

ÚNETE PUEBLO et MUERE CUETO (R.461)

Maalouf a recours aux lettres en capitales afin de reprendre le titre d'un article du journal havanais le *Diario de Cuba*, qui relate l'accident mortel pour Gebrayel :

*DOS MUERTOS A CONCECUENCIA
DA UN ACCIDENTE AUTOMOVILISTA (O.286)*

Dans les deux derniers exemples, les auteurs retranscrivent les messages, non seulement avec la même typographie mais, en gardant la langue d'origine. Le genre intercalaire étant, selon Bakhtine, « l'une des formes les plus fondamentales et les plus importantes de l'introduction

et de l'organisation du plurilinguisme dans le roman»¹. C'est un moyen employé par l'auteur d'*Origines* quand il recopie dans son récit deux faireparts : le premier annonçant le baptême du premier enfant de Gebrayel et le deuxième informant du décès de ce dernier :

*El Señor Gabriel
M. Maluf
ha fallecido (O.303)*

Outre l'intrusion dans le récit de ces documents hétéroclites, les deux auteurs n'ont pas manqué d'introduire aussi des extraits de textes littéraires : récit, poésie, philosophie et théâtre. Dans *Poisson d'or*, Laïla fait souvent référence à des textes littéraires qu'ils soient en prose ou en vers. Il s'agit d'extraits tirés de livres trouvés par hasard (PO.232), d'une page « échappée d'un vieux livre » (PO.232) ou bien, des citations prises dans les livres de ses auteurs fétiches tel Aimé Césaire :

*À moi mes danses
mes danses de mauvais nègre
moi mes danses
la danse brise-carcan
la danse saute-prison
la danse il-est-beau-et-bon-et-légitime-d'être nègre. (PO.173)*

Un poème récité à deux reprises, dont la deuxième fois à l'occasion de l'examen oral du bac : « J'ai récité par cœur le passage de *Cahiers d'un retour au pays natal* cité par Frantz Fanon » (PO.244). « *Les Damnés de la terre* » représente, justement, l'un des livres préférés de la jeune fille qu'elle cite continuellement, entre autres, lors de l'épreuve de philosophie : « J'avais écrit fiévreusement un devoir fleuve de vingt pages, où je citais continuellement Frantz Fanon et Lénine, la phrase où il disait, [...] » etc. (PO.244)

À l'image des différentes citations tirées du livre de cet essayiste, l'un des fondateurs du courant de la pensée tiers-mondiste, Jean Marro se réfère, lui, aux philosophes grecs dont il a consigné, dans son cahier, plusieurs vers :

Héraclite :
« A l'arc le nom de bandeur
Mais son œuvre est la mort. » [...]
Anaxagore :
« Toutes les choses qui ont une âme, qu'elles soient grandes ou petites, sont sous l'emprise de l'Intellect. [...] »
Démocrite :
« L'amour lave de tout reproche l'acte amoureux. »
Parménide :
« Toujours regardant les rayons du soleil... » (R.194-195)

¹ Mickhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 141.

Ces poètes sont aussi cités de manière isolée à l'intérieur du récit, interrompant le cours de la narration ou les réflexions du personnage, d'une manière directe ou à travers une phrase annonciatrice : « Dans Anaxagore, il était dit : *Toute sensation s'accompagne de douleur* » (R.206). Mais le philosophe le plus cité reste Parménide d'Elée auquel le narrateur fait souvent référence, en introduisant dans le texte, en italique, quelques-unes de ses citations tirées d'un livre que le protagoniste a reçu de son ami Santos.

Le Clézio introduit dans son récit des textes poétiques inspirés des poètes et penseurs grecs et noirs, tandis que Maalouf insère, lui, les discours et les écrits poétiques de son propre grand-père qui est, au-delà de son métier d'enseignant, orateur et poète. À partir de cahiers, de carnets et d'un livret d'épargne que Botros a « transformé en vide-poches, ou en vide-mémoire » (O.102), l'auteur retranscrit plusieurs textes, mélange de genres et de styles différents, allant des confidences, aux discours solennels, aux slogans publicitaires, en passant par la poésie et le théâtre : autant de témoignages sur le grand-père, mais surtout sur l'homme de lettres qu'il a été.

Le lecteur prend connaissance, de ce fait, de fragments entiers de la pièce de théâtre que Botros a écrite et qu'il a fait jouer à ses élèves : *Les séquelles de la vanité*, pièce qui raconte les déboires d'un émigré et tourne autour du dilemme qui tirailait la plupart des jeunes de cette époque dont Botros lui-même : prendre la décision de quitter le pays ou continuer à y vivre (O.85). L'auteur s'intéresse aussi aux différents poèmes de son grand-père des « poèmes d'amour » (O.192) rédigés dans l'intimité, des vers engagés prononcés à l'occasion d'un évènement quelconque – « quelques mots à propos du monarque déchu » (O.134) – ou des thèmes plus « guillerets » comme dans ce poème où il raille les exploits imaginaires d'un chasseur vantard :

*Youssef menace les oiseaux de son arme,
Mais ils sont sains et saufs, les oiseaux,
Ils n'ont aucune inquiétude à se faire,
On observe même qu'ils vivent plus longtemps,
Depuis que Youssef pratique la chasse. Etc. (O.107)*

L'auteur s'est plusieurs fois penché aussi sur les différents discours formulés par son grand-père dont il transcrit plusieurs passages annotés de ses remarques, analysant quelquefois le plan et la logique de leur construction (O.124).

Le Clézio et Maalouf procèdent de la même manière en insérant dans le récit des phrases et des extraits appartenant à un autre genre et ce, en utilisant plusieurs sortes de supports. Ce polymorphisme contribue à mettre l'accent sur le caractère hybride des œuvres, sur leur non-conformité au roman dit « traditionnel » et sur leur appartenance, de ce fait, à une forme scripturale marginale.

Ces intrusions sporadiques dans le texte peuvent prendre, toutefois, de l'ampleur et devenir – chez Le Clézio notamment – des récits seconds, indépendants et intercalés entre les chapitres de la diégèse.

1.2.2. Récits (intercalaires) seconds

Dans *Les Échelles du Levant*, un seul récit métadiégétique intervient, Ossyane racontant sa vie au narrateur du récit 1. Dans *Révolutions*, nous assistons, au contraire, à une multiplicité de récits seconds qui s'entrecroisent le long de la génèse.

Le récit intercalaire est un procédé que Le Clézio utilise souvent dans ses œuvres, comme dans *La Quarantaine* où évoluent ensemble deux récits, celui de Léon, personnage contemporain du lecteur, parti sur les traces de son oncle et le récit de ce dernier qui est, lui, contemporain de Rimbaud. Dans *Désert*, nous suivons l'histoire de Lalla et celle de son ancêtre Ma el Aïnin au début du siècle dernier ; et dans *Onitsha*, nous découvrons parallèlement à l'histoire de Fintan, celle de Geoffroy et de l'histoire du peuple de Meroë. Mais *Révolution* reste l'œuvre polyphonique par excellence, celle qui semble greffer le plus de récits sur la diégèse.

Cette multiplicité de récits seconds a pour effet d'exacerber le caractère hybride du récit, composé de plusieurs histoires appartenant à des genres différents et de provoquer l'éclatement de la structure traditionnelle du roman mise à rude épreuve.

Nous nous proposons de répertorier, d'abord, les différents récits métadiégétiques des œuvres en mettant en relief la diversité générique qui les caractérise, pour déterminer, ensuite, le rapport qu'ils entretiennent entre eux, leurs fonctions et leur symbolique.

À côté du récit principal qui retrace l'histoire de Jean Marro, évoluent, en parallèle, deux autres récits introduits épisodiquement et sur plusieurs parties : l'histoire de Jean-Eudes, l'ancêtre du premier et le récit de Kiambé l'esclave. Ces derniers ne sont pas annoncés par l'intermédiaire d'un narrateur, comme dans le cas du récit d'Ossyane dans *Les Echelles du Levant*, et leur trame narrative n'est pas reliée directement au premier récit. Il existe donc, dans cette œuvre, trois récits – d'apparence – indépendants, possédant leur propre intrigue, leurs propres personnages, leurs propres titres et leurs propres récits métadiégétiques.

Au premier récit, où un narrateur extradiégétique raconte l'histoire de Jean Marro, sont associés trois récits intercalaires : trois lettres, un récit de voyage et une chronique.

Ce qui caractérise ces récits c'est qu'ils ont gardé leur forme initiale. Ainsi, les lettres écrites par Jean Marro sont destinées à Mariam en France (« Mlle Mariam Chérifa », « Hôtel Chalet Savoie. Chamonix » (R.463)), sont envoyées depuis Mexico (« Mexico, 1^{er} octobre » (R.466)) et ont pour sujet « les camps des réfugiés à Naucalpan » (R.444) et le massacre de Tlateloco survenu le 2 octobre 1968 (R.466). Le choix de la lettre a pour fonction de donner la parole au personnage principal et de lui permettre de raconter et de décrire ces événements par ses propres mots. Le deuxième document intercalaire qui s'étale sur sept pages¹ est un récit de voyage qui raconte – à travers une narration du type extradiégétique – le départ de deux jeunes mexicains, Pamela et son frère Joaquim, vers la frontière américaine : « Ils sont partis un matin de fin d'octobre, à la nuit. [...] Personne ne devait savoir où ils allaient » (R.471). S'ajoute à ces récits seconds une chronique : « Le Cahier de Catherine ». C'est une sorte de journal écrit dans un style chronologique où elle consigne, jour après jour, du 1^{er} décembre au 1^{er} janvier 1910, ses dernières journées passées à Rozilis, décrivant dans les détails, ses activités, ses tâches ou même le contenu de son déjeuner :

Mercredi 1^{er} décembre 1909

Déjeuner ordinaire. Pas de vin. L'extraordinaire du repas a été une volaille rôtie [...]

Aujourd'hui nous sommes allés à Rose Hill. Peu de monde dans le train. Chaleur épouvantable. Etc.

Même s'ils paraissent complètement indépendants, les récits de Jean-Eudes Marro et de Kiambé l'esclave ont plusieurs points communs : ils datent d'une même époque, fin du dix-huitième/début du dix-neuvième siècle, sont écrits à l'île Maurice et sont racontés d'un point de vue homodiégétique, les personnages s'exprimant à la première personne du singulier. Notons, toutefois, que certains chapitres sont plus apparentés au récit mémorial – un

¹ R. 471-477.

autre genre, qui vient s'ajouter – qu'au récit autobiographique. Comme l'explique Sébastien Hubier :

Tandis que l'autobiographie est centrée sur l'existence même de celui qui l'écrit, les mémoires sont consacrés aux bouleversements historiques auxquels l'écrivain a assisté, ou pris part- ou encore aux relations privilégiées qu'il a pu entretenir avec les grands de ce monde qui ont, peu ou prou, déterminé les dits bouleversements ¹.

En effet, les auteurs de ces récits sont les témoins d'évènements historiques importants (bataille de Valmy, la prise de l'île Maurice par les Anglais, l'exécution de Ratsitatane) que nous analyserons dans le chapitre consacré à l'Histoire.

A ces deux récits qui se développent le long de l'œuvre viennent se greffer d'autres voix, d'autres récits intercalaires et d'autres genres qui exacerbent fortement le caractère polyphonique et hétérogène de l'œuvre.

Au récit de Kiambé sont rattachés : les comptes-rendus de William Stone sur l'arrestation et l'exécution de Ratsitatane intégrés sous la forme de deux rapports officiels², la voix de Violette, esclave rebelle condamné au bagne, qui témoigne à la première personne du singulier du comportement cruel et injuste qu'il subit de la part de ses geôliers et le récit de Balkis, lointaine descendante de Kiambé l'esclave³ qui relate son premier voyage à la rencontre de sa grand-mère.

Dans le récit de Jean-Eudes, nous notons là aussi, l'insertion d'autres genres et d'autres voix, toujours dans des styles et dans des supports très différents : deux chroniques, un récit de voyage, un témoignage et une déclaration.

La première chronique est un journal de bord : « Journal de mon voyage de Lorient à l'Isle de France sur le brick la Rozilis, départ le 1^{er} germinal l'an VI arrivée le 20 thermidor » (R.179-191) où le personnage consigne les rencontres et les évènements qui ont marqué sa traversée. Ce journal se présente comme un document authentique tiré des archives de

¹ Sébastien Hubier, Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction, Paris, Armand Collin, 2003, coll. « U. Lettres ».

² « Rapport de William Stone, clerc principal, sous le commandement du cpne F. Rossi, sur les évènements qui se sont produits à Maurice le 20 février 1822 lors de la capture du rebelle Ratsitatane » (R.440) et « Rapport de William Stone, clerc principal » (R.480).

³ « Je suis Balkis, fille de Balkis, petite-fille de Kiambé la sorcière » (R.523)

l'ancêtre, le texte gardant les spécificités formelles, linguistiques et stylistiques d'un journal de bord à cette époque :

20 messidor.

Vu un Nvre à 2 hres après midy, aussitôt mis toutes voiles possibles pour le fuir.

Par les 35°-26' & 15°-53' long.

Du 22 au 23 Mdor- 10 juillet.

Pendant l'après-midi, les vents bons frais du N-O, la mer très grosse. À 10 hres du soir, pris les ris aux huniers. À 11 hres, serré le grand hunier, la mer devint horriblement grosse, le Nvre fuit devant le tems sous les misaines et le petit hunier dont tous les ris pris, filant 10, 11 & jusqu'à 12. Pour la force des vents & des courants, tems à grains, beaucoup de tonnerre, etc. (R.189)

Notons d'abord d'un point de vue typographique que ce texte se présente comme une chronique où sont consignés successivement les dates et les faits dans l'ordre de leur déroulement. Ensuite, nous remarquons le recours à un style télégraphique à travers l'usage de l'abréviation, d'une syntaxe simplifiée – absence des verbes et des sujets (« Vu un Nvre à 2 hres ») et l'emploi de l'ellipse, comme le fait d'omettre de joindre aux chiffres dans l'expression « filant 10, 11 & jusqu'à 12 », le mot « nœud » qui est l'unité relative à la vitesse. Le narrateur se réfère, en outre, à un vocabulaire spécifique en reprenant d'une part, l'orthographe de l'époque à travers des mots tels que « midy » et « tems », et en employant, d'autre part, les expressions et les vocables savants relatifs au domaine de la navigation, comme pour les données météorologiques (« les vents bons frais du N-O », « la mer très/horriblement grosse », « tems à grains »), les noms des voiles (« ris », « huniers », « misaines »), les manœuvres entreprises par les marins (« mis toutes voiles », « pris les ris aux huniers », « serré le grand hunier ») et surtout les coordonnées géographiques (« 35°-26' & 15°-53' ») que le personnage n'a cessé de retranscrire le long du voyage.

Dans le même style, le protagoniste élabore une autre sorte de journal qu'il appelle « Nauscopie »¹ et dans lequel il consigne les entrées et sorties des bateaux et des corsaires dans le port de l'île, de 1798 à 1810 (R.260). Ce journal, comme le premier, se présente comme une chronique, avec succession de dates et d'évènements mais rappelle aussi le style de l'inventaire, puisque sont annoncés – à travers des phrases nominales – outre la date des entrées ou des sorties de ces bateaux, leur noms, celui de leur capitaine et quelquefois même, le nombre de leurs canons, le port de provenance ou de partance et le nom de la « capture », s'il s'agit d'un corsaire :

¹ Nous comptons quatre séquences : « Nauscopie » (R.260-262), « Nauscopie (suite) » (R.317-319), « Nauscopie (suite) » (R.350-352), « Nauscopie (fin) » (R.405-406).

1803

17 août

Arrivée de la Belle Poule, capitaine Brouillac.

À dix heures ce matin, apparition devant le port de la division Linois : la Sémillante, l'Atlante, le Marengo ce dernier portant 74 canons.

28 août

La corvette de l'Etat le Diligent, capitaine Ruaut, arrivant de Trinquebar, etc.

À ces deux chroniques, s'ajoute un troisième document, un récit de voyage que Jean-Eudes raconte en revêtant le rôle d'un narrateur hétérodiégétique. Il s'agit du récit de naufrage du Brûle-Gueule, le navire qui devait ramener en Bretagne son Ami Louis Pelletier et sa femme Laure Des Bassins, une créole rencontrée à l'île Maurice. N'ayant pas été le témoin de ce naufrage, Jean-Eudes raconte cet événement selon sa propre imagination : « C'est ainsi, dit-il, que j'imagine les derniers moments de ce voyage, quand le navire approchait de la pointe de la Bretagne » (R.237)¹.

À La voix de Jean-Eudes s'ajoute celle de son épouse Marie Anne Naour, qui intervient deux fois dans le récit. La première fois pour présenter son témoignage sur la condition misérable des esclaves du bagne qu'elle a l'habitude de rencontrer dans les rues de Port-Louis :

Le matin, nous croisons souvent dans les rues la colonne des convicts qui partaient nettoyer le grand égout, des hommes réduits à l'état de bêtes, nus, couverts de plaies et d'immondices, attelés à des chariots comme du bétail (R.492)

Et la deuxième fois pour transcrire une « Déclaration » signée par les différents membres de la famille, lors de la création de Rozilis, et où il est questions des règles qui vont gérer leur nouvelle vie à Ébène :

Article 1 : Ladite maison restera indivise entre héritiers, à charge pour eux de répartir les frais de fonctionnement et l'entretien en regards des moyens de chacun.

Article 2 : L'activité de ladite maison sera la culture de plantes vivrières, dont le fruit sera partagé équitablement entre tous les membres. [...] Les pieds d'ébéniers seront importés d'Afrique afin d'améliorer la forêt actuelle. Etc. (R.494)

Nous constatons que ces deux récits intercalaires sont en correspondance avec d'autres récits métadiégétiques déjà mentionnés. Ainsi, le témoignage de Marie Anne Naour fait écho² à celui établi par Violette, condamné du bagne, intervenu dans le récit de Kiambé :

[...] Nous sommes ensuite attelés au joug comme des bœufs pour tirer les charrettes dans les rues du Port [...] Nous sommes nus, la boue et les excréments ont fait une croûte sèche qui ne part plus » (R.486)

¹ Une description haute en symbolique qui sera analysée dans le chapitre portant sur le « mythe ».

² Nous soulignons dans les deux exemples les termes répétés ou leurs synonymes.

Quant à la déclaration, elle est en corrélation avec la chronique de Catherine Marro relatant ces derniers jours à Rozilis. Il ne s'agit pas là de deux récits qui se complètent mais qui sont en opposition, marquant le début et la fin d'un mythe. En effet, si la « Déclaration » met en scène la création du paradis de Rozilis – puisqu'il s'agit de l'instauration des différentes règles qui vont régir cette thébaïde – dans son cahier, Catherine retrace, au contraire, la fin et la disparition de Rozilis – à cause d'un problème d'héritage – et du paradis d'Ebène. Ceci est figuré par l'abattage et l'anéantissement de tous les ébéniers plantés lors de la création de ce lieu mythique : « De retour à Rozilis, la forêt massacrée ! Les ébéniers ont tous été vendus. C'est fini » (R.510). Les deux récits établissent entre eux, selon les propos de Genette, une « relation de contraste »¹.

Ce rapport contrastif se retrouve aussi, selon Marina Salles, entre le cahier des cristaux » de Jean Marro et les « Nauscopies » de Jean-Eudes Marro :

Deux siècles plus tard, explique-t-elle, Jean-Marro consigne à son tour ses « cristaux » dans un cahier, mais ses notes, qui ne relèvent que la destruction, la mort et le refuge temporaire dans les salles obscures, illustrent la déréliction de l'époque, comparées aux « nauscopies » de l'aïeul porteuses d'espoir et d'avenir à construire².

Cependant, les nauscopies ne portent pas seulement des lueurs d'espoirs et il y a même une certaine analogie entre les deux récits, puisque Jean-Eudes y rapporte aussi des faits tragiques comme l'annonce du naufrage de son ami Louis pelletier ; la nouvelle du rétablissement de la traite des noirs dans l'île ; et surtout la nouvelle de la capitulation qui fait achever la chronique sur une note de désespoir : « Les Anglais prennent possession de l'île, notre liberté est terminée » (R.406).

L'abondance des récits métadiégétiques, la multiplicité des voix et des supports s'accordent à détruire la linéarité du texte, à dépasser les frontières du genre et à donner une impression de désordre et d'extrême hétérogénéité du récit. Cependant, la correspondance qui existe entre les différents récits intercalaires apporte au texte harmonie et cohérence au sein même de ce désordre et de cette transgression. Ce contraste nous fait penser aux caractéristiques des personnages marginaux chez Le Clézio qui présentent souvent des traits hybrides fondés sur l'opposition.

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 371.

² Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, op. cit., p. 247.

Ce qui met en corrélation les différents récits métadiégétiques c'est, en outre, le rôle qu'ils assurent par rapport au récit principal. Nous nous référons pour cela au chapitre « Fonctions des récits métadiégétiques » de Genette.

« Le premier type, écrit-il, est une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse, qui confère au récit second une fonction *explicative* »¹. La question que l'essayiste propose de poser est : « quels événements ont conduit à la situation présente ? »

Dans cette perspective, nous pouvons affirmer que les récits métadiégétiques, aussi bien dans le *Rocher de Tanios* et dans *Origines*, sont des récits à fonction explicative car, ils répondent à ce même type de questionnement : pourquoi Tanios est-il devenu une légende ? Pourquoi ne sait-on rien sur l'aventure cubaine de Botros et sur ce qui a rendu son voyage légendaire ? Et pourquoi y a-t-il un mystère autour des circonstances de la mort de Gebrayel ? Tous les récits métadiégétiques, à savoir les différents documents et témoignages trouvés, ont pour fonction d'aider le narrateur ou l'auteur à mener son enquête, à élucider le mystère et à répondre aux questions qu'il s'est posées au début de son aventure. De même, dans *Révolutions*, les visites de Jean Marro chez la tante Catherine et les récits qu'elle lui raconte sur Rozilis et sur le passé ont pour seul objectif, celui de connaître le secret : « il était venu plus souvent attiré par le secret » (R.52), précise le narrateur.

Les récits intercalaires servent aussi d'explication, non seulement pour le personnage mais aussi pour le lecteur afin de répondre à sa curiosité et à ses attentes. À la fin du chapitre « Port du Nord-Ouest, 1798 », Jean-Eudes écrit :

C'est alors, à la fin de prairial, que nous parvint la terrible nouvelle. La Brûle-Gueule avait naufragé sur la côte de la Bretagne, avant d'atteindre Brest [...] Louis Pelletier avait péri en mer, et avec lui Laure Des Bassins, qu'il avait emmenée à bord en secret (R.235).

On découvre alors, à la page suivante, un nouveau chapitre sans titre où il est question du récit du naufrage du bateau et de la mort des amoureux : « C'est ainsi que j'imagine les derniers instants de ce voyage » (R.237) écrit le narrateur. De la même manière, le narrateur du récit diégétique écrit en parlant de Pamela, une indienne dont Jean Marro fait la connaissance au Mexique : « c'est la dernière fois que Jean l'a vue. Plusieurs fois, il est allé frapper à la porte de la maison de Guerrero, mais personne n'a répondu » (R.462). Devant la disparition mystérieuse de la jeune fille et l'ignorance du protagoniste, c'est le récit qui se charge de donner des éléments de réponses aux lecteurs. Quelques pages plus loin, le narrateur

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 370.

extradiégétique raconte, dans un chapitre à part et sans titre, le récit du voyage de Pamela et de son frère Joachim partant de Mexico vers les frontières américaines : « ils s'en vont tous les deux au nord, vers leur destin » (R.477) dit le narrateur en conclusion.

« Le deuxième type, continue Genette, consiste en une relation purement *thématique*, qui n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse »¹. C'est le cas de la relation qu'entretiennent les récits de Jean-Eudes et de Kiambé avec la diégèse. A première vue, rien ne semble relier ces récits dont l'action se passe à un siècle et demi d'intervalle et dans des endroits différents. Or, selon Le Clézio, tous les personnages quels que soient leur époque, leur âge, leur origine et leur sexe se font écho : « ils ne sont pas des isolés. Tous attendent, quelque chose ou quelqu'un »² écrit-il. L'identité de Jean Marro se définit, effectivement, à travers celle de son ancêtre Jean-Eudes³, mais également à travers tous les autres personnages qui l'entourent. Lors d'un entretien Le Clézio explique :

*Il est lui-même, il est Santos mort en Algérie, il est Jean-Eudes fuyant l'Europe au temps de la Terreur, il est la jeune Balkis vendue à Kilwa, la capitale du marché des esclaves. Il est Catherine enfermée dans la mémoire de son île, comme dans un autre monde.*⁴

La multiplicité des récits et des histoires correspond ainsi aux différentes facettes qui déterminent le personnage et traduisent, de ce fait, l'éclatement de son être et l'absence d'unicité.

Enfin, « Le troisième type, conclut Genette, ne comporte aucune relation explicite entre les deux niveaux d'histoire : c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction de la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique : fonction de distraction, par exemple, et/ou d'obstruction »⁵.

Ici, nous pouvons noter l'exemple des *Echelles du levant* où le récit métadiégétique, c'est-à-dire l'histoire racontée par Ossyane, n'a ni relation explicative, ni relation d'analogie avec la diégèse ; le récit 1 n'a pour fonction que d'introduire et de commenter le récit 2. Le rapport qui les relie, néanmoins, est la fonction distractive. La raison pour laquelle Ossyane accepte de raconter à un inconnu le récit de sa vie et ce, pendant trois jours, c'est dans la perspective de faire passer le temps et d'occuper son esprit, afin de ne pas se concentrer sur un rendez-vous qui l'obsède :

¹ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 370-371

² Daniel Rondeau, « L'autre monde de Le Clézio », in *L'Express*, 06/02/2003.

³ Comme démontré dans un chapitre précédant : 2^{ème} partie 1.3. « Je est un autre : images de soi ».

⁴ Jean-Marie Gustave Le Clézio, « Rencontre avec J.M.G. Le Clézio, à l'occasion de la parution de *Révolutions* », www.gallimard.fr, 2002.

⁵ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 371.

Cette fameuse chose qu'il devait attendre quatre jours, et sur laquelle je n'avais toujours pas osé l'interroger, explique le narrateur du récit diégétique, elle le tourmentait sans arrêt [...] C'est cette peur de se retrouver en tête à tête avec lui-même, qui plus que la nostalgie, l'avait amené à faire ainsi le tour des rues consacrées aux héros de la Résistance. La rencontre avec moi lui offrait un dérivatif plus efficace encore. J'allais l'accaparer tout au long de ces journées d'attente, le secouer, le titiller, le harceler, l'obligeant à revivre heure après heure son passé au lieu de ruminer l'avenir (EL.19).

À l'image des personnages marginaux étudiés dans les œuvres, des êtres hybrides renfermant en eux plusieurs caractéristiques contradictoires, l'esthétique scripturale des deux auteurs semble elle aussi traduire cette même complexité, cette même rupture avec la normalité.

La polyphonie, à travers l'accumulation des instances narratives, des langues, des genres, des récits intercalaires et leurs supports a pour effet d'exprimer non seulement l'hétérogénéité et l'hybridité des œuvres, mais aussi la transgression des frontières des genres et des règles traditionnelles du roman :

Je considère que le roman a comme principale qualité d'être inclassable, dit Le Clézio, c'est-à-dire d'être un genre polymorphe qui participe d'un certain métissage, d'un brassage d'idées qui est le reflet en fin de compte de notre monde multipolaire.¹

Le monde multipolaire est traduit en outre par la présence, dans l'œuvre des deux écrivains, de deux écritures et de deux univers contradictoires exacerbés grâce à l'écriture polyphonique : l'écriture poétique du mythe et l'écriture réaliste de l'histoire :

L'on peut, ainsi, se demander si l'écriture polyphonique, comme « langage pluriel », dit Claude Cavallero, n'est pas foncièrement liée à la matière collective et matricielle du mythe.²

À cette conjecture nous associons la nôtre à propos de l'histoire.

¹ « Jean-Marie Le Clézio, La langue française est peut-être mon seul véritable pays », *op. cit.*

² Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, *op. cit.*, p. 153.

2. Interaction des images : le mythe

Au mélange des genres et des voix, s'ajoute, en filigrane, dans les œuvres des deux auteurs la superposition d'images et de discours. Le mythe intervient dans le texte sous la forme d'un discours – selon le sens premier du mot « Muthos » – qui vient se greffer, au second degré, sur le premier puisque, « dans un même texte, dit Pierre Brunel, plusieurs textes fonctionnent » et « le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui¹ ». L'interaction entre ces deux langages contribue à exprimer l'hybridité des textes et leur absence d'unicité.

La présence du mythe se manifeste ainsi à travers des allusions et des motifs renvoyant à la Bible, à la philosophie ou à la littérature, à des lieux, à des personnages ou à des thèmes mythiques liés, entre autres, au temps primordial et au « temps fabuleux des commencements »².

Le rêve, dit Mircea Eliade, porte l'homme à la recherche du paradis perdu. L'espace du désir qui s'empare de l'être prend l'avant-goût pour un ailleurs, un au-delà de l'horizon. Ces indices révèlent que l'homme désire retrouver le lieu mythique.³

La recherche du paradis perdu est spécifique de nos auteurs dont la quête, même accomplie dans la réalité, est entreprise dans un ailleurs qu'ils ont eux-mêmes créé par l'écriture. En étudiant la présence de ces mythes dans le récit, nous pourrions déceler et faire transparaître, derrière le « mythe collectif », ce que Charles Mauron⁴ appelle le « mythe personnel » de l'auteur. Nous précisons, cependant, que nous empruntons seulement la formulation et qu'entreprendre un travail psychanalytique des deux écrivains n'est pas notre objectif. Il s'agit seulement de retrouver, dans l'univers imaginaire et fantasmatique qu'ils ont créé, ce « lieu mythique » dont parle Mircea Eliade.

Quelles sont alors les images mythiques qui parsèment les textes ? Quelles sont leurs symboliques ?

¹ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 61.

² *Ibid.*, p. 15

³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

⁴ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963, 1988.

La littérature, comme le mythe, est une fiction qui se donne pour vraie, et le roman rêve de répéter le geste de la Bible. Ainsi, selon une formule de Paul Ricœur, dans Temps et Récit, « chaque intrigue littéraire est une sorte de miniature de la grande intrigue qui joint l'Apocalypse à la Genèse »¹

En nous inspirant de Paul Ricœur, nous nous intéresserons dans un premier temps aux images relevant de la Genèse, c'est-à-dire, les thèmes de la création, du Paradis et de l'âge d'or. Nous relèverons, ensuite, les motifs en rapport avec la fin du monde mais aussi, avec le mythe du retour, afin de joindre les deux thèmes de l'Apocalypse et celui de la Genèse. Nous analyserons, enfin, les procédés de mythification et de démythification des protagonistes selon leur utilité dans la consécration d'une esthétique de la marginalité.

¹ Yves Chevrel et Camille Dumoulié, *Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, Paris, PUF, 2000, p. 6.

2.1. Images du Paradis et de l'Âge d'or

Le paradis et le « temps fabuleux des commencements » sont évoqués dans *Révolutions* et dans *Hasard* à travers plusieurs motifs : littéraires (la transposition de l'histoire de Paul et Virginie, thème indissociable de celui de l'âge d'or) ; philosophique, (en utilisant le motif du « sauvage ») ; mythologique (l'image de la nymphe) et biblique (la réutilisation de certains symboles liés à l'iconographie et aux saintes écritures).

Dans *Révolutions*, nous assistons, à travers le couple Laure et Louis Pelletier à une réécriture de l'histoire de Bernardin de Saint Pierre. Louis Pelletier est un ami de Jean-Eudes Marro rencontré à l'île Maurice lors de l'exercice d'un service de garde demandé par le gouvernement. Dans la baie de Tamarin, un lieu sauvage et éloigné, les deux amis font connaissance avec une famille autochtone, un père et ses deux filles, la plus jeune étant Laure Des Bassins, celle de qui Louis Pelletier tombe amoureux. Le gouvernement ayant appris le mariage et la désobéissance de Louis Pelletier, l'alliance entre un Blanc et une Créole étant interdite, décide de le déporter et de le ramener en France. Or, à quelques mètres des rivages bretons, le *Brûle-gueule* qui transporte Louis Pelletier et Laure Des Bassins, montée clandestinement avec son mari, heurte un récif et fait naufrage causant la mort des deux amoureux.

Outre le fait que l'histoire d'amour de Louis et Laure est née sur l'île Maurice, « pays de Paul et Virginie » (R.232) comme le signale le narrateur, le naufrage que connaît la *Brûle-gueule* nous rappelle celui du *Saint-Géran*, raconté un siècle plus tôt par Bernardin de Saint-Pierre. Les deux navires, au moment d'aborder respectivement sur les côtes de la Bretagne et de l'île de France, sont pris, à quelques mètres de la côte, dans une violente « tempête » : le premier a « dérivé et touché un récif » (R.238) et le deuxième est « jeté sur les rochers à une demi-encablure du rivage »¹. Sur les rivages bretons et mauriciens, les habitants assistent impuissants à un même spectacle, la destruction complète du navire : le premier s'étant fracassé après « une vague plus forte que les autres [qui le] frappa » (R.239) et le deuxième à cause d'une « montagne d'eau d'une effroyable grandeur [qui] s'engouffra » dans le bateau.

¹ http://fr.wikisource.org/wiki/Paul_et_Virginie

Il existe, cependant, une différence car sur le *Brûle-gueule* Laure est accompagnée de Louis mais Virginie est seule sur le *Saint-Géran*, séparée de Paul qui assiste au naufrage depuis la plage. Néanmoins, les deux jeunes filles ont toutes les deux refusé une aide et la chance d'être sauvée. Virginie périt par pudeur, refusant de quitter ses habits pour être secourue par un homme au torse nu et Laure est morte par amour, refusant de quitter son bien-aimé et d'embarquer dans la chaloupe qui aurait pu la sauver : « elle tenait son mari enlacé, et elle répondit : Nous vivrons ou nous périrons ensemble » (R.238).

A travers la transposition de cette histoire, plusieurs motifs et plusieurs mythes qui en forment la toile de fond sont repris par l'auteur de *Révolutions*. Cette corrélation est explicitée par Daniel-Henri Pageaux en ces termes :

L'association de l'espace insulaire euphorique, de l'Age d'or symbolisé par l'innocence enfantine et du naufrage servant à figurer le malheur, permet de rendre compte de la construction simple et efficace de Paul et Virginie¹.

Au de-là du naufrage, l'histoire de Laure Des Bassins et de Louis Pelletier coïncide sur plusieurs points avec celle du couple mythique. Le début de l'idylle commence sur l'île Maurice, dans La baie de Tamarin, un endroit tellement beau, insiste Jean-Eudes, « qu'aucune phrase ne peut en rendre compte » (R.226). C'est par une succession de superlatifs et d'adjectifs mélioratifs que le narrateur exprime son enchantement devant ce lieu et ses habitants. Ainsi, à Tamarin « le plus bel endroit du monde » (R.226), se trouve un village de sang-mêlé et d'autochtones libres qui vivent retirés de la société et en harmonie avec la nature, en pratiquant l'agriculture et la pêche : « Ce sont, précise Jean-Eudes, les gens les plus accueillants et les plus honnêtes du monde » (R.227). C'est dans ce village qu'habite Laure Des Bassins, « certainement, écrit-il, une des plus belles femmes que j'aie vues à l'Isle de France » (R.228). Jean-Eudes est donc fasciné par l'endroit, impressionné par ses occupants mais aussi par le séjour qu'il y passe en compagnie de sa femme et de sa fille Jeanne :

Une scène que je n'oublierai pas, notre Jeanne nue comme au temps de l'innocence, courant dans la mer puis se jetant dans l'eau claire de la rivière, sous la voûte des grands arbres (R.230)

Nous ne sommes donc pas étonnée que cet endroit de perfection soit assimilé à l'Éden :

Nous avons certainement touché au paradis, écrit Jean-Eudes, puisqu'un tel bonheur était possible, par le seul enchantement de la mer, du ciel et de la nature, sans qu'il eût besoin d'une révolution (R.230).

¹ Daniel-Henri Pageaux, « Du bonheur au Malheur (Et vice versa) : De quelques trajets pour la réflexion et l'imaginaire », in *Le Bonheur en littérature : Représentations de l'autre et de l'ailleurs*, textes réunis par Belinda Cannone, Paris : Klincksieck, 1998, p. 29.

Dans ce cadre édénique naît la relation entre Louis Pelletier et Laure, une fille « pleine de candeur et de naïveté » (R.228). Cet amour interdit, comme l'a été celui de Paul et Virginie, était « charmant et plein d'une innocence juvénile » (R.229), précise le narrateur afin d'insister sur « l'innocence enfantine » qui caractérise cet amour.

La description ainsi faite semble réunir la plupart des « images et comportements paradisiaques : les îles, les paysages célestes des Tropiques, la béatitude de la nudité, la beauté des femmes indigènes, la liberté sexuelle, etc. » qui, selon Mircea Eliade, trahissent la « nostalgie de la condition édénique »¹. Il s'agit de la nostalgie que ressent Jean Marro envers le temps et la maison de Rozilis décrits par sa tante comme si c'était : « le paradis » (R.159).

Mais ce qui ajoute au caractère génésiaque de cette période, ce sont les récits de la vieille femme faisant souvent référence à des personnages quasi mythiques. Il y a, d'abord, le personnage de Somapraha, l'amie de Catherine, qui apparaît comme une initiatrice puisque c'est à travers elle que Catherine découvre la nature. La relation intime et quasi fantastique de la jeune indienne avec la nature, sa description par le narrateur font qu'elle ressemble à un être légendaire, une nymphe ou une gardienne des bois :

[Somaparaba] était très agile [...] sautait pieds nus d'un rocher à l'autre [...] racontait des histoires, elle donnait des noms aux fleurs. Elle ouvrait le calice des orchidées, elle passait son ongle sur le pistil pour faire lâcher le pollen [...] Elle parlait des démons de la forêt, des danseuses qui s'appellent devadasi (R.245).

C'est elle, qui apprend à Catherine à parler aux plantes, c'est elle aussi qui lui montre la grotte qui était « la maison d'Aranyany, la Dame de la forêt » (R.245) et qui lui raconte l'histoire légendaire et mythique de Damayanti et du roi Nala qui, après avoir perdu son royaume dans un jeu de dés, abandonne sa femme seule dans la forêt.

Ensuite, Catherine et ses frères sont présentés, eux-mêmes, comme très proches de la nature, menant une vie très simple et quasi sauvage au sein de la forêt. Avec leurs vêtements en lambeaux, les égratignures et la boue sur leur corps, ils étaient nommés, « Les hommes des bois » :

Les hommes des bois, dis-toi que c'était nous autres, Marro de Rozilis, raconte-elle à Jean [...] C'était à cause de la forêt qui était derrière chez nous, tous les bois noirs et les ébéniers qui avaient été plantés par notre aïeul [...] c'était sauvage, plein d'arbres et de plantes, c'était notre domaine à nous, nous connaissions chaque recoin, chaque sentier, chaque caillou (R.163, 164).

Cette appellation renvoie à un autre mythe celui du « bon sauvage », cet être simple et naïf qui n'est pas corrompu par la civilisation et qui vit librement et en parfaite harmonie avec la

¹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, éd. Gallimard, coll. «folio/essais», 1957, p. 44.

nature : « il préférerait vivre comme un sauvage, dit Catherine parlant de son père, et nous étions devenus des sauvages comme lui » (R.162). En outre, dans son essai *Mythes, rêves et mystères*, Mircea Eliade explique :

Le mythe du bon sauvage ne fit que relayer et prolonger le mythe de l'Age d'or, c'est-à-dire de la perfection des commencements [...] L'état d'innocence, de béatitude spirituelle de l'homme avant la chute, du mythe paradisiaque, devient dans le mythe du bon sauvage l'état de pureté, de liberté et de béatitude de l'homme exemplaire au milieu d'une Nature maternelle et généreuse. Mais on reconnaît sans peine dans cette image de la Nature primordiale les caractéristiques d'un paysage paradisiaque.¹

Il faut préciser, toutefois, qu'en décrivant le caractère « sauvage » de ses personnages, l'auteur valorise ce mode de vie sans faire référence au mythe du « bon sauvage » et de la vision manichéenne que cela inspire. Le Clézio qui a vécu, lui-même, pendant quatre ans, comme un « sauvage » au sein des Emberras, une tribu amérindienne du Panamá, déclare dans un entretien :

Les Emberas vivent en harmonie avec la nature, avec leur environnement, avec eux-mêmes sans pour autant avoir besoin de se référer à une autorité juridique ou religieuse quelconque. J'ai trouvé cela stupéfiant et lorsqu'à mon retour j'ai voulu raconter la cohésion sociale de cette communauté, les critiques m'ont reproché d'être naïf, d'être simpliste et de tomber dans le mythe du « bon sauvage », alors que ce n'était pas du tout mon propos. Je ne pourrais jamais dire de ces gens avec qui j'ai vécu qu'ils étaient sauvages, ni qu'ils étaient bons. Ils vivaient selon d'autres critères et d'autres valeurs.²

Ce qui semble attirer l'auteur de la *Guerre* et des *Géants*, c'est la fusion et l'harmonie au sein d'une nature paradisiaque, loin de la civilisation, de la ville et de ses corruptions :

Au XXe siècle, écrit Belinda Cannone, certaines représentations romanesques liées à l'« invention » du tiers-monde relèvent du mythe de l'Age d'or. A travers une critique de la société occidentale, l'Autre (ici corrélé à l'Ailleurs) est représenté comme le vestige d'un univers des commencements dans lequel régnaient l'harmonie sociale et la communion avec le monde – un bonheur primitif³.

Nous retrouvons une allusion à cette expérience fusionnelle avec la nature et avec l'autre, dans *Hasard*, lors d'une baignade dans l'estuaire d'une rivière au Panamá, Nassima nageant en compagnie d'Ifigenio, un jeune Indien Cuna :

Nassima n'avait pas besoin de mots. D'instinct elle était entrée dans ce monde, elle avait rejoint la vie de la forêt et du fleuve. Ainsi avait-elle pu s'approcher de la boa, lui parler, devenir son alliée, se lier à elle jusqu'à ce qu'elles ne forment plus qu'une seule personne, corps enlacés et tête contre tête. Et maintenant, elle nageait avec Ifigenio et les enfants, comme si elle avait fait cela depuis toujours (H.111).

Cette scène à laquelle assiste Moguer, dépité d'être resté en marge, exclu du groupe de ces enfants vierges et innocents, ne manque pas de lui évoquer un spectacle édénique : « C'était

¹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, éd. Gallimard, coll. «folio/essais », 1957, p. 42.

² « Jean-Marie Le Clézio, La langue française est peut-être mon seul véritable pays », *op. cit.*

³ Belinda Cannone, « Présentation », in *Le Bonheur en littérature : Représentations de l'autre et de l'ailleurs*, *op. cit.*, p. 20.

violent, presque sauvage, une scène du commencement du monde » (H.110) ; Ce qui concorde avec les propos de Sandra Beckett qui explique que « grâce à l'enfant médiateur, l'adulte entrevoit parfois le Paradis qui lui est maintenant interdit »¹.

La description et la représentation de la scène sont, en outre, riche en symboliques et en références mythiques. Nous remarquons, d'abord, la présence du serpent qui, posé sur la tête de Nassima, la fait ressembler à une « prêtresse africaine » (H.109), mais dont le rôle est d'ajouter surtout une dimension gésésiaque à cette scène du « commencement du monde ». Notons que la Boa se nomme Zoé, ce qui signifie en grec « la vie, l'existence », une traduction, selon certains théologiens, de l'hébreu « H'ava » qui a donné « Eve » en français. Ensuite, la baignade dans le fleuve possède, elle aussi, à travers l'élément aquatique, une symbolique liée à un rite de création et de purification : « Tous les héros de Le Clézio, explique Michelle Labbé, vont essayer de rejoindre ce monde mythique. Le terme de leur quête se matérialise par le rite d'une baignade ou d'une ablution purificatrices »². La purification par l'eau est une image rencontrée dans *Révolutions* quand Jean, retourné au « Bout du monde », au paradis d'Ében, boit un peu de l'eau du bassin (R.521); acte purificateur, acte magique qui le débarrasse instantanément de toutes ses inquiétudes et de tous ses tourments : « il se sent heureux et libre, commente le narrateur, comme si l'eau du bassin du Bout du Monde l'avait lavé » (R.522).

Le caractère enchanteur de cet endroit est lié au thème de l'île, point commun entre tous les endroits cités (la baie de Tamarin, le paradis d'Eben, l'estuaire de la rivière à Nargana qui est une île du Panamá), espace mythique riche en symboles :

*les îles sont dans les mythes et dans les légendes les scènes privilégiées d'expériences extraordinaires. Elles situent l'espace sacré, protégé et séparé par l'élément eau des terres profanes*³.

Les symboliques de l'île sont nombreuses. Il est question d'abord, comme nous venons de le voir, de l'île comme espace paradisiaque qui met en scène, à l'image de Laure Des Bassins, de Catherine enfant, de Somaparaba et de Nassima, des enfants innocents et en complète osmose avec une nature enchanteresse, rappelant de ce fait le mythe de l'âge d'or : « [I]es espaces insulaires », explique Daniel-Henri Pageaux, ce sont des « espaces d'utopie

¹ Beckett Sandra, « Enfance et marginalité dans les récits pour enfants de Henri Bosco, Michel Tournier et Jean-Marie Gustave Le Clézio » in, *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, op. cit. p. 158.

² Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, op. cit., p. 94.

³ Morel Corinne, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyance*, Eds De L'Archipel, 2005, 958 p., p. 484.

qui semblent offrir des images de bonheur individuel et collectif »¹. Ce bonheur peut venir aussi du fait que l'île, coupée du reste du monde, joue souvent le rôle d'un havre de paix ou d'un espace protecteur :

En suivant les mythes sur les îles, écrit Dominique Verdoni, [...] on note qu'elles ont souvent été considérées comme des lieux échappant à la loi, elles ont aussi servi de refuge ou d'exil, aux bannis par exemple, ou à ceux qui épousèrent la cause de la justice, et combattirent la corruption de la loi².

Aussi bien dans les œuvres de Le Clézio que dans celles de Maalouf, dans les situations difficiles ou tragiques, les personnages se réfugient souvent dans des îles, terres de promesses et de salut : « Jean, commente le narrateur de *Révolutions*, pensait à l'Angleterre comme à une terre promise, où tout serait nouveau où tout pourrait commencer. » (R.264). Ce sont les cas également de Jean-Eudes Marro et de Gébrayel Maalouf qui, à l'âge de dix-huit ans, choisissent de quitter leurs pays respectifs, la France et le Liban, pour émigrer vers un ailleurs plus juste et plus prospère. Le premier choisit l'isle de France, devenue île Maurice, et le second part de l'autre côté de l'Atlantique, à Cuba. Dans ces îles, les deux exilés connaissent le bonheur et la prospérité. Le premier finit par créer sa propre thébaïde, dans un endroit retranché de la forêt, loin de la ville, « loin de la corruption et des injustices » (R.493) ; le deuxième crée son propre empire, du nom de « La Verdad » et construit une maison cossue à l'image de sa réussite, loin de la ville, perchée en haut de la colline.

L'île joue aussi le rôle de refuge pour Tanios et son père Gérios. À la suite du meurtre du patriarche, le père et le fils traqués se réfugient dans l'île de Chypre au port de Famagouste. Une île qui leur offre une vie « d'audaces, de voluptés, d'insouciances » (RT.183) : Gérios est devenu un autre homme, transformé en un être jovial et insouciant : « à Famagouste il n'était plus le même » (RT.193), précise le narrateur, quant à Tanios, il découvre, dans ce port, les plaisirs de l'amour et de la vie : « Il avait trouvé dans cette ville inconnue, dans cette île si proche du pays et si lointaine : un port d'attente. Attente de l'amour, attente du retour, attente de la vraie vie » (RT.196).

Néanmoins, pour Maalouf, l'âge d'or n'est pas lié, comme pour Le Clézio, à un endroit édénique, mais seulement à un temps, celui d'avant les guerres, « cette époque bénie où il n'y avait pas encore, entre Juifs et Arabes, aucune guerre, aucune détestation, ni aucune hostilité particulière... » (O.420). L'âge d'or est exprimé chez l'auteur franco-libanais, non à

¹ Daniel-Henri Pageaux, « Du bonheur au Malheur (Et vice versa) : De quelques trajets pour la réflexion et l'imaginaire », in *Le Bonheur en littérature : Représentations de l'autre et de l'ailleurs*, op. cit., p. 30

² Dominique Verdoni, « Imaginaire insulaire et métaphores de l'étranger », in *Le Bonheur en littérature : Représentations de l'autre et de l'ailleurs*, op. cit., p. 246.

travers l'osmose de l'être avec une nature paradisiaque, le temps d'avant la civilisation, mais dans la relation idyllique qu'entretenaient les êtres entre eux, sans prendre en considération leur origine ou leur religion, le temps d'avant les conflits.

À travers l'analyse des personnages, nous constatons la récurrence de l'image de l'ennemi-ami et l'instauration de relations improbables et à contre-courant. Ce sont les exemples de l'amitié entre Chrétien et Druze, cheikh Francis et Saïd Beyk, seigneur du village de Sahlain, dont tout le monde appréciait « l'étendue de leur complicité » (RT.91) ; chrétien et protestant, Tanios et le Pasteur anglais, devenus très proches ; Turc et Arménien, le père d'Ossyane et Noubar, son meilleur ami ensuite son beau-père ; Musulman et Juif, Ossyane et sa femme Clara ou Mahmoud, le beau-frère du premier et Stefan, oncle de la deuxième, le premier chassé de Haïfa et le deuxième venant de s'y installer. Mais l'exemple le plus représentatif de cette réconciliation, de sa beauté et de son harmonie, c'est Nadia, la fille d'Ossyane et de Clara, qui porte avec fierté sa double appartenance, puisqu'elle est musulmane par son père et juive par sa mère.

A l'opposé de ces images de la Génèse, il y a dans les œuvres des deux auteurs des images renvoyant à l'Apocalypse, à la violence et à la destruction.

2.2. Paradis perdu et retour aux origines

Comme les images sous-jacentes qui renvoient au mythe de l'âge d'or, d'autres évoquent les thèmes du paradis perdu et du retour aux origines. Deux thèmes contradictoires qui évoluent et interagissent dans un même texte, contribuant à marquer son hybridité et son hétérogénéité.

Dans les œuvres lecléziennes nous remarquons, tout d'abord, que certains endroits portent le même nom que des lieux mythiques, évoquant, directement ou indirectement, la fin du monde. Dans *Hasard*, l'hôtel à Medellin où est morte Maté, la maîtresse de Moguer, tombée du haut du premier étage pour échapper à un serpent – ou à l'étreinte du vieil homme – s'appelle *Jericó*, « un nom de fin de monde » (H.207), précise le narrateur. Il se trouve qu'après cet accident qui a généré le scandale et la mauvaise réputation du cinéaste, Moguer voit tous ses projets, ses espoirs et l'image légendaire qu'il s'est construite depuis des années, effondrés comme les murailles de la ville mythique. De même, dans *Révolution*, la maison de repos dans laquelle la tante Catherine est installée, afin d'y vivre ses derniers jours, s'appelle « Josaphat » ; rappelons que la vallée de Josaphat est le « nom symbolique de l'endroit où Dieu, selon le livre de Joël, jugera les peuples au dernier jour »¹.

Ensuite, face au monde onirique de Rozilis, représentation du Paradis et de la Génèse, l'auteur oppose le monde apocalyptique de la réalité, à travers le motif de la ville, lieu où sont mis en scène les marginaux qui peuplent ses œuvres :

Pourquoi la tante Catherine, s'interroge Jean Marro, avait-elle quitté Maurice le paradis d'Ebène pour venir finir sa vie dans cet appartement, dans cette rue, dans cette ville cruelle et malheureuse ? (R.47).

L'auteur qui avoue souvent fuir « la vie agressive des grandes villes² », les considère comme les lieux de toutes les violences et de tous les malheurs, aux antipodes de la nature et du temps des innocences. Qu'elle s'appelle Nice, Londres ou Mexico, la ville apparaît, d'abord, comme un lieu lugubre, source de « tristesse » et de danger, qu'il s'agisse de Nice, « ville sombre » avec une « buée qui entourait les arbres, comme un avertissement » (R.323) ou de Mexico caractérisée par « tout ce gris, les crépuscules qui n'en finissent pas, la brume

¹ *Le Petit Larousse*.

² J.M.G Le Clézio, *La Fête chantée et autres essais de thèmes amérindiens*, op. cit., p. 10.

qui efface tout » (R.464). La « buée » et la « brume » accentuent le caractère sombre de ces villes fantomatiques, vides et sans âme : « le vide grognant de la rue indifférente » (R.383), « le vide de cette ville » (R.339), écrit le narrateur en parlant respectivement de Londres et de Nice.

Ensuite, la ville est assimilée à un espace agressif comme l'indiquent la répétition, tout au long de l'œuvre, de l'adjectif « violente » qui revient comme un leitmotiv : « cette ville sombre, violente, passagère » (R.348), « rues violentes », etc. et la personnification de la ville comparée à un monstre ou à une sorte d'ogresse qui avale tout sur son passage : « Cette ville nous bouffera » (R.337), « Elle vous expulsait vers la périphérie, elle vous rongait lentement, puis elle vous recrachait » (R.449) ; le sort de la majorité des marginaux détruits par la ville et relégués à la périphérie.

Enfin, la ville est comparée à une sorte de prison, un lieu carcéral qui étouffe et retient ses habitants en otage. Ceci est exprimé à travers la persistance de l'image du « piège » : « pris au piège de cette ville indifférente » (R.145, 146), « cette ville était un piège auquel il devenait difficile de résister » (R.449) et la répétition des expressions qui font référence à la volonté d'échapper ou de « disparaître » (R.449). Ainsi, pour échapper à la ville, les personnages s'en éloignent : « ils ont marché longtemps, jusqu'à ce que la ville ne soit plus qu'un halo blanc entre les arbres » (R.383, 384), se réfugient dans la nature : « La nuit, dans les rochers, l'air était froid, humide. On pouvait se croire dans un autre monde. Loin de la ville, loin de la guerre, loin de la conscience de soi » (R.272), s'évadent par l'esprit :

Il n'y avait qu'avec elle que Jean pouvait oublier la réalité, le bruit, la violence de la rue. Il avait appris avec elle à tourner lui aussi son regard vers l'intérieur, pour voir dans son sang le dessin du ruisseau Affouche et les arbres d'Ebène (R.160).

Où transforment la réalité par le rêve, la ville devenant envahie par la nature¹, une ville où on voit le « flot des autos » (R.348) et où « le bruit des autos ressemblait au froissement d'une rivière » (R.154).

Le motif de l'Apocalypse est lié, d'un autre côté, à la perte du Paradis et des lieux enchanteurs qui le caractérisent. Il est exprimé à travers les actes violents et destructeurs qui viennent mettre fin à la félicité des protagonistes. Ces incidents interviennent très souvent après leur séjour sur l'île car, après être un lieu « d'enchantement », l'île est associée aussi,

¹ À travers le motif aquatique analysé précédemment dans 1^{ère} partie 3.1.2. *Périphérie : lieux des limites, limites des lieux.*

selon Dominique Verdoni, à « des images de perte, de naufrage, et de danger¹ ». À l'instar du naufrage qui frappe Laure et Louis Pelletier après leur séjour paradisiaque sur l'île Maurice, plusieurs personnages sont frappés par ce genre de tragédies.

Après avoir perdu son premier paradis, la maison de Pennedépie, complètement « effacée² » par sa mère, Nassima perd un deuxième bonheur, la vie sauvage et insouciant, menée sous les Tropiques, à bord du *Azzar*. La fin de cette période est marquée par le déluge qui s'abat sur l'île de Nargana, l'estuaire où Nassima aime se baigner avec Ifigenio, scène qui évoque pour Moguer le « commencement du monde » (H.111). La violence de cette fin apparaît à travers la description de l'intensité de la tempête, « pareille à une main géante aux doigts ouverts qui effaçait tout sur son passage » (H.118). Après son passage, la tempête laisse la scène apocalyptique d'un paysage dévasté et d'un enfant mort, emporté par la rivière en crue, devenu le triste appât des poissons. Les conséquences de cette tragédie se manifestent aussi chez Nassima qui tombe gravement malade et se retrouve abandonnée par Moguer qui la chasse du *Azzar* – autre symbole du paradis. Après son escapade maritime, Nassima se retrouve à Fréjus, dans une institution pour « filles perdues » (H.162).

Perdus le sont aussi les familles Marro et Maalouf après avoir été privés du paradis. Pour les premiers, il s'agit de leur expulsion de la maison de l'île Maurice, « ce jour fatal du 1er janvier 1910, quand avec sa famille, elle [Catherine] a été chassée du paradis » (R.521). Pour Gebrayel Maalouf, après avoir mené une vie prospère à Cuba, devenant dans son pays d'accueil un « personnage illustre » (O.265) reconnu par ses pairs, il connaît, à quarante-deux ans, une « mort tragique » (O.264) à la suite d'un accident de voiture. La perte du paradis a une conséquence tragique sur toute la descendance qui subit ce drame et souffre, désormais, d'un sentiment de non-appartenance et de déracinement :

On avait perdu ses racines, non seulement Rozilis, qui, après tout, n'était qu'une maison comme les autres, mais Maurice tout entière [...], tout cela avait disparu et les Marro étaient devenus errants³. (R.48, 49).

Et comme en écho, l'auteur d'*Origines* déclare : « Cuba ne sera plus jamais à nous, grand-père, et le Levant non plus ! Nous sommes, et pour toujours serons, des égarés » (O.404).

Pour Tanios et son père, leur séjour sur l'île de Chypre, période de bonheur et d'insouciance, se solde aussi par la mort de ce dernier, arrêté et pendu par les soldats de

¹ Dominique Verdoni, « Imaginaire insulaire et métaphores de l'étranger », in *Le Bonheur en littérature : Représentations de l'autre et de l'ailleurs*, op. cit., p. 246.

² Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

l'émir. Perdu et désorienté, Tanios ne sait plus où aller et ne pense plus qu'à « partir, loin, le plus loin possible » (RT.213).

Chassés du paradis, tous ces personnages se présentent comme des égarés, des marginaux, des âmes perdues à la recherche d'un enracinement dans un ailleurs quelconque :

Le mythe du Paradis perdu comme celui de la Terre promise, explique Belinda Cannone, relève d'une conception tragique de l'homme : il y aurait eu une étape où il était heureux, dans le jardin d'Eden, mais ayant fauté, il en a été chassé et vit dans le malheur. La Terre promise, mythe réparateur, serait un bonheur retrouvé¹.

Ce bonheur peut être retrouvé à travers la découverte de la Terre promise ou à travers un équivalent, le retour aux origines. Les origines peuvent être comprises comme un lieu que le personnage a la possibilité de retrouver physiquement ou comme un temps, le temps primordial, celui des commencements. Or, reconstituer ce temps n'est possible qu'à travers une conception autre du temps, non pas comme un axe linéaire mais, comme un temps circulaire, une boucle qui ne cesse de se répéter. *Révolutions* est la démonstration même de cette conception du temps : « Le titre est mieux qu'un signal, dit Pierre Brunel ; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé »². « Révolutions » signifie, outre l'idée de rébellion et de changement brusque, symbole de la fin d'une ère et le début d'un autre,

Le mouvement orbital périodique d'un corps céleste, notamment d'une planète ou d'un satellite, autour d'un autre de masse supérieure ; période de ce mouvement, appelée aussi période de révolution³

La révolution évoque, de ce fait, le thème du recommencement cyclique très cher à l'idéologie indienne dont Le Clézio est un fervent admirateur. Comme l'explique Béatrice Chenot :

Parmi les données fondamentales qui caractérisent les sociétés primitives, se trouve celle de leur notion du temps, qu'elles considèrent non comme une succession d'étapes, mais comme une simple référence à un moment du passé, le « Temps » dans lequel trouve ses origines le temps actuel [...] l'idée du temps irréversible est impossible à assumer par la mentalité primitive : toute sa conception s'appuie sur la notion des cycles qui doivent se succéder inexorablement⁴.

Outre le titre, le concept du temps cyclique est exprimé par les références répétées à la citation du philosophe grec Parménide d'Élée : « *C'est tout un par où je commence, car là je*

¹ Belinda Cannone, « Présentation » in *Le Bonheur en littérature : Représentations de l'autre et de l'ailleurs*, op. cit., p. 12.

² Pierre Brunel, *Mythocritique*, op. cit., p. 82.

³ *Le Petit Larousse*.

⁴ Béatrice Chenot, « Pour un mythe des origines : Mis Montañas de Joaquín V. González » in *Représentation de l'Autre et ré-appropriation des mythes*, sous la direction de Béatrice Cáceres et Yannick Le Boulicaut, éd. L'Harmattan, 2003, « cahiers du CIRHILL », n°26, 308, p. 135.

retourne » (R.504), à travers l'écriture circulaire¹ et le va-et-vient incessant entre deux époques, présent et passé et deux récits, celui de Jean Marro et celui de son ancêtre Jean-Eudes Marro, qui, selon l'auteur de *Révolutions*, forment « une seule et unique réalité »² :

Le je de Jean n'a disparu, explique Patrick Grainville, que pour rejoindre, à l'origine de la boucle, celui de Jean-Eudes et se fondre en lui. Un même sang, une seule histoire sont saisis dans leur cycle, comme une éternité présente. Roue, Révolutions, retours...³.

Dès le départ, l'œuvre s'inscrit dans une conception primitive et mythique du temps. Il se comprend comme la répétition d'un temps sacré, le temps primordial « où prennent place les divers moments de la fondation de la culture et de l'institution de la société »⁴. Il correspond, dans l'œuvre, au temps de l'ancêtre Jean-Eudes quand a été fondée la maison de Rozilis, la maison « origine » de la famille Marro. La maison est décrite comme située « de l'autre côté de la mer, de l'autre côté du temps » (R.115) et datant d'« avant toutes les guerres, quand le monde était encore innocent » (R.23). Il s'agit du paradis d'Ebène – à confondre avec Éden – situé dans une île isolée du reste du monde, où l'on vit, comme à l'âge d'or, d'une manière sauvage et innocente, en totale communion avec la nature.

Dans les sociétés indiennes, explique Yves Bonnefoy, il y a souvent le désir de « revivre ce temps-là, le réintégrer le plus souvent possible, assister de nouveau au spectacle des œuvres divines, retrouver les Être Surnaturels et réapprendre leur leçon créatrice » ce qui leur devient possible à travers « les répétitions rituelles des mythes »⁵ :

Il ne suffit pas toujours de connaître le mythe des origines, explique-t-il, il faut le réciter ; on proclame sa science on la montre. En récitant les mythes, on réintègre le temps fabuleux des origines, on devient en quelque sorte « contemporain » des événements évoqués, on partage la présence des Dieux ou des Héros.⁶

Nous remarquons, ainsi, que les fréquentes visites de Jean Marro à la tante Catherine, dernière survivante de ce Temps et dernière détentrice du « secret » des origines, s'inscrivent dans un rituel⁷ et permettent au jeune homme d'accéder à cet autre monde. Du haut de La Kataviva, immeuble riche en symboliques, la vieille dame a le pouvoir, telle une chamane, grâce à la magie du lieu, à la pratique de quelques rituels et grâce surtout à l'énonciation de

¹ Cf. 1^{ère} partie 3.2.3. *Errance et cyclicité : interactions entre ici et ailleurs.*

² « J.M.G. Le Clézio : la révolution des âmes », *op. cit.*

³ Patrick Grainville, « Le Clézio : Une saga de nomades » in *Le Figaro Littéraire*, 6 février 2003, p. 4.

⁴ Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des Mythologies*, éd. Flammarion, Paris, 1981, p. 546.

⁵ *Ibid.*, p.753, 754.

⁶ *Ibid.*, p.753.

⁷ Yosr Bellamine Ben Aïssa, « Fonctions de la mythification de l'espace dans *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio », in *Espace et énonciation*, *op. cit.*, pp. 237-243.

son récit, d'entrouvrir la porte de ce paradis et faire se confondre présent et passé, ici et ailleurs¹ :

Il [le mythe] a vertu performative, dit Marie-Catherine Huet-Brichard : il ouvre, pour celui qui le dit comme pour celui qui l'écoute, au moment même où il se profère, les portes d'un autre Temps, un Temps sacré dans lequel chacun vit, pour la première fois, l'événement raconté².

À l'instar de Jean Marro qui est transporté, grâce aux récits de la tante Catherine, dans le monde fabuleux de Rozilis, le narrateur du *Rocher de Tanios*, après avoir écouté le récit du vieux Gebrayel et reproduit le geste de s'asseoir sur le trône de pierre baptisé du nom du personnage mythique, se voit aussi transporté vers cet autre temps, vers l'âge d'or : « Par quels mots décrire mon sentiment, mon état ? écrit-il. Apesanteur du temps, apesanteur du cœur et de l'intelligence » (RT.280). Comme l'explique Mircea Eliade :

En imitant les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en racontant leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré.³

Il arrive, cependant, que les protagonistes soient eux-mêmes assimilés à des êtres mythiques. Quel est le rôle et le but de cette mythification ? Quel est son apport dans l'écriture de la marginalité ?

¹ Cf. 2^{ème} partie : 2.1.2. *Le passé comme Ailleurs*.

² Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, Coll. « Contours Littéraires », 2001, p. 12.

³ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris Gallimard, 1957, pp. 21-22.

2.3. Mythification et démythification des personnages

Il arrive que les protagonistes lecléziens et maaloufiens rappellent les êtres de légende, des personnages bibliques, historiques ou du patrimoine littéraire. De la sorte, les auteurs élèvent leurs personnages marginaux aux rangs de héros ou de mythes et accentuent de ce fait l'aspect poétique de leur écriture. Toutefois, une écriture réaliste inhérente aux textes, fondée sur l'investigation chez Amin Maalouf, met en cause le mythe provoquant la démythification des personnages.

De la même manière que Nassima est identifiée à Jonas¹, accomplissant la traversée de l'Atlantique « dans le ventre d'un grand animal », Laïla se reconnaît dans Bilal, personnage mythique dans la religion musulmane, connu pour être le premier noir à avoir été émancipé et qui a pu rejoindre sa terre natale, en Afrique : « Je n'ai jamais oublié l'histoire de Bilal, dit-elle, et pour moi aussi, c'était ma propre histoire » (PO.167).

Les auteurs évoquent, également, des personnages légendaires, des souveraines, plus précisément, dont le nom ou le physique coïncide avec celui des protagonistes. Dans le premier cas, nous nous référons à Laïla et à Kiambé qui sont toutes les deux comparées, à cause de la ressemblance physique, à Balkis, reine de Saba, reine légendaire d'Éthiopie qui a fait le voyage jusqu'en Palestine à la rencontre du roi Salomon : « Tu ressembles à Balkis, la reine de Saba » (PO.17) dit Lalla Asma à sa protégée ; la jeune esclave raconte en parlant de sa nouvelle maîtresse : « Alix m'a donné comme nom Balkis, à cause de la couleur de ma peau et de la forme de mes yeux » (R.430). Chez Maalouf, il existe aussi des références à des souveraines légendaires à travers les prénoms des personnages. C'est le cas de l'épouse de Noubar, qui porte « ce prénom devenu rare d'Arsinoé » (EL.37), celui de plusieurs reines légendaires d'Égypte. Une autre souveraine est mentionnée à travers Thamar « la fille aux oranges » que Tanios rencontre dans une auberge à Famagouste et dont le prénom est « le plus prestigieux prénom des femmes de Géorgie, puisqu'il fut celui de la grande souveraine de ce pays » (RT.196). Le prénom Thamar évoque, aussi, un personnage biblique, celui de la belle-fille de Juda. Celle-ci, après la mort de son premier époux Er, le fils aîné de Juda, épouse, en

¹ Cf., 2^{ème} partie 3. *Voyage initiatique*.

vertu de la loi du lévirat¹, son frère Onan. Or, après la mort de ce dernier, Juda refuse que Thamar épouse son troisième fils Chêla de peur qu'il ne meure à son tour et la renvoie chez son père. Pour se venger, la jeune femme se déguise en prostituée afin de séduire Juda et avoir un enfant de lui. Rappelons que dans le récit de Tanios, Thamar est une femme vénale.

Pour décrire leurs personnages, les auteurs se réfèrent aussi à des personnages littéraires ou mythiques. C'est le cas d'Ossyane comparé à Gavroche, un des personnages mythiques des *Misérables*, puisque comme lui il a une certaine habileté à se déplacer et à remplir des missions en plein Paris et en temps de guerre : « il peut traverser n'importe quel barrage de contrôle, une fleur à la bouche. Une sorte de Gavroche » (EL.95). Il y a aussi l'exemple de Gebrayel, le grand oncle de l'auteur d'*Origines*, parti s'installer à Cuba et qui est mort très jeune, juste au moment où il était en train de vivre une ascension fulgurante dans le monde des affaires. L'auteur le compare alors à Icare : « Gebrayel – l'émigré Icare qui monte jusqu'au Ciel, puis se fracasse comme par punition divine » (O.360). Dans *Hasard*, Moguer est comparé au « Capitaine Nemo » (H.206) et est assimilé plusieurs fois à un « pirate » (H.151-179-188). L'aventure de Nassima à ses côtés reproduit « L'île au trésor » de Stevenson, comme à chaque fois, note Jean-Yves Tadié en parlant du roman d'aventure, qu'un personnage enfantin se lie d'amitié « avec un pirate tutélaire, nouveau John Silver²».

Mais les personnages qui se présentent dans l'œuvre comme de véritables héros sont ceux de Maalouf. Ses personnages sont souvent présentés au début de leur aventure comme des êtres légendaires³ qui accomplissent des actes exceptionnels, restant dans les mémoires ou dans les annales, à la manière d'un mythe.

Dans l'introduction du *Rocher de Tanios*, le narrateur présente ce dernier comme le « héros⁴ de tant d'histoires locales » (RT.10) et explique sa volonté de mener une enquête sur sa vie, afin de déceler le vrai du faux dans cette légende qui avait cours dans son village : « Je dois à Gebrayel, avoue-t-il, d'avoir acquis très tôt l'intime conviction que Tanios avait bien été, par-delà là le mythe, un être de chair. » (RT.11). Un héros mythique qui laisse, dans le village, un vestige sacré, une sorte de sanctuaire, un gros rocher à « l'aspect d'un siège majestueux », « un trône de pierre » qui porte son nom et que les différentes générations du village ont contemplé mais « sans oser l'aborder » (RT.9).

¹ Loi hébraïque qui obligeait un homme à épouser la veuve de son frère mort sans descendant mâle.

² Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventure*, Paris, PUF, 1982, p. 195.

³ Cf., 1^{ère} partie 1.1.2. *Ambiguïté : des personnages hybrides*.

⁴ Nous soulignons.

De même, Ossyane, le narrateur et le protagoniste des *Échelles du Levant*, est présenté par le narrateur hétérodiégétique comme une sorte de personnage célèbre, sa photo figurant dans son manuel d'histoire. Il s'agit d'un cliché qui représente le retour au pays d'un ensemble de Résistants libanais qui ont combattu en Europe et qui, en arrivant au port, « avaient été accueillis en héros » (EL.10). Mais, pour le narrateur extradiégétique, passionné d'histoire depuis son plus jeune âge, Ossyane est perçu, non seulement comme un héros, mais comme un « dieu victorieux » (EL.11) : « A présent, écrit-il, le dieu était là. Devant moi, à Paris » (EL.11).

Botros, le grand-père d'Amin Maalouf, est lui aussi un héros selon une histoire qui a cours dans la famille Maalouf : « Cette histoire je l'entends depuis que je suis né » (O.17), commente l'auteur. On y apprend que Botros, ayant reçu une demande à l'aide pressante de son frère Gebrayel, installé à La Havane, prend un paquebot pour l'Amérique, apprend l'espagnol pendant le trajet et présente une plaidoirie devant les tribunaux cubains pour sauver son frère et le tirer d'affaire : « le voyage de Botros à Cuba, explique le narrateur, [...] est resté dans la mémoire de ses descendants comme un exploit mythique » (O.100).

Ces personnages ont pu accéder au rang de personnages mythiques, parce qu'ils ont accompli des actes héroïques reconnus par tout le monde en tant que tels :

Le mythe universel de l'aventure du héros n'acquiert son plein sens, explique Joseph Campbell, que s'il sert de modèle à tous les hommes et à toutes les femmes, à quelque niveau qu'ils se trouvent. C'est pourquoi il s'exprime dans les contextes les plus variés¹.

En effet, chacun de ces personnages a accompli un acte qui lui vaut d'être promu au titre de héros : Botros qui sauve son frère des démêlés avec la justice cubaine et qui préfère, contrairement à ce dernier, ne pas quitter son pays et contribuer à sa prospérité en créant son « école universelle ». Botros est pour ses congénères un homme de lettres dévoué à sa famille et à son pays. De ce fait, pour le premier anniversaire de son décès, une grande cérémonie est organisée, en présence de plusieurs « personnalités éminentes » et une élogie est prononcée en son honneur, montrant l'apport de ce visionnaire en tant que pédagogue et en tant que fondateur d'une école laïque « comme il n'existait pas encore dans cette partie du monde » (O.425). Ossyane est vu, lui, comme l'un des personnages clef dans les rangs de la Résistance en France, sauvant le pays du nazisme. Devenu la grande figure du Résistant libanais, il est sollicité par ses compatriotes afin de tenir des conférences et raconter ses exploits. Sa photo,

¹ Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, op. cit., p. 110.

illustrant son retour au pays, trône pendant plusieurs années dans les livres d'histoires des écoles du pays, servant d'exemple à des générations d'écoliers. Quant à Tanios, reconnu déjà par sa canitie comme un personnage hors normes, il accomplit un acte héroïque celui de chasser « l'ogre », surnom de l'émir, de la Montagne, sauvant ainsi le pays de son despotisme. A son retour au village, il est promu au rang de cheikh et après sa disparition, un trône de pierre est baptisé en son nom. De plus, ce héros légendaire devient une sorte de guide : celui qui a été le premier, par sa disparition, à quitter le village et à ouvrir la voie aux générations futures : « Sur les pas invisibles de Tanios, remarque le narrateur, que d'hommes sont partis du village depuis » (RT.279) ; le narrateur lui-même en faisant partie.

Cependant, derrière la légende et le mythe peut se cacher une tout autre vérité. Au terme de leurs enquêtes, les trois narrateurs qui se sont intéressés à ces mythes ont contribué, à travers leur recherche inlassable de la vérité, à démythifier, en quelque sorte, ces héros et à les faire descendre de l'échelle de « Dieux » à celle de simples humains : « Je dois aussi à sa mémoire la vérité, dit l'auteur d'Origines parlant de Botros. La vérité n'est pas une sanction que je lui inflige, c'est un hommage à la complexité de son âme » (O.379, 380).

Nous découvrons d'abord que derrière chacun de ces héros se cache un être fragile que la vie a malmené : Tanios a souffert d'une identité ambiguë ignorant qui était son véritable père ; Ossyane, après avoir vécu une enfance malheureuse sous le joug d'un père despote, a enduré, à cause de la guerre, une longue séparation douloureuse avec sa femme et sa fille ; quant à Botros, il a vécu avec un mal-être profond ; le déchirement entre son rêve de partir ailleurs et les responsabilités qui l'enchaînaient à son pays.

Nous apprenons ensuite que les actes pour lesquels ces héros sont consacrés, ne coïncident pas totalement avec la réalité et que leurs exploits sont exagérés, voire inventés. Tanios qui avait pour mission de lire à l'émir une lettre qu'il avait lui-même traduite de l'anglais, s'est vu attribuer « le rôle le plus éminent qui soit, celui d'avoir chassé l'émir du pays tout en lui gardant la vie sauve » (RT.255). Ossyane a été, lui, consacré en héros de la Résistance, rôle qui repose sur des faits parfois réels mais souvent exagérés et créés de toutes pièces par l'opinion publique :

On me prêtait, tout un palmarès de faits d'armes glorieux dont quelques-uns étaient inventés, et les autres, la plupart, basés sur des faits réels, mais dans lesquels mon rôle était démesurément amplifié (EL.107).

Quant à Botros, son intervention auprès de son frère pour le sauver s'avère n'être qu'une histoire qu'il a inventée afin de transformer l'échec de son voyage aux Amériques en un fait héroïque :

Je suis bien obligé d'en conclure, écrit l'auteur après avoir découvert la vérité sur le légendaire voyage de son grand-père, que le voyage de Botros à Cuba, qui est resté dans la mémoire de ses descendants comme un exploit mythique, n'avait été pour lui qu'une regrettable mésaventure (O.100).

Cette démythification du héros nous la retrouvons, aussi, chez Le Clézio, dans *Hasard*, à travers le personnage de Moguer et l'épisode de son naufrage. Pris dans une grande tempête, le *Azzar* « avait roulé sur les récifs » (H.158) à quelques mètres de la côte, scène qui ne manque pas de rappeler le sort du *Brûle-gueule* et du *Saint-Géran*. Mais le naufrage du *Azzar*, loin d'être un récit mythique en est plutôt la parodie.

D'abord, le couple mythique Paul et Virginie est remplacé par le vieux Moguer et la jeune Sue qui s'est embarquée sur le voilier en pensant « que c'était assez romantique de partir seule avec le vieux pirate de cinéma » (H.151). Or, la croisière romantique se transforme très vite en un véritable cauchemar. Dès que la tempête prend de l'ampleur, la passagère, victime du mal de mer, se réfugie dans la cabine « pour essayer de se soigner à coups de whisky » et après avoir vomi, elle s'est « endormie, ses cheveux blonds collés à sa joue ». À la vue de la côte, elle commence « à crier, à pleurer », rampant à « quatre pattes », voulant à tout prix « échapper au bateau » (H.155), s'opposant diamétralement, par ce comportement, à la digne et courageuse Virginie.

Ensuite, Moguer, présenté toujours comme « un vrai homme de la mer » (H.34), comparé à « un loup de mer » (H.177) et attaché à son bateau comme à sa vie, « car le *Azzar* était son propre corps et son esprit, et ils périraient forcément ensemble » (H.206), se révèle n'être en réalité qu'un piètre marin incompetent et insuffisamment initié à la navigation. Sa manière de gérer cette tempête et ce naufrage peut être qualifiée d'échec cuisant mais, en aucun cas, d'acte héroïque. Dès le départ, il prend la mauvaise décision celle de s'aventurer en mer malgré la tempête annoncée : « Il en avait fait une question d'honneur, réussir cette croisière seul, grâce aux leçons d'Andriamena » (H.151), mais il est très vite dépassé par les événements et le *Azzar* se retrouve rapidement « privé de toute sa toile » et « prêt à chavirer » (H.151). Puis, à quelques mètres de la côte, le capitaine ne réussit pas à trouver l'entrée du port : « La Spezia était là, juste devant eux, à quelques centaines de mètres [...] Moguer ne comprenait pas comment il avait pu manquer le phare » (H.157). Enfin, ayant abandonné son bateau afin de ramener la jeune femme sur le rivage et ayant perdu les rames de sa barque, le

capitaine n'a pas le courage de retourner à son voilier pour essayer de le sauver : « Moguer pensa retourner à la nage, mais il n'était pas si bon nageur et l'eau était froide » (H.156). La traversée qui avait initialement la prétention d'être une aventure fantastique, un défi que le capitaine a lancé aux éléments marins et qu'il pensait gagner n'est, en réalité, qu'une succession de maladresses, d'erreurs et d'actes manqués comme l'a été, en quelque sorte, la vie même du vieux cinéaste ou comme aurait pu l'être, aussi, la scène finale du « Cyclone en Jamaïque », le film qu'il rêvait de tourner et dont il aura été le protagoniste principal et le héros déchu. D'ailleurs, comme dans une scène de film, le lendemain matin, devant le spectacle du voilier naufragé, « le clapot venait mourir aux pieds de Moguer, sur la plage bouleversée, en faisant un petit bruit ironique » (H.157), marquant, ainsi, la fin du mythe du pirate des mers et du cinéma :

Il ne ressemblait plus au capitaine qu'elle avait connu, debout à la barre, les yeux plissés par le soleil, l'air d'un pirate, remarque Nassima qui le rencontre quelque temps après le naufrage. Il était moins grand, moins fort, un peu voûté, il marchait en boitant un peu. Il avait plutôt l'air d'un professeur (H.179)

L'accumulation des adverbes et des substantifs négatifs, la répétition des adverbes « plus » et « moins », marquant respectivement la cessation et l'infériorité, l'adjectif « voûté » et le gérondif « en boitant¹ » montrent bien l'état de dégradation physique du personnage. Quant à la comparaison (« ressemblait », « l'air de », « avait l'air ») et le passage des premiers comparants, « capitaine » et « pirate », au deuxième, « professeur », ils marquent la transformation du personnage et son glissement d'un monde à un autre : du statut de héros mythique, une sorte de « capitaine Nemo », au statut d'une personne ordinaire, « un homme qui avait parcouru le monde et la vie » (H.179).

Nous décelons, dans les récits de nos auteurs, un double discours et une double compréhension des images reliées à la fois à la diégèse et se référant en même temps à des motifs mythiques. Ces derniers, évoluant en filigrane par rapport au texte initial, donnent aux œuvres une profondeur autre et leur confèrent un caractère hybride ; comme l'explique Marie-Catherine Huet-Brichard dans *Littérature et mythe* :

¹ Est-ce une référence indirecte au pirate John Silver et à sa démarche boiteuse à cause de sa jambe en bois ?

Le mythe est à la fois une référence hors-texte, qui appartient à un autre champ du domaine culturel (l'histoire des religions ou l'anthropologie), et un élément constitutif du texte. Parce qu'il est dehors et dedans, étranger et semblable, ses liens avec la littérature relèvent de l'étrangeté¹.

Le mythe apparaît, en outre, selon deux images contradictoires mais qui se rejoignent : les images de la Génèse et de l'Apocalypse liées par le thème du retour aux origines. Comme la perte du paradis induit au déracinement, à l'errance et à la marginalité, le retour aux origines et la quête de cet ailleurs, dans le passé, permet, lui, l'apaisement et la réconciliation.

Même si les deux auteurs se sont intéressés aux mêmes mythes, celui de l'âge d'or, du paradis perdu et du retour aux origines, leur références ne sont pas toujours les mêmes.

Il faut noter, d'abord, qu'il y a pour chacun d'eux, deux paradis perdus, l'un plus personnel que l'autre. La perte personnelle, c'est celle de la maison ou du pays des origines : Rozilis – dont le vrai nom est *Eurêka* – et l'île Maurice pour l'un, et « le chapelet » des maisons abandonnées, dont la demeure turque dans *Les Echelles du Levant* et la maison du grand-oncle à Cuba, pour l'autre. C'est cette première perte qui fait naître le sentiment de déracinement chez les deux auteurs, attitude que l'on retrouve chez leurs personnages.

La deuxième perte est celle d'une époque, d'un âge d'or. Pour le Clézio, il s'agit d'opposer le monde paradisiaque de Rozilis et des « hommes des bois » au monde apocalyptique de la réalité et du temps présent, avec tout ce qu'il comporte de laid, d'injuste et d'hostile. À travers l'image violente et inhumaine de la ville, symbole du monde moderne, sont dénoncés plusieurs maux tels que les atrocités de la guerre (Santos, Kernès), la maltraitance des faibles (Aurore de Sommerville, Conrad), l'esclavagisme (Kiambé, Violette, Ratsitatane), la pauvreté (le camp des réfugiés), etc. Pour Maalouf, il s'agit d'opposer le monde apocalyptique d'aujourd'hui avec ses guerres et ses conflits ethniques et religieux, à un âge d'or que représente le temps d'avant les guerres quand la Montagne était en paix et que les différents villages et les différentes tribus arrivaient encore à s'entendre, quand les échelles du Levant, ces comptoirs commerciaux établis par les nations chrétiennes en pays d'islam, étaient le symbole de l'entente et de la cohésion :

La coexistence des trois religions dans l'Espagne entre le VIIIe et le XVe siècle, explique l'auteur de Léon l'Africain, est un moment auquel je suis attaché, ce moment où chrétiens, juifs, musulmans vivaient ensemble. [...] C'est un moment privilégié parce que, moi, j'ai envie de croire à cette coexistence².

¹ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, éd. Hachette, Paris, Coll. « Contours Littéraires », 2001, p. 4.

² « Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 6.

Pour expliciter leur idéologie, Le Clézio et Maalouf se tournent vers le mythe mais l'exploitent d'une manière différente : le premier utilise des mythes universaux comme toile de fond et assimile les protagonistes à des personnages mythiques alors que le deuxième élève ses protagonistes aux rangs de personnages mythiques afin de servir comme exemples universaux : « Moi, j'essaie, avoue-t-il, de bâtir des mythes positifs en utilisant les ingrédients de l'histoire, les pierres de l'histoire »¹.

Comment se présente le rôle de l'Histoire dans les écrits des deux écrivains ?

¹ *Op. cit.* p. 6.

3. Interaction des réalités : l'Histoire

C'est un sentiment bizarre d'être à la fois ici et ailleurs, appartenir à plusieurs histoires.

Le Clézio, *Révolutions*

Les deux auteurs s'inspirent abondamment de l'Histoire pour nourrir leur univers fictif. Leurs références sont tirées aussi bien de l'Histoire collective – celle qui concerne les événements passés qu'ils intègrent dans leur fiction – que de leur histoire personnelle et familiale qui représente un des principaux matériaux de leurs œuvres. Il s'agit d'une « hybridation historique », c'est-à-dire de l'interférence entre l'Histoire et l'histoire, entre le factuel et le fictionnel »¹. En créant l'amalgame entre les différents niveaux de l'histoire, les auteurs tendent, de la même manière qu'avec les procédés de la polyphonie et du double discours introduit par le mythe, à échapper à l'unicité du texte et à favoriser son éclatement évitant que leurs œuvres n'obéissent à un genre prédéfini.

Comme le recours au mythe permet d'introduire l'aspect poétique de l'écriture, la référence à l'Histoire favorise une écriture réaliste qui a pour effet de dramatiser les événements et d'accentuer, de ce fait, la situation tragique des personnages marginaux. Ceci est un prétexte aussi qui offre aux auteurs la possibilité de dénoncer les violences de la guerre et la barbarie des persécutions, causes principales de la marginalisation des autres.

Comment sont traités les événements historiques dans les œuvres ? De quelle manière interfèrent-ils avec les événements fictionnels ? Les auteurs ont-ils opté pour les mêmes méthodes ?

¹ Ali Abassi, *Le Romanesque hybride*, Tunis, Sahar, 1996, p. 39.

3.1. Histoire commune : une part de réalité

L'Histoire représente pour les deux auteurs une toile de fond sur laquelle et à travers laquelle sont construits les événements du récit. Ce qui unit aussi les auteurs, c'est le degré d'authenticité qui caractérise les événements et les épisodes tirés de l'histoire. La précision des descriptions et l'abondance des détails véridiques sont telles que cela nous a poussée à rendre compte de ces événements afin de mettre en exergue, d'une part, l'écriture réaliste des auteurs et, d'autre part, son aspect poétique dans la rencontre harmonieuse entre fiction et réalité.

L'Histoire a été intégrée dans les récits de deux manières, en fonction de la période en question. Nous nous intéresserons d'abord aux récits d'Ossyane (EL) et de Jean-Marro (R), pour nous pencher ensuite sur les récits de Tanios (RT), Jean-Eudes (R) et Kiambé (R).

L'auteur des *Croisades vues par les Arabes* est comme il l'avoue lui-même « un passionné d'histoire¹ » ; il s'en est toujours inspiré pour créer ses œuvres. *Léon l'Africain* relate les aventures et les voyages du personnage éponyme, un géographe arabe du XVI^{ème} siècle ; *Samarcande* évoque le poète et libre-penseur Omar Khayyam et Hassan Sabbah, fondateur de l'ordre des Assassins, en Iran, au XI^{ème} siècle ; et *Les Jardins des Lumières* raconte la vie de Mani, peintre, médecin, philosophe oriental du III^{ème} siècle, fondateur du manichéisme. À propos de ce récit, l'auteur déclare dans un entretien :

En écrivant ce livre, j'ai eu envie de décoller un peu de la réalité historique, en tout cas des personnages historiques pris comme personnages principaux. C'est surtout cela qui a un peu changé par rapport à d'autres livres comme Les Échelles du Levant².

Dans cette œuvre, l'auteur est libéré des détails et des contraintes historiques que lui imposent le respect des dates et de la chronologie des événements car évoquer « un personnage qui a effectivement existé », c'est avoir « un peu les mains liées³ ». Toutefois, le récit demeure fortement influencé par le contexte historique qui a une incidence directe sur les

¹ « Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 22.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

personnages et sur le déroulement des évènements. Nous pouvons énumérer quatre épisodes historiques importants.

Il est question d'abord de la persécution des Arméniens par les Turcs, épisode sanglant dans l'histoire d'Anatolie :

Il y avait eu des émeutes à Adena, écrit le narrateur. La foule avait saccagé le quartier arménien. [...] Des centaines de morts. Des milliers, peut-être. D'innombrables maisons incendiées, dont celle de Noubar (EL.37).

« Dans la ville d'Adana, lit-on dans un ancien livre rassemblant les rapports et les témoignages de l'époque, 1190 maisons, 5 écoles, 6 églises, tout le marché arménien avaient été la proie des flammes »¹. Dans le roman, l'auteur fait allusion à cet évènement à travers le personnage de Noubar, meilleur ami, ensuite beau-père du père d'Ossyane. Après avoir perdu sa maison et ses biens brûlés par ses persécuteurs, il est contraint, pour éviter la mort, de quitter son pays d'origine et de partir en exil. Cet évènement a une incidence importante dans le récit puisque, par solidarité, le père d'Ossyane décide de suivre son ami dans son pays d'exil. La famille Ketabdar quitte alors la maison d'Adana pour s'installer dans la Montagne libanaise où Ossyane voit le jour : « le cataclysme d'où je suis né » (EL.36) dit ce dernier à son interlocuteur.

L'auteur plonge ensuite son personnage et ses lecteurs dans l'univers de la Résistance. On découvre, alors, à travers Ossyane qui joue le rôle d'agent de liaison – sous le pseudonyme de Bakou – le monde de la clandestinité, des faux-papiers, des missions secrètes, des risques, des dangers et des nouvelles rencontres. Cette expérience permet au protagoniste d'acquérir une nouvelle image, celle de « héros de la Résistance » (EL.123) – ce qui favorise sa réconciliation avec son enfance et son père – et le mène à faire la connaissance de sa future femme, Clara.

Le troisième épisode important dans l'histoire collective et personnelle des personnages, c'est le déclenchement de la guerre israélo-palestinienne qui a été fatale pour le protagoniste. Venu à Beyrouth au chevet de son père mourant, Ossyane laisse Clara enceinte à Haïfa, auprès de son oncle Stefan. Or, la guerre éclate, les frontières entre le Liban et la Palestine sont fermées et avec elles toute communication : « Avec la guerre, c'était fini, explique le narrateur. Les frontières allaient devenir hermétiques. Ni voyageurs, ni lettres, ni

¹ Alexandre Adossidès, *Arméniens et Jeunes-Turcs. Les massacres de Cilicie*, Paris, P.-V. Stock, 1910, p. 104.

télégrammes, ni téléphone ». (EL.178) La séparation d'avec sa femme et la mort de son père sont les causes principales de l'aliénation du protagoniste et son enfermement pendant vingt-huit ans dans un asile psychiatrique.

Le dernier évènement historique important évoqué dans le récit est le commencement de la guerre du Liban :

Au dehors, dit le narrateur, se déroulaient à présent certains évènements dont les bruits parvenaient jusqu'à nous. Par bruits, je veux dire aussi les bruits des armes. Explosions, rafales, et les sirènes d'ambulances. Pas encore la guerre. Seulement les salves annonciatrices. (EL.236)

Ce bouleversement dans les rues de Beyrouth a des répercussions à l'intérieur de l'asile puisque le médecin et tout le personnel disparaissent, laissant les malades livrés à eux-mêmes. C'est à ce moment-là qu'Ossyane décide de quitter l'asile et de reprendre le cours de sa vie : « Je me suis levé. J'ai dit à voix haute « je m'en vais » [...] Je suis allé dans ma chambre, j'ai rassemblé quelques objets [...] Je suis parti. » (EL.242)

Non seulement les évènements historiques marquent les étapes importantes de la vie du personnage – sa naissance, sa rencontre avec Clara, sa réconciliation avec son enfance et son père, sa folie et enfin son retour à la vie normale– mais interfèrent aussi dans le déroulement des évènements comme prétextes sur lesquels se fonde le récit.

Dans *Révolutions*, la vie de Jean Marro, comme l'a été celle d'Ossyane, est marquée par des moments historiques importants, des « révolutions » qui jalonnent les différentes étapes de sa vie à quasiment la même période, au milieu du siècle dernier.

Le chapitre intitulé « Rumeurs de guerre » fait référence à la guerre d'Algérie qui éclate en 1954 et qui marque le personnage d'abord moralement, à travers les rumeurs qui lui parviennent, ensuite en bouleversant le cours de sa vie, l'obligeant, pour ne pas être enrôlé, de quitter sa ville natale à deux reprises : « Il faut aller très loin, précise le narrateur, avant que la gendarmerie ne vienne le chercher » (R.370). Même si le protagoniste n'a pas participé personnellement à cette guerre, il décide de la relater à sa manière à travers le « Cahier des Cristaux »¹ où il consigne les faits les plus marquants, le nombre des morts dans les deux camps, à la manière d'une rubrique nécrologique, et les sorties en salle des films dans la même période. Tous les faits relatés sont tirés de la réalité, notons à titre d'exemple les quatre évènements transcrits comme suit :

¹ Cf., 3^{ème} partie 1.2.1. *Diversité générique*.

28 mai
Massacre de Melouza, le FLN tue des civils en pleine rue.
3 juin
Bombes dans des lampadaires à Alger.
9 juin
Attentat au Casino de la Corniche à Alger.
26 août
Assaut à la Casbah par la troupe. Les chefs des réseaux Mourad et Ramel sont tués » (R.194)

En feuilletant les journaux locaux de 1957 et en nous référant aux dates communiquées par le narrateur, nous arrivons à retrouver ces informations dans ce même style télégraphique, à travers les grands titres qui faisaient la une de ces journaux :

*338 musulmans massacrés par les rebelles à Melouze (Hodna) et Wagram (Sersou)*¹
*Trois bombes à retardement placées dans des lampadaires explosent à 18h30, à proximité d'arrêts d'autobus 8 morts, 88 blessés*²
*Une bombe explose (vers 19h) au Casino de la Corniche au milieu de la foule des danseurs*³
*Siège de trois heures hier après-midi dans la Casbah rue Saint-Vincent-de-Paul. Trois terroristes sont abattus dont Debih Chérif, technicien des bombes et Rhamel, chef des « cellules de choc*⁴

En outre, à côté de ce dénombrement macabre et de cette reprise chronologique des événements qui ont touché l'Algérie en 1957 et 1958, les nouvelles de la guerre parviennent au narrateur à travers les récits de ses amis, dont essentiellement Hervé Kernès, ancien camarade de classe parti combattre en Algérie : « Maintenant, il venait donner à Jean des nouvelles de la guerre [...] Kernès n'inventait jamais. Il disait ce qu'il avait vu, ce qu'il avait su » (R.196). La mention sur la sincérité du personnage a pour effet de convaincre le lecteur de la véracité des informations données.

La réalité de la guerre d'Algérie est perçue enfin à travers l'arrivée, à Nice, des réfugiés d'Oran :

Un peu avant l'été, au début avril, quelque chose était arrivée à cette ville. Ç'avait été soudain, violent. Un beau matin les habitants s'étaient retrouvés devant la réalité. Des bateaux étaient entrés dans le port (R.128).

Épisode réel corroboré par la mention du *Commandant-Quéré*, un paquebot qui a réellement existé, utilisé sur les lignes d'Afrique du Nord, et qui a participé en 1962 « au rapatriement des troupes françaises et des rapatriés d'Algérie »⁵.

La libération de l'Algérie, Jean l'apprend en étant à Londres :

¹ *Le Journal d'Alger*, 1^{er} juin 1957, p.1.

² *La Dépêche Quotidienne d'Algérie*, 4 juin 1957, p.1.

³ *Ibid.*, 9-10 juin 1957, p.1.

⁴ *L'Echo Alger*, 27 août 1957, p.1.

⁵ http://www.frenchlines.com/ship_fr_110.php

le 1^{er} juillet, l'indépendance algérienne avait été proclamée. Le président Youssef Benkhedha était entré dans Alger, et tous les drapeaux verts avaient été accrochés aux fenêtres. Jean avait l'impression de ressentir l'ardeur de cette journée jusque dans les rues de Londres (R.314-315).

Le protagoniste ne manque pas de faire référence aux différents événements qui touchent le monde, comme « la guerre en Malaisie que son père écoutait à la radio anglaise chaque soir, les combats dans la jungle contre les terroristes. Les dernières poches de résistance dans la jungle (R.135), la guerre des six jours qui avait opposé Israël à l'Égypte, la Syrie et la Jordanie et dont il a des échos à travers un documentaire passé dans une salle de cinéma, « Le mercredi 14 juin 67 »¹ (R.379) ou bien « l'indépendance de Maurice » (R.392) qui a lieu le 12 mars 1968², nouvelle qu'il apprend à travers le bulletin d'information de la BBC que son père écoutait sur son poste de radio.

Ensuite, depuis Mexico, où il est parti pour fuir le service militaire, le narrateur fait allusion à la révolte estudiantine de mai 68 :

Jean savait, ce qui s'était passé en France, les manifs contre de Gaulle, la grève générale, les étudiants qui avaient occupé la Sorbonne, les ordures qui s'entassaient jusqu'au premier étage des immeubles (R.455-456).

Mais le narrateur s'attarde beaucoup plus sur les événements qui ont soulevé Mexico, quelques mois plus tard et qui sont arrivés à leur acmé le 2 octobre 1968, date reconnue sous le nom du massacre de Tlatelolco : « Le 2 octobre 1968, à Tlatelolco, devant le ministère des Affaires étrangères, une manifestation d'étudiants était réprimée dans le sang par l'armée et par la police »³. Les différents événements⁴ qui ont marqué cette période sont repris fidèlement par le narrateur ou par Jean, à travers les lettres qu'il écrit à Mariam.

¹ « On passait des actualités, des images en noir et blanc, dures violentes, le champ de bataille du Sinaï, les déserts, les chars égyptiens brûlés par les bombardements de l'aviation israélienne, les corps couchés dans le sable [...] les hommes de Rafah les yeux bandés, les poignets liés derrière le dos par des fils de fer qui noircissaient leurs mains, la cohorte des prisonniers qui avançaient en sautillant comme des animaux entravés dans ce champ de poussière » (R.382,383).

² « Le 12 mars 1968, au cours d'une cérémonie empreinte de solennité, l'indépendance fut proclamée et la Constitution du nouvel état souverain promulguée » p.182, in Amédée Nagapen, Histoire de la Colonie. Isle de France-Ile Maurice 1721-1968, op. cit.

³ François Weymuller, Histoire du Mexique des origines à nos jours, éd. Horvath, 1984, coll. « Histoire des nations », p. 359.

⁴ Il y a, d'abord, les événements du 26 juillet quand les policiers ont tiré sur la foule faisant une centaine de morts, ensuite le 30 juillet, quand les soldats ont pris d'assaut le collège de San Ildefonso à coups de grenades et de bazooka, écrasant et tuant des enfants : « le sang a éclaboussé les murs » (R.459), enfin le 1^{er} août quand des jeunes sont abattus de sang-froid : « Les tanks et les autos blindées, contre des gosses armés seulement de cailloux » (R.461). Le narrateur mentionne aussi la manifestation qui s'est produite, en ville, le 27 août, à travers une longue marche silencieuse à laquelle le protagoniste participe : « Le 27 août, Jean était sur Reforma lors de la grande marche depuis Chapultepec jusqu'au Zocalo » (R.461).

Le narrateur évoque aussi le premier massacre qui a eu lieu au même endroit, à Tlatelolco, plusieurs siècles auparavant, le 13 août 1521, quand les conquistadors espagnols, sous le commandement de Hernán Cortés, massacrèrent sous les ordres de Pedro de Alvarado les combattants aztèques à Tenochtitlan :

Il me semble [écrit le protagoniste parlant du gardien de l'hôpital où il travaille] que je vois un vieux guerrier, de ceux qui ont combattu contre Alvarado, quand Tenochtitlan et Tlatelolco étaient jonchés de cadavres (R.465- 466).

Le protagoniste cite ensuite quelques lignes tirées d'une relation qu'il dit avoir « recopiée autrefois dans un livre, à la bibliothèque de Salvador » (R.466) :

Alors on vient leur dire que Huitzilopochtli a revêtu ses ornements. Ensuite ils mettent à Huitzilopochtli ses parures, ses habits de papier, tout cela. Ensuite les Mexicains commencent à chanter. Ils firent cela le premier jour.

Mais ils ne le firent pas le deuxième. Ils commencèrent à chanter, et alors ce fut quand moururent les Tenochcas et les Tlatelolcas (R.466)

L'évocation du chant, des « parures » et des « ornements » montre que ce massacre s'est produit lors d'une fête, chose que confirment les différents livres d'histoire :

Laissant à Tenochtilan Pedro de Alvarado, Cortès descend à Cempoalla [...] Malheureusement, en son absence, Pedro de Alvarado s'affole : craignant une répétition du complot de Cholula, il fait massacrer plusieurs milliers d'Indiens désarmés pendant une fête religieuse.¹

Aussi, le témoignage authentique² de Bernal Diaz del Castillo qui était aux côtés de Hernan Cortès lors de la conquête du Mexique et dont Le Clézio a analysé le témoignage dans son essai *Le rêve mexicain*.

Ainsi, comme les conquistadors espagnols, le 2 octobre 1968, l'armée mexicaine s'est acharnée, elle aussi, sur un peuple désarmé et en fête : « Il y avait des étudiants, commente Jean, mais aussi des familles avec des enfants. Ils venaient pour écouter les orateurs, c'était comme une fête » (R.467). Le protagoniste ne manque pas d'établir un parallélisme entre les deux massacres, en insérant – par un jeu de miroirs – des paragraphes en italique tirés de cette même relation qui s'avère appartenir, selon l'auteur du *Rêve mexicain*, à « un des témoins du massacre, un mexicain de Tlatelolco qui écrivit en 1528 une relation anonyme en langue

¹ François Weymuller, *Histoire du Mexique*, éd. Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 1972, 128 p., p. 25.

² « Ils dirent en pleurant amèrement que ce capitaine était sorti inopinément de son quartier avec tous les soldats que Cortès lui avait laissés, et que, sans aucun motif, il était tombé sur une réunion de dignitaires et caciques, au moment où il dansaient dans une fête en l'honneur de Huichilobos et de Tezcatépuca avec l'autorisation de Pedro Alvarado lui-même ; celui-ci en avait tué plusieurs, tandis que de leur côté les Mexicains, obligés de se défendre, avaient causé la mort de six soldats » in, Bernal Diaz del Castillo, *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne*, Vol. II, Traduction de D. Jourdanet, éd. Librairie François Maspero, Paris, 1980, p. 131, 132.

nahuatl »¹. La ressemblance entre les deux évènements est telle, que le texte cité finit par créer une certaine confusion chez le lecteur, qui ne sait plus pour laquelle des deux tragédies le texte a été écrit :

O Seigneurs ! Assez ! Que faites-vous ? Pauvres gens de ce peuple ! Est-ce qu'ils ont des boucliers ? Est-ce qu'ils ont des massues ? Ils sont entièrement désarmés (R.469).

Ces derniers évènements finissent par convaincre Jean de retourner chez lui pour entamer une remontée des origines qui commence en Bretagne, par la bataille de Saint-Aubin-du-Cormier qui oppose, le 28 juillet 1488, l'armée bretonne à celle du roi de France :

Après cette bataille, précise le narrateur, la Bretagne est devenue une terre soumise, corvéable, la partie la plus lointaine et la plus abandonnée du royaume qui l'avait conquise » (R.515).

Et qui se poursuit jusqu'en île Maurice sur les traces de son ancêtre Jean-Eudes Marro.

Cependant, les détails de la vie de ce dernier – son engagement dans l'armée révolutionnaire, sa participation à la guerre contre l'Autriche, sa traversée de l'Atlantique et une partie de sa vie dans l'île Maurice – ne sont pas racontés par le protagoniste ou par le narrateur mais, par Jean-Eudes lui-même, à travers ses mémoires, récits que nous avons découverts, tout au long de l'œuvre, révélés en parallèle avec l'histoire de son descendant, Jean Marro.

Dans les récits d'Ossyane et de Jean Marro il est question d'épisodes relatifs à l'histoire contemporaine. Même si les évènements historiques interfèrent dans la vie des personnages, ces derniers jouent le rôle de témoins et quand ils sont « actifs », comme Ossyane participant à la Résistance, il ne s'agit pas de faits précis relatés par l'histoire. Ceci n'est pas le cas de Jean-Eudes, Kiambé et Tanios qui côtoient les personnages historiques et font partie intégrante des évènements relatés.

L'histoire de Jean-Eudes commence le 25 juillet 1792, le jour où il part de chez lui pour s'engager dans l'armée de la Révolution. Ce qui pousse le jeune homme alors âgé de dix-huit ans à prendre les armes, ainsi que des milliers de jeunes comme lui, c'est « la rumeur de guerre » (R.58), les Prussiens et les Autrichiens étant entrés en guerre contre la France :

¹ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, éd. Gallimard, 1988, p. 47.

« le 11 juillet, lit-on, l'Assemblée proclame « la patrie en danger », ordonne la levée générale des volontaires et la réquisition de toutes les armes et munitions »¹.

Jean-Eudes choisit de consigner dans une sorte de journal tout ce qu'il a vécu, vu, entendu et ressenti pendant les mois de guerre. Nous remarquons, de ce fait, que plusieurs éléments de ce récit sont inspirés de la réalité historique et que les événements suivent fidèlement le cours de l'Histoire. Le réalisme de cette écriture testimoniale trouve toute son expression lors de la description de la canonnade de Valmy, un récit qui rappelle à bien des égards *La Débâcle* de Zola.

Le narrateur nous met tout d'abord dans l'ambiance générale en évoquant, par exemple, le climat de cette journée : « Je me souviens, dit le protagoniste, de la pluie fine qui est tombée toute la nuit » et des « gouttes froides [qui] tombaient sur nous » (R.117) ; « une pluie fine et froide² » que mentionne Arthur Chuquet, l'historien qui s'est penché sur le déroulement de cette bataille. Mais l'ambiance est marquée surtout par le bruit assourdissant des canons : « Le grondement des canons faisait trembler la terre sous nos pieds » (R.118) remarque Jean-Eudes et l'historien rapporte de son côté : « La terre, assurent tous les témoins de l'action, tremblait au sens le plus vrai du mot »³. Le narrateur insiste sur l'intensité de cette canonnade, qui a donné son nom à cette journée, à travers une répétition de phrases telles que :

« le roulement de la canonnade a commencé » (R.118), « le grondement incessant des canons » (R.119), « le grondement des canons au-dessus de nous » (R.119), « le roulement de la canonnade continuait sans faiblir » (R.121), « le grondement des canons n'avait pas cessé » (R.122), « la canonnade n'avait pas cessé » (R.124), etc.

Vient ensuite le récit de cette journée qui est une reproduction fidèle de la réalité historique, avec un souci des détails assez remarquable. Nous notons, d'abord, la présence dans le récit des personnages historiques principaux de cette bataille comme Kellerman, Dumouriez, Houchard, Sauzier, Duquesnel, Miranda, etc. à propos desquels le narrateur livre, quelquefois, des détails physiques, comme le général Houchard qui est décrit comme « un grand géant balafre » (R.74). Nous découvrons, alors, qu'en réalité, ce général a été dans sa

¹ Frédéric Bluche, Stéphane Rials, Jean Tulard, *La Révolution française*, éd. Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 2^{ème} édition, 1989, p. 74.

² Arthur Chuquet, *Les Guerres de la Révolution II. Valmy*, éd. Librairie Léopold Cerf, 1887, p. 188.

³ *Ibid.*, p. 214.

jeunesse « blessé à la joue par un coup de sabre au cours du combat contre les insurgés corses¹ » :

La sélection et la distribution des noms de personnages historiques présentent ici l'avantage de la pertinence dans l'évocation de l'Histoire humaine, et se caractérisent par une certaine plausibilité. Le fictionnel se présentant, connotativement, à la mesure du factuel visé, le lecteur adhère plus facilement à l'univers romanesque et construit, à partir de sa propre culture, l'Histoire dans l'histoire, le monde dans les noms².

Mais ce sur quoi le narrateur insiste le plus, ce sont les manœuvres stratégiques des chefs militaires, les anecdotes et les moments forts qui ont marqué cette journée comme l'épisode où Kellermann, en ravivant l'ardeur de ses troupes, fait trembler d'effroi l'ennemi (R119) ou l'explosion de caisses de munitions en pleine bataille (R.123), deux épisodes qu'on retrouve à l'identique dans les livres d'histoire³.

Outre la description réaliste, pour ancrer le récit dans la réalité de l'époque, le narrateur a recours aux récits métadiégétiques, les récits intercalaires que nous avons étudiés précédemment : Le journal de bord et la Nauscopie. L'histoire fictive de Jean-Eudes est alimentée ainsi par des détails et des informations relatifs à la période en question.

Le « Journal de mon voyage de Lorient à l'Isle de France sur le brick la Rozilis, départ le 1^{er} Germinal l'an VI arrivée le 20 thermidor » (R.179) est le titre de ce journal de bord où sont inscrits chaque jour : la date, la position en mer et l'évènement qui marque la journée :

Du 29 germinal

Le tems étant brumeux, nous avons perdu la Confiance, nous nous trouvions par 44°26' & 8°12' ouest.

Du 30 dito

Nous avons vu à 7 heures du matin 2 navires, aussitôt virâmes à bord, par 44°33' & 8°27'

Du 1^{er} floral

A trois heures après midy avons aperçu 2 navires qui couraient à contrebord l'un de l'autre, aussitôt virâmes de bord par 44°29' & 9°18', etc. (R.184)

Outre l'utilisation d'un vocabulaire et d'une orthographe adaptés, nous notons la conformité des coordonnées géographiques données par le narrateur en rapport avec la position du navire. Ces données ne sont pas inventées mais extraites, selon Gérard de Cortanze, du « Journal d'un voyage de Bordeaux à l'Isle de France » dont l'auteur s'est déjà servi dans une œuvre antérieure, *Le Livre des Fuites*, au titre de : « Journal d'un voyage de Bordeaux à l'Isle de France sur le bricq Le Courier des Indes Départ de 27 floréal An 7

¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Nicolas_Houchard.

² Ali Abassi, *Le Romanesque hybride*, Tunis, Sahar, 1996, p. 44.

³ Arthur Chuquet, *Les Guerres de la Révolution II. Valmy, op. cit.*, p. 213.

Arrivée le 17 fructidor An 7 »¹ et où nous retrouvons quasiment les mêmes informations à quelques différences près, que nous soulignons ici-même :

Du 29 floréal

Le tems étant brumeux, nous avons perdu la Confiance, nous nous trouvions par 44°26' & 8°12' [ouest].

Du 30 [dito]

Nous avons vu à 7 hres du matin 2 navires, aussitôt virâmes à bord, par 44°33' & 8°27'

Du 1^{er} Prairial An 7

A 3 hres après midy avons aperçu 2 navires qui couraient à contrebord l'un de l'autre & aussitôt virâmes de bord par 44°53' & 9°18', etc. (LF.154)

Le réalisme de cette traversée se situe, d'autre part, dans l'évocation des noms de bateaux réels comme *La Confiance* – une frégate qui a existé et qui a appartenu à plusieurs corsaires dont le fameux Robert Surcouf dont il a été le capitaine en 1800 – et de la mention de leurs itinéraires réels.²

À l'île Maurice, Jean-Eudes, installé dans le voisinage du port, entreprend l'élaboration d'un autre journal qu'il appelle « Nauscopie »³ : « Je consigne dans ce carnet, explique-t-il, les évènements saillants que j'ai pu observer à la lunette depuis l'avancée ouest du Port, jusqu'au dernier jour de notre liberté » (R.260), c'est-à-dire, de 1798 à 1810, date de l'embarquement des Anglais sur l'île Maurice. Cette chronique, comme les précédentes, est une suite de dates évoquant les évènements réels tirés de l'histoire en général et de l'histoire locale de l'île Maurice en rapport, surtout, avec les entrées et sorties des corsaires qui avaient, alors, une grande activité⁴ :

¹ J.-M. G. Le Clézio, *Le livre des fuites*, roman d'aventures, éd. Gallimard, 1969, Coll. « Le Chemin », p. 154. (LF)

² Jean Francois Landolphe, *Memoires du capitaine Landolpe, contenant l'histoire de ses voyages*, Tome II, J.M.Eberhart Imprimeur du Collège Royal de France, 1823, pp. 317, 319.

³ le terme « Nauscopie » fait référence à la découverte qu'a faite Etienne Bottineau, à l'île de France, en 1870, qui consiste en une sorte d'instrument qui permet de découvrir l'arrivée des vaisseaux à une très grande distance, « près de deux cents lieues, plus ou moins, suivant les circonstances » explique l'inventeur (*Extrait du Mémoire de M. Bottineau sur la Nauscopie ou l'art de découvrir les vaisseaux & les terres à une distance considérable*, 1786, p. 12.). « Mais refusant d'expliquer le mystère de son invention, il mourut en emportant « le secret de la « Nauscopie » dans sa tombe » (Robert de La Croix, *Histoires extraordinaires de la mer*, Presses De La Cité, 1982, rééd. Ancre de Marine, 1996, p.224-227).

⁴ « Engagée dans la guerre avec l'Angleterre, La France ne maintenait plus de lien maritime régulier avec sa lointaine colonie. Dans le même temps, l'Angleterre, en possession de l'Inde au nord et de l'Australie au sud, cherchait à affirmer sa maîtrise sur la mer des Indes. [...] Il fallait faire capituler la Réunion (la nouvelle appellation de Bourbon sous la Révolution) et l'Isle de France. Celle-ci était la cible véritable en raison de sa position stratégique. A partir d'octobre 1794 et jusqu'à la conquête de 1810, les vaisseaux anglais, de manière épisodique, encerclèrent l'île dans un blocus que seuls les faits d'armes de marins réguliers tels que Renaud, Willaumez, Sercey, ou de pirates qui avaient choisis Port Louis pour base de mouillage, réussissaient à desserrer. » (*Amédée Nagapen, Histoire de la Colonie. Isle de France-Ile Maurice 1721-1968*, op.cit., p. 48.)

1798 (an VI)

Départ des frégates la *Vertu* et la *Régénérée* (R.260)

Départ de la frégate, la *Preneuse*, capitaine *L'Hermitte* (R.260)

Apparitions à l'horizon tôt ce matin, d'une croisière anglaise. Les frégates la *Brûle-Gueule* et la *Preneuse*, pour leur échapper, ont dû se réfugier à la Rivière Noire (R.261)

Le narrateur évoque des noms de bateaux la *Vertu*, la *Régénérée*, d'une part, et le *Brûle-Gueule* et la *Preneuse*, d'autre part, que le capitaine *L'Hermitte* a sauvés des mains des Anglais en se réfugiant dans la « Rivière Noire ». Or, en nous penchant, par exemple, sur les mémoires de Louis Garneray, corsaire, aventurier et dessinateur, nous retrouvons le nom de ces navires, du capitaine et de l'épisode de ce subterfuge : « Ce beau fait d'armes de l'Hermitte, écrit-t-il dans ses mémoires, est connu sous le nom de combat de la rivière Noire »¹, et un peu plus loin :

La division du contre-amiral Sercey, dont j'avais fait partie et qui comptait, je l'ai déjà dit, quatre frégates : la Forte, la Régénérée, la Seine, la Vertu.

*Or, de tous ces navires, après le combat de la rivière Noire, deux seuls restaient : la Preneuse et la Brûle-Gueule.*²

Enfin, Jean-Eudes évoque dans son journal des événements historiques importants qui ont des incidences sur sa vie et celle de sa famille. Il est question d'abord de la loi du 20 mai 1802 décrétée par Bonaparte et par laquelle il rétablit l'esclavage dans les colonies :

1802. Mars

Arrivée au port de la frégate la Themys [...] C'est ce navire qui apporte la nouvelle honteuse du décret du 30 floréal rétablissant l'esclavage dans les colonies françaises [...] Inutile de dire le chagrin et la consternation de Marie Anne. (R.317)

Il mentionne, ensuite, la prise de l'île Maurice par les Anglais en 1810 :

28 novembre

Tôt ce matin, compté soixante voiles ennemies allant vers le nord ouest. Le combat est perdu d'avance. Marie Anne terrorisée. La garde nationale a été convoquée.

Nous apprenons que la capitulation a eu lieu le 3 décembre à 1h de matin. Les Anglais prennent possession de l'île, notre liberté est terminée (R.406).

Après la nouvelle du rétablissement de l'esclavage dans la colonie, ce dernier événement finit par convaincre Jean-Eudes et sa famille de quitter le port et de partir vers l'intérieur de l'île : « Nous vivrons loin de l'esclavage, en accord avec notre conscience » (R.493)

Le thème de l'esclavage est traité longuement à travers un récit indépendant, le journal de Kiambé. C'est à travers son regard que nous découvrons la vie des esclaves sur l'île

¹ Louis Garneray, *Voyages, aventures et combats*, 1852, éd. Nelson, Paris, [s.d], p. 65.

² *Ibid.*, p. 67.

Maurice ainsi que plusieurs personnages et évènements historiques qui concernent la période allant de 1817 à 1830¹.

Les procédés utilisés, outre l'écriture testimoniale en accord avec le genre du journal, sont le recours, comme pour Jean-Eudes, à des documents présentés comme authentiques : « Rapport de William Stone, clerc principal, sous le commandement du cpne F. Rossi, sur les évènements qui se sont produits à Maurice le 20 février 1822 lors de la capture du rebelle Ratsitatane » (R.440), la présence ou l'évocation de personnages historiques comme Ratsitatane² ou Sir Robert Farqhar³ et la mise en relation de personnages fictifs avec les personnages réels ; Kiambé devient dans le récit l'épouse de Ratsitatane.

Les évènements sont racontés à travers une correspondance qui se fait entre le récit de Kiambé et le rapport de William Stone, d'une part et la fiction et le témoignage historique, d'autre part. La trahison de Laïzaf, par exemple, est racontée selon le point de vue de Kiambé :

Laïzaf s'étant éloigné, raconte Kiambé, a tiré avec son escopette, en disant que c'était un signal pour guider les fugitifs dans la montagne, mais c'était un accord qu'il avait passé avec Orioux et Lescalier, les chefs de la Milice (R.438).

Mais elle trouve un écho dans le rapport de William Stone : « Un peu avant midi, nous avons entendu des coups de feu, et nous avons reconnu le signal que le Noir Laïzaf nous donnait pour nous indiquer le repaire de Ratsitatane. » (R.441). Le nom de Laïzaf se retrouve aussi dans les documents historiques : « Le verdict est rendu. Six personnes sont condamnées à mort »⁴ : Ratsitatane, Laizafy, l'Eveillé, Latulipe, Nelson et Kotovolo. Tous, des personnages évoqués dans le journal de Kiambé : « Léveillé, Tulipe, Nelson, Kotovolo, dit-elle, ils sont tous de ma famille » (R.436).

Quant à l'exécution de Ratsitatane, en l'absence de Kiambé comme témoin, retenue prisonnière, c'est le clerc qui prend en charge le récit dans son rapport. Il est indiqué dans ce

¹ Le personnage de Kiambé et son combat contre l'esclavagisme a fait l'objet d'un article de notre part in Yosr Bellamine Ben Aïssa, « Écriture de l'Histoire à travers le personnage de Kiambé dans *Révolutions* de J.-M. G. Le Clézio », pp. 241-256 in *Des lettres et des femmes... La femme face aux défis de l'histoire*, textes réunis et représentés par Àngels Santa, Bern, Peter Lang AG, 2013, 419 p.

² Ratsitatane est le neveu de Radama 1^{er}, Roi de Madagascar. Ayant tenté de tuer James Hastie, l'agent de Sir Robert Farquhar – gouverneur de l'île Maurice auprès de Radama –, il est exilé à Maurice pour y être exécuté. Or, ayant reçu l'aide d'un certain Laïzaf, il réussit à s'échapper de prison et à se réfugier dans la montagne, avec le projet de provoquer une Révolution et de libérer tous les esclaves. Or, ce projet avorte à cause de la trahison du même Laïzaf, qui s'est accordé avec les Anglais pour les aider à retrouver le chef des rebelles

³ « Robert T. Farquhar dirigea l'île Maurice de 1810 à 1823, avec deux interruptions », p. 57 in Amédée Nagapen, *Histoire de la Colonie. Isle de France-Ile Maurice 1721-1968*, op. cit.

⁴ Issa Asgarally, *L'affaire Ratsitatane : La révolte des esclaves dans les Mascareignes*, Sainte Clotilde (La Réunion), Goutte d'eau dans l'océan, 1977, p. 15.

document que les corps des condamnés sont enterrés alors que leurs têtes sont plantées sur des piques afin d'être exposées sur la place publique. Ces informations se retrouvent quasi à l'identique dans le livre de Issa Asgarally :

Ce même lundi 15 avril 1822, à trois heures et demie de relève, Ratsitatana, Latulipe et Kotovolo sont conduits au lieu d'exécution, sont décapités, et leur tête est ensuite mise sur des pals conformément au jugement.¹

Le clerc raconte ensuite que la tête de Ratsitatane est volée et la rumeur rapporte qu'elle a été vendue à un riche apothicaire anglais qui « l'avait conservée momifiée dans l'alcool » (R.482). Cette thèse avancée par Issa Asgarally², entre autres, semble être plausible, car plusieurs historiens soutiennent l'idée qu'un des crânes se trouvant dans le musée de Port-Louis, pourrait être celui de Ratsitatane :

Il existait autrefois, explique le muséologue Emmanuel Richon, non pas "une", mais trois têtes embaumées au musée de Port-Louis. Cela corrobore au nombre de décapités de 1822. Selon le témoignage de nombreux historiens ces têtes furent déposées au musée, qui n'était d'ailleurs pas encore l'Institut, celui-ci datant des années 1880.³

Or, selon les dires de l'ancien taxidermiste du musée, une tête, au moins, a dû être « désembaumée » pour les besoins du musée,

Il me désigna alors, ajoute le muséologue, la tête "désembaumée" comme étant le crâne figurant actuellement dans les vitrines de droite en entrant dans le musée (ancienne entrée), vitrines soi-disant consacrées à l'évolution humaine des origines à nos jours. Je réalise aujourd'hui que ce crâne exposé pourrait être celui de Ratsitatane⁴.

Mais l'enquête continue...

Le recours au mélange entre personnages réels et personnages fictifs est un procédé utilisé aussi par Maalouf dans *Le Rocher de Tanios*. L'amalgame entre réalité et fiction est poussé chez l'auteur jusqu'à faire participer ses personnages dans les événements historiques où ils accomplissent des rôles qui ne sont pas des moindres :

J'écris des choses qui sont fictives, explique l'auteur, mais en même temps, j'ai toujours un souci d'enquête. J'aime jouer avec cette ambiguïté entre la réalité et la fiction, j'aime dire des choses et ne pas indiquer clairement si elles sont imaginaires ou factuelles.⁵

Notons, tout d'abord, que le narrateur situe son récit dans un endroit et un temps précis. L'histoire se déroule dans le village Kfaryabda au Mont Liban qui se trouve être le village natal de l'auteur. Quant à la période référentielle de l'histoire, l'auteur l'a comprise

¹ *Op cit.*, p. 17.

² « La tête de Ratsitatana fut embaumée et exposée au musée de Port-Louis », Issa Asgarally, *op. cit.*, p. 19.

³ « Emmanuel Richon revient sur le crâne de Ratsitatane », Propos recueillis par Vèle PUTCHAY, *l'express.mu*, 27/09/2004.

⁴ *Ibidem*.

⁵ « Entre l'espoir et la réalité », Propos recueillis par Julie Lemieux in *Le Droit*, 28 septembre 1996.

entre « l'année 1821 » (RT.43), date de la naissance de Tanios, et le « quatre novembre 1840 », date de son « énigmatique disparition » (RT.13). Elle correspond, au Proche-Orient, au règne de Bachir II qui a gouverné le Liban de 1788 à 1840 et qu'on reconnaît dans le récit sous le nom de « l'émir ». En France, il s'agit du temps de la Restauration, 1814-1830, et de la monarchie de Juillet à laquelle le narrateur fait référence : « C'était en 1831, explique-t-il, il y avait eu en France, l'année précédente, un changement de régime, Louis-Philippe était monté sur le trône » (RT.87). Plusieurs personnages illustres sont mentionnés dont « Monsieur Guys, le consul de France » et « Soliman Bacha, alias Octave Joseph de Sèves, qui commandait au nom de l'Égypte la place de Beyrouth » (RT.107).

Ce qui caractérise surtout cette période c'est le conflit entre la France et l'Angleterre, qui se disputaient le pouvoir en Orient à travers la personne de Méhémet-Ali Pacha, conflit que le narrateur explique en ces termes :

Méhémet-Ali pacha, vice-roi d'Égypte avait entrepris de bâtir en Orient, sur les décombres de l'Empire ottoman, une nouvelle puissance qui devait s'étendre des Balkans jusqu'aux sources du Nil, et contrôler la route des Indes. De cela, les Anglais ne voulaient à aucun prix, et ils étaient prêts à tout pour l'empêcher. Les Français, en revanche, voyaient en Méhémet-Ali l'homme providentiel qui allait sortir l'Orient de sa léthargie, et bâtir une Égypte nouvelle en prenant justement la France pour modèle (RT.103, 104).

Cet affrontement a une incidence importante sur le déroulement du récit puisque la bataille entre les deux nations avait lieu dans la Montagne libanaise, un lieu stratégique qui permettrait aux Anglais – s'ils arrivaient à la contrôler – de séparer les deux ailes de l'empire de Méhémet-Ali, les Balkans au nord et l'Égypte au sud, et faire que « le nouvel empire [soit] brisé en deux. Mort-né. » (RT.105). L'ouverture d'une école anglaise protestante au cœur de la Montagne et le fait qu'elle accueille deux élèves catholiques, Raad et Tanios, sont considérés par les puissances britanniques comme des « signes encourageants » (RT.107) dans leur tentative de conquérir la Montagne :

La présence de ces gamins à l'école du pasteur Stolton, explique le narrateur, était connue et fut âprement commentée jusque dans le bureau de Lord Ponsonby, ambassadeur auprès de la Sublime-Porte, et sans doute également à Paris, à la chambre des députés, à l'initiative d'Alphonse de Lamartine (RT.103).

L'amalgame entre fiction et réalité arrive à son apogée lorsque les personnages historiques côtoient les personnages fictifs et que les événements du passé sont expliqués par les événements du récit.

Le cheikh jugé « présomptueux » (RT.107) pour avoir défié les autorités patriarcales et envoyé son fils dans une école hérétique a dû subir des sanctions sous la forme d'une liste

interminable d'impôts non acquittés. Pour sauver son village, Tanios, « à la date du 12 mars 1836 » (RT.109), se confie au pasteur qui, lui-même s'adresse à ses supérieurs afin de débarrasser le village de ces impôts :

C'est très probablement à la suite de cette lettre véritable appel à l'aide, que l'on vit arriver au château un étrange visiteur [...] il était l'émissaire officieux du Lord Ponsonby, et il habitait à Beyrouth depuis quelques semaines auprès de sa sœur qui se trouvait être l'épouse du [...] consul d'Angleterre (RT. 110).

Dans le récit, cet anglais, Richard Wood, vient apporter des cadeaux aux deux élèves du pasteur et au cheikh, ainsi que « des sacs contenant très exactement cent cinquante mille piastres » (RT.110), la somme imposée à ce dernier. Or, en nous penchant sur les documents historiques, nous découvrons que cet étrange visiteur est un personnage réel et qu'il était venu à la Montagne à la même époque, non pour payer les dettes des cheikhs, mais pour se rapprocher d'eux. Voici ce que nous lisons dans les documents de l'époque :

En 1836, l'intervention de l'Angleterre prend une forme plus directe. Un nouvel émissaire est envoyé dans le Liban, non plus un étranger, ni un employé de la Porte, mais un Anglais attaché à l'ambassade britannique, M. Richard Wood, beau-frère de M. Moore, consul d'Angleterre à Beyrouth. Le prétexte dont lord Ponsonby couvrit cette mission fut la nécessité pour M. Wood, dont on voulait faire un drogman, de se familiariser avec la connaissance de la langue arabe ; mais l'agent de lord Ponsonby devait en réalité se mettre en rapport avec les scheiks de la montagne, et les sonder sur leurs dispositions à l'égard de Méhémet-Ali¹.

Parmi les cadeaux apportés par le consul figure un fusil de chasse, celui-là même qui a servi au meurtre du patriarche par Gérios. Cet événement qui oblige Tanios à s'exiler à Chypre représente le point névralgique de toute l'histoire, étant l'incident à partir duquel est construit l'ensemble du récit :

Ce livre, explique l'auteur en note à la fin du récit, s'inspire très librement d'une histoire vraie : le meurtre d'un patriarche, commis au dix-neuvième siècle par un certain Abou-Kichk Maalouf. Réfugié à Chypre avec son fils, l'assassin avait été ramené au pays par la ruse d'un agent de l'émir, pour être exécuté. (RT.281).

Dans le récit, Abou-Kichk n'est autre que Gérios, « Abou », signifiant « père » et « Kichk », le surnom de Tanios. Les agents de l'émir sont représentés, eux, par Salloum et Fahim, le compagnon de jeu de Gérios à Chypre, celui qui l'a piégé en le convainquant de retourner au pays où l'attendaient les soldats de l'émir pour le faire pendre.

¹ Léon Faucher, « La Question d'Orient d'après les documents anglais. Première partie », p. 541 in *Revue des Deux Mondes* - Période initiale, 4e série, tome 28, Paris, éd. Bureau de la Revue des Deux Mondes, 1841.

Quant à l'intervention de Tanios auprès de l'émir et sa suggestion de son lieu d'exil¹, elles renferment aussi plusieurs éléments tirés de la réalité. Le 3 novembre 1840, le révérend Stolton écrit dans ses éphémérides :

Tandis que l'émir s'embarquait à Saïda sur le vaisseau même qui avait amené Mr Wood et Tanios, ce dernier revenait par la route vers Kfaryabda, salué dans chaque village qu'il traversait par des foules ferventes qui s'agglutinaient pour voir le héros (RT.256).

Outre la concordance des dates – avec seulement un mois de décalage – plusieurs détails, tels que les lieux (Saïda, Malte), l'intervention des Britanniques et l'utilisation de leur vaisseau, coïncident avec la réalité historique et le départ de Béchir II en exil :

Le 10 octobre 1840, lit-on à propos du monarque déchu, il se rend à Saïda et se constitue prisonnier auprès de l'amiral britannique [...] on lui apprend aussi qu'un vaisseau anglais va le conduire à Malte².

L'auteur plonge son récit dans l'actualité et la réalité de cette époque en se référant, en outre, à des événements qui ont marqué son village, comme les différents cataclysmes qui ont frappé la région à cette époque : le séisme qui secoua la Montagne en 1838 (RT.151) ou l'incendie qui a ravagé la grande forêt de pins en octobre 1840 (RT.238).

Le narrateur rapporte aussi le vécu des gens de son village à la suite de l'invasion de la Montagne par les troupes égyptiennes. Les villageois ont dû subir le comportement irrespectueux des envahisseurs – qui « traînaient partout », poussant les villageois à « ne plus guère sortir de chez eux » (RT.153) – l'augmentation des impôts (RT.153) et les nouvelles lois – comme le fait d'obliger le cheikh Francis à prendre les armes contre « les hommes de Saïd Beyk » (RT.220) son voisin et son ami de toujours, ou de désarmer tous les villageois de la Montagne en confisquant une arme par maison (RT.231). Tous ces événements sont tirés de la réalité et mentionnés dans les livres d'histoires :

Sur les instructions de Mohamed-Ali, qui a nationalisé les ressources de l'Égypte, le pacha triple le prix de certains impôts et en crée de nouveaux, institue les corvées, établit une sorte de monopole d'Etat sur la soie, l'une des grandes sources de revenus des paysans. Il cherche ensuite à désarmer la population et à généraliser la conscription obligatoire. C'est le plus grave outrage envers les montagnards, auxquels on avait promis le respect de leurs privilèges³.

Ce mélange entre fiction et réalité historique est revendiqué par l'auteur qui caractérise son roman d'« impure fiction ». Les événements historiques apparaissent, non seulement en arrière-fond, mais sont intégrés dans l'action du récit où se côtoient personnages réels et personnages fictifs, sans distinction aucune, comme le confirme l'auteur lui-même :

¹ « Son Altesse pourrait aller à Malte » (RT.252)

² Denise Ammoun, *Histoire du Liban contemporain. 1860-1943*, éd. Fayard, 1997, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 53.

J'écris des choses qui sont fictives, mais en même temps, j'ai toujours un souci d'enquête. J'aime jouer avec cette ambiguïté entre la réalité et la fiction, j'aime dire des choses et ne pas indiquer clairement si elles sont imaginaires ou factuelles.¹

L'Histoire est donc très présente dans la plupart des œuvres des deux auteurs et influe considérablement sur le parcours des personnages qu'ils la subissent ou qu'ils participent à sa création. Cependant, le traitement de l'Histoire reste différent d'une œuvre à l'autre.

Les aventures d'Ossyane et de Jean Marro sont marquées, à chaque étape, par un évènement historique important qu'ils subissent et qui influe sur leur vie. Les personnages jouent généralement le rôle de témoins directs ou indirects et quand ils passent à l'action, les épisodes ou les personnages historiques en question ne sont pas spécifiés clairement. Dans *Le Rocher de Tanios* et dans *Révolutions*, l'Histoire est la toile de fond des œuvres, étant partie intégrante du récit. La différence se situe dans le degré d'implication du protagoniste dans les évènements historiques de l'époque : il peut être un témoin direct, celui qui voit se dérouler devant lui l'évènement – qu'il y participe ou pas – à la manière de Jean-Eudes Marro, ou bien il peut être impliqué au point de se confondre avec les personnages historiques réels comme Tanios et Kiambé.

Nous pouvons déduire que les personnages évoluant dans un passé proche, comme Ossyane et Jean Marro, sont beaucoup moins impliqués dans les évènements historiques que les personnages évoluant dans une époque plus ancienne où la manipulation de l'histoire et de ses personnages semble moins contraignante.

Ce qui unit, en outre, les deux auteurs, c'est leur recours à un même stratagème : celui d'introduire dans les récits des témoignages ou des références historiques. Ainsi, Maalouf présente dans *Le Rocher de Tanios* des documents qu'il dit « authentiques », comme *Les Ephémérides*, *la Chronique montagnarde* et *la Sagesse du muletier*, afin d'ancrer son récit dans la réalité. Le Clézio utilise, dans *Révolutions*, le même stratagème mais avec des documents qui transcrivent la réalité historique. Ce dernier semble inventer, à chaque étape du parcours de ses personnages, un procédé qui lui permet de rapporter des faits historiques à la manière d'une chronique ou d'un témoignage. Ces procédés s'appellent cahier – « le cahier des cristaux » – lettre, mémoires, rapport officiel, Nauscopie et journal intime, de guerre ou de

¹ « Entre l'espoir et la réalité », Propos recueillis par Julie Lemieux in *Le Droit*, 28 septembre 1996.

bord. Ce sont là, autant de supports utilisés par l'auteur afin d'introduire dans son récit et dans sa fiction une dimension réelle et historique.

Par ailleurs, le réalisme de ces œuvres vient, non seulement de leur implication dans un contexte historique précis, mais aussi de la présence d'une dimension autobiographique importante, faisant référence au vécu personnel et/ou familial des auteurs.

3.2. Histoire personnelle : une part d'autobiographie ?

Ce que nous entendons dire par histoire personnelle c'est tout ce qui évoque, dans l'œuvre, la vie propre de l'auteur et/ou sa famille. Ce sont tous les éléments d'ordre biographiques qui ont pu inspirer l'auteur et jouer le rôle d'un matériau important dans la construction du récit :

Le roman, dit Gérard de Cortanze, est toujours un journal intime, l'écrivain s'y révèle et s'y dévoile. Dans les méandres d'une œuvre et d'une érudition, il invite le lecteur à le retrouver. Derrière la falsification, le romancier livre toujours son journal authentique, crée un monde à partir de lui, utilisant des éclats de son existence et de celle de ses ancêtres.¹

Se référer à l'autobiographie des auteurs permet d'abord de mettre en relief le caractère hybride des œuvres où se superposent et se mélangent plusieurs niveaux de l'histoire : fictive, commune et personnelle. Ensuite, dans une approche qui prend en considération « la poétique du sujet », il est intéressant de confronter la vision et l'approche des auteurs par rapport à leur écriture de l'« intime ».

Ce qui unit les deux auteurs c'est que l'écriture « intime » a pour point de départ la quête des origines et la vie des aïeux et des ancêtres.

Pour Maalouf, sa première remontée aux origines commence d'une manière masquée à travers le *Rocher de Tanios*, sa quatrième publication, où il évoque pour la première fois son lieu d'origine :

Je m'aventurais pour la première fois dans "ma Montagne". Sur un ton parfois ludique, pour dissimuler ce qu'il fallait dissimuler, mais c'était là le début d'une "exploration des origines" qui s'est poursuivie, avec des "déguisements" différents, dans les Échelles du Levant, et dans presque tout ce que j'ai écrit depuis².

La Montagne, lieu où se déroule l'histoire, est, pour l'auteur, une grande source d'inspiration aussi bien pour les événements que pour les personnages. Dans *Origines*, l'auteur raconte un drame familial, la mort d'un cousin – Assad, le fils de son grand-oncle Khalil – à la suite d'une grève de la faim qu'il a effectuée dans le but de convaincre les siens de le laisser continuer ses études. Une histoire qui rappelle incontestablement la tentative de suicide de Tanios : « Je

¹ Gérard de Cortanze, *J.-M. G. Le Clézio : une littérature de l'envahissement* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2009, p. 6. Disponible sur : www.arllfb.be.

² « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

m'étais évidemment inspiré, avoue l'auteur, de l'histoire qui s'était produite chez les miens, en la transformant selon mon cœur » (O.399). Inscire des élèves catholiques dans une école hérétique, l'école du pasteur, est aussi un fait inspiré de l'histoire familial, l'arrière grand-père de l'auteur ayant inscrit ses enfants dans une école protestante :

Ce curé, mon arrière-arrière-grand-père, raconte l'auteur, avait envoyé son fils dans une école au sud du Mont-Liban, sans se douter qu'il allait y rencontrer des missionnaires protestants qui aspiraient à convertir les élèves... J'ai évoqué indirectement, ces événements familiaux dans un livre publié en 1993, "Le Rocher de Tanios"¹.

L'auteur du *Rocher de Tanios*, nous apprend, enfin, lors d'un entretien, que la plupart de ses protagonistes s'inspirent de personnages réels, ayant vécu dans la Montagne :

La plupart des personnages, sont des personnages imaginaires, mais sont également inspirés de personnages dont on m'a parlé tout au long de mon enfance, de mon adolescence. [...] Je pourrais même pour la plupart des personnages retrouver, par un petit effort de mémoire et d'introspection, ceux qui les ont inspirés, et pour les événements également. Par exemple, mon père m'avait raconté qu'un homme qui avait écrit un livre de philosophie venait au village le vendre à dos de mule. Cette histoire m'avait beaucoup frappé et, bien entendu, le personnage du muletier savant qui écrit un livre de sagesse est inspiré directement de ce personnage. Il y a beaucoup d'autres personnages comme ça, beaucoup...²

Cependant, malgré la référence à son univers familial, aux lieux, aux événements et aux personnages qui ont marqué son enfance, l'auteur refuse de classer son livre dans le genre du roman autobiographique :

Ce livre, explique-t-il, n'est pas autobiographique au sens personnel, mais je dirais qu'il est autobiographique au sens collectif. Ce n'est pas ma mémoire d'individu mais c'est la mémoire des miens, c'est la mémoire de ma famille, de mes proches, de mon village, de la montagne.³

La mémoire de la famille est, toutefois, traitée d'une manière beaucoup plus explicite à travers *Origines* où l'auteur, en entamant une sorte d'enquête historique, arrive à reconstituer ce qu'ont été les vies de son grand-père Botros et de son grand-oncle Gebrayel : « Je me suis enfin décidé, dit-il, à entreprendre cette patiente remontée vers les Origines » (O.359).

Partir sur les traces de ses aïeux, c'est la démarche qu'entreprend aussi Le Clézio en partant à l'île Rodrigues, pour refaire le voyage qu'avait effectué auparavant son grand-père maternel, Alexis Le Clézio, à la recherche d'un trésor caché par un corsaire. Ce voyage est retransmis d'une manière réaliste à la manière d'un journal intime dans *Voyage à Rodrigues* (1986) et d'une manière fictive dans *Le Chercheur d'or* (1985). Ce thème mauricien est repris, une dizaine d'année plus tard, avec *La Quarantaine* (1995) et enfin *Révolutions*

¹ « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

² « Amin Maalouf, écrivain libanais, prix Goncourt 1993 », *op. cit.*, p.77.

³ *Ididem.*

(2003) : « C'est à partir du *Chercheur d'or*, dit Lorenzo Devilla, que l'histoire personnelle, et surtout l'histoire familiale, de l'écrivain deviennent une source majeure de son écriture »¹.

Mais, cette quête prend d'autres proportions puisque, dans sa recherche, l'auteur décide de remonter plus loin dans le temps pour s'intéresser, non seulement à son grand-père, mais aussi à son ancêtre, celui qui est le premier à quitter la France pour venir s'installer à l'île Maurice. Il s'agit de François-Alexis Le Clézio que l'auteur évoquait déjà d'une manière masquée dans *Le Chercheur d'or* :

*Dans ma famille, on a toujours raconté qu'on était parti pour l'île Maurice à cause de la Révolution française. En vérité, mon aïeul breton n'était pas un chouan, c'était un révolutionnaire pur et dur. Et s'il a quitté Lorient pour l'île de France, c'est à cause de la pauvreté. J'ai retrouvé son journal intime dont je me suis inspiré.*²

C'est à partir du journal intime de son ancêtre que Le Clézio crée, dans *Révolutions*, le personnage de Jean-Eudes Marro, la réplique fictive de François-Alexis. A travers ce personnage, l'auteur revient sur l'ensemble du parcours de l'ancêtre : son combat en tant que révolutionnaire, sa traversée de Lorient à l'île Maurice, son installation sur l'île et sa lutte contre l'esclavage : « Il se prénomait en réalité François, dit l'auteur à propos de son ancêtre, et condamnait l'esclavage [...] Il voulait même créer une école pour les enfants d'esclaves »³.

Si, dans le récit, Jean-Eudes quitte Port-Louis pour créer sa thébaïde à Ebène, cette maison familiale au nom de Rozilis, dans la réalité, *Eurêka*, le nom réel de cette villa, n'a pas été fondée par François-Alexis mais par son descendant Alexis Jules Eugène Le Clézio dit Eugène premier :

*Cette maison dans laquelle ont vécu mon père, mes deux grands-pères (qui étaient frères), mon arrière-grand-père (Sir Eugène) et mon arrière-arrière-grand-père (Eugène premier) qui l'avait fondée autour de 1850.*⁴

Les initiales du prénom de Jean-Eudes rappellent ceux de l'arrière-arrière grand-père Jules-Eugène. Mais, la référence est peut-être plus explicite à travers le prénom de la fille de Jean-Eudes qui s'appelle Jeanne-Eugénie (R.494). Ne serait-ce pas une sorte de clin d'œil de la part de l'auteur, en hommage au fondateur de cette maison familiale ?

¹ Lorenzo Devilla, « Le Clézio en(quête). De l'autobiographie au mythe : Les étapes d'une écriture autofictionnelle », in *Confronto Letterario II*, 39, 2003 : 107-132, p. 107.

² « Les révolutions de Le Clézio », *op. cit.*

³ *Ibidem.*

⁴ J.-M.G. Le Clézio, *Voyages à Rodrigues*, *op. cit.*, p. 125.

D'un autre côté, dans *Révolutions*, l'auteur ne retrace pas seulement la vie de son ancêtre, mais se penche aussi sur sa propre vie, ce qu'il annonce en 4^{ème} couverture : « Comme le dit Flannery O'Connor, je crois qu'un romancier est porté à écrire sur les premières années de sa vie, où le principal lui a été donné. » En effet, lors d'une interview l'auteur déclare à propos de sa période d'adolescence :

Toutes les indignations que, dans ma vie et dans tous les coins du monde, je n'ai cessé de ressentir viennent très exactement de mon adolescence à Nice, en un temps où les Anglais faisaient la guerre en Malaisie et où les Français exploitaient les Sénégalais pour produire de l'arachide...¹.

Jean Gildas Marro, le héros du roman, dont les initiales de son nom coïncident avec le prénom de l'auteur, Jean-Marie Gustave, a un itinéraire de vie qui ressemble beaucoup à celui de l'auteur : L'enfance malheureuse dans la ville de Nice, l'adolescence sous la menace du service militaire, la fuite à cause de la guerre d'Algérie, le départ à Londres puis à Mexico et la quête des origines à travers, entre autres, les histoires de la tante Catherine.

Nous remarquons que plusieurs personnages principaux ou secondaires ont réellement existé. Tout d'abord, le personnage de Catherine Marro qui est un double de la tante du père de Jean qui « ne vivait pas à Nice, avoue l'auteur, mais à Maurice d'où elle envoyait une lettre par jour à mon père. Elle avait, ajoute-t-il, un besoin fou de se raconter² ». Cette tante qui joue dans le roman un rôle primordial, accompagnant l'enfance et une partie de l'adolescence du personnage a, dans la réalité, beaucoup influencé l'auteur dans sa jeunesse : « elle a nourri ma propre imagination, confie l'auteur de *Révolutions*, elle a déclenché quelque chose de très fort en moi »³. Ensuite, il y a le personnage de Santos Balas qui est parti combattre en Algérie et par la mort duquel le protagoniste a été beaucoup affecté. Nous apprenons que Le Clézio avait, lui aussi, un ami qui était mort lors de la guerre d'Algérie. Gérard de Cortanze nous apprend également, dans la biographie qu'il a faite de l'auteur, que ce dernier évoque pour la première fois, dans *Révolutions*, les amours de jeunesse révélées à travers Alison et Rita. Quant à Mariam la Kabyle que Jean Marro a épousée, elle est vraisemblablement le double d'une autre marocaine, Jemia l'épouse de l'auteur.

Ces quelques occurrences autobiographiques qui ne sont pas exhaustives, s'accordent à montrer que *Révolutions* est une œuvre largement inspirée de la vie de l'auteur qui avoue être très proche de son personnage :

¹ « Les révolutions de Le Clézio », *op. cit.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

Ici, dit-il parlant de Révolutions, j'ai inventé Jean Marro pour ne pas avoir à écrire je. Il me ressemble beaucoup mais ce n'est pas moi. Disons que Jean est un frère jumeau dont je ne peux pas me détacher mais dont je peux à tout moment m'éloigner...¹

Malgré la ressemblance, presque en tous points, entre Jean Marro et Jean-Marie Le Clézio, ce dernier refuse de parler d'autobiographie. À la remarque de Gérard de Cortance qui trouvait que son livre était « plein de références autobiographiques explicites »², l'auteur répond :

Mes livres sont fondés sur des événements dont j'ai été proche mais ne sont jamais autobiographiques. Je parlerai plus d'une biographie. Mais qu'est-ce qu'une biographie dès lors que vous parlez des autres, vous êtes toujours suspectés d'invention... Quand j'écris, je parle de moi dans la mesure où je parle d'événements qui ont été en relation directe avec ce qui a été important pour moi. Les choses importantes sont plutôt cachées que montrées. Londres, par exemple dans Révolutions, est évoqué davantage dans ce que dit Rimbaud dans ses souvenirs plus que dans ce que j'ai pu réellement y vivre. Vous allez me dire que Rimbaud est important pour moi, donc que de cette façon il appartient à ma biographie. Au fond, je pourrais dire que je suis plus autobiographique quand je pense à Rimbaud que lorsque je parle de moi. D'une certaine façon j'ai voulu vivre à Londres parce que Rimbaud y avait vécu. Dans Révolutions j'évoque donc non pas la ville parfaitement habitable dans laquelle j'ai vécu mais celle décrite par Rimbaud ou Dickens : dure, violente, repoussante³.

Pour Maalouf, même s'il n'a pas eu recours à un personnage à son image, comme l'a fait Le Clézio en inventant Jean-Marro, nous pouvons retrouver, à travers son œuvre, plusieurs épisodes se rapportant à sa vie réelle.

C'est le privilège du roman, explique-t-il, de donner au romancier des déguisements différents. C'est un peu comme un comédien qui joue de nombreux rôles et, peut-être que dans chaque rôle, il y a un peu de lui-même. Et en même temps, il n'est jamais tout entier dans un seul rôle.⁴

Nous nous proposons de retracer quelques épisodes importants de la vie de l'auteur et qui sont rapportés dans son œuvre.

Si l'on observe l'époque qui a précédé sa naissance, nous découvrons que la mère de l'auteur et la mère d'Ossyane ont subi le même sort, celui d'être obligées de s'exiler et d'abandonner leurs maisons respectives, à Istanbul et à Adana et ce, quasiment à la même période : « C'est à l'époque des massacres de 1915 qu'ils étaient partis »⁵, précise l'auteur. La mère de l'auteur est partie pour des raisons obscures dont il n'a pas eu connaissance et la mère d'Ossyane, étant arménienne, a fui les massacres perpétrés contre son peuple. Par ailleurs, l'importance de cet épisode est moins l'idée de l'exil forcé que l'abandon de la maison

¹ *Op. cit.*

² Gérard de Cortance, J.-M. G. Le Clézio : une littérature de l'envahissement, *op. cit.*

³ *Ibidem.*

⁴ « Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 23.

⁵ « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

familiale en Turquie, thème obsédant pour l'auteur : « Constantinople demeure pour moi, avoue-t-il, la première maison abandonnée »¹.

Nous continuons ensuite avec l'enfance de l'auteur où nous remarquons qu'il partage avec son personnage, Ossyane, le même souvenir, celui des inoubliables vacances d'été passées à la montagne : « j'ai toujours passé, dit l'auteur, les neuf mois d'hiver sur la côte, à Beyrouth, et seulement deux ou trois mois d'été au village, dans la montagne² ». De même, le protagoniste des *Echelles du Levant* raconte : « trois années de suite, j'étais allé, pour les vacances d'été, avec mes grands-parents maternels, dans un village de haute montagne » (EL.51). Ainsi, quand Maalouf déclare dans un entretien : « mon enfance imaginaire s'est toujours située "là-haut" »³, parlant de sa montagne, nous retrouvons la même formule, comme en écho, dans les propos d'Ossyane : « mon bonheur demeurait là-haut, dans cette cabane » (EL.52) dit-il parlant de la même montagne.

Quelques années plus tard, à l'âge de vingt-deux ans, l'auteur commence à travailler en tant que journaliste et, un peu plus tard comme reporter. Maalouf-journaliste peut être considéré comme un personnage à part entière qui transparaît, souvent, dans ses œuvres, à travers le rôle du narrateur. En effet, dans les *Echelles du Levant*, ce dernier avoue lui-même, après avoir réussi à attirer l'attention de son interlocuteur discret et méfiant, d'avoir usé d'une « vieille ruse de journaliste qui, ajoute-il, opéra à merveille, car il devint soudain loquace » (EL.15). D'ailleurs, le narrateur continue à jouer son propre rôle puisqu'il recueille, pendant trois jours, les propos d'Ossyane qui accepte de lui raconter sa vie. Dans *Le Rocher de Tanios*, le narrateur se présente comme originaire de Kfaryabda, le village natal de l'auteur, où il vient mener une enquête sur la légende de Tanios. Là aussi, à la manière d'un journaliste, le narrateur poursuit la vérité en multipliant les documents authentiques et les témoignages dont celui du vieux Gebrayel.

Puis, avec le commencement de la guerre civile du Liban, l'auteur se retrouve, comme son personnage Léon l'Africain, contraint de fuir son pays où sa vie est menacée et de s'exiler en France :

Je me suis identifié à ce personnage, dit l'auteur en parlant de ce dernier, qui est né à Grenade, qui a dû partir à cause d'une guerre et qui s'est retrouvé vers l'âge de trente-cinq ans, en train d'écrire en italien et on fait facilement le rapport avec ce que j'ai connu et c'est vrai qu'en parlant de la chute de Grenade je parlais un peu de ma ville Beyrouth. Donc il y

¹ *Op. cit.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

avait dans ce livre un mélange de ce qu'a vécu ce personnage lui-même et un peu de ce que moi-même j'ai vécu et ressenti¹.

Ce douloureux épisode est repris dans *Le Rocher de Tanios* où le personnage connaît le même désarroi que son auteur et dans des circonstances assez ressemblantes. De retour au pays, après une longue absence – Tanios était à Chypre puis à Saïda auprès de l'émir et Amin Maalouf « rentra[i]t d'un long voyage en Asie² » – le personnage et son auteur sont confrontés à des événements tragiques. Le premier découvre, dans les vieilles écuries, à quelques pas de chez lui, les corps gisants de ses camarades, les gardiens de Roukoz tué lui aussi par les hommes de Sahlaïn : « Tanios avait découvert les cadavres des quatre jeunes gens, [...] l'image de leurs corps ensanglantés lui emplissait les yeux » (RT.275) et le deuxième est témoin, depuis la fenêtre de sa chambre, d'une altercation sanguinaire entre, là aussi, deux communautés :

J'étais chez moi depuis quelques heures à peine, lorsqu'une dispute avait éclaté dans la rue [...] Soudain, des coups de feu ont retenti. Nous nous sommes protégés derrière le mur de notre chambre pendant quelques dizaines de secondes ; puis lorsque la fusillade s'est arrêtée, nous avons regardé à nouveau. Il y avait plusieurs cadavres dans la rue³.

L'importance de ces incidents ne se situe pas seulement dans leur barbarie mais surtout dans la série de violences qu'ils allaient déclencher : « Le pays était désormais en état de guerre, et pour longtemps. Le soir même, le quartier a été bombardé en représailles⁴ » raconte l'auteur.

Ces mêmes propos, nous les retrouvons dans la bouche du révérend Stolton :

Pour avoir la tête d'un criminel, écrit-il dans ses Ephémérides, on a tué quatre innocents [...] Demain, les gens de Kfaryabda viendront, en représailles, égorger d'autres innocents. Les uns et les autres trouveront pour de longues années à venir, d'excellentes raisons pour justifier leurs vengeances successives (RT.269)

Nous remarquons la reprise quasi identique des mêmes mots et expressions évoquant : les suites de cet acte « représailles »/« représailles », leur imminence « le soir même »/« demain », leur violence « bombardé »/ « égorger » et la conséquence, c'est-à-dire une guerre qui va durer « pour longtemps »/ « pour de longues années ». Ces deux incidents représentent donc, les deux conflits par lesquels ont commencé les deux guerres civiles, de

¹ Marie Dominique Montel, « Amin Maalouf », Conférence du jeudi 4 juin 2009, pub. Paris : Bibliothèque nationale de France [prod.], 2009, Coll. « Conférences de la Bibliothèque nationale de France ».

² « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

1840 et de 1975 : « c'étaient les débuts de la guerre civile sous notre fenêtre¹ » déclare l'auteur.

Ces événements ont sur l'auteur et son personnage un impact particulier puisqu'ils font partie des raisons qui les ont poussés à quitter définitivement le pays et ses violences : « Un soir, j'ai compris qu'il fallait partir »² raconte l'auteur du *Rocher de Tanios*. Quant aux raisons, il les explique en ces mots :

On n'évalue pas, on n'aligne pas inconvénients et avantages. D'un instant à l'autre, on bascule. Vers une autre vie, vers une autre mort. Vers la gloire ou l'oubli. Qui dira jamais à la suite de quel regard, de quelle parole, de quel ricanement, un homme se découvre soudain étranger au milieu des siens ? Pour que naisse en lui cette urgence de s'éloigner, ou de disparaître [...] Sur les pas invisibles de Tanios, que d'hommes sont partis du village depuis. Pour les mêmes raisons ? Par la même impulsion, plutôt, et sous la même poussée (RT.278-9)

L'explication donnée s'applique aussi bien au protagoniste qu'à l'auteur qui avoue, lors d'une entrevue, avoir partagé les mêmes sentiments que son personnage : « Il est vrai, dit-il, que je me suis senti moi-même étranger ; en cela Tanios reflète un peu une attitude que j'ai eue³ ». Comme Tanios, qui s'assoie sur le rocher avant de se volatiliser, le narrateur/auteur, reproduit le même geste,

Je murmurai pardon à tous les ancêtres et, à mon tour, je montai m'asseoir sur ce rocher [...] Derrière mon épaule la montagne proche. A mes pieds la vallée d'où monteraient à la tombée du jour les hurlements familiers des chacals. Et là-bas, au loin, je voyais la mer, mon étroite parcelle de mer, étroite et longue vers l'horizon comme une route. (RT.280)

avant de disparaître, lui aussi, du récit.

Ce même geste effectué par Tanios et par le narrateur est accompli, quelques années auparavant, par l'auteur qui, du haut de son rocher à lui, qui n'est autre que la terrasse de la maison familiale⁴ où il est parti se réfugier avec sa famille au début de la guerre, prend, lui aussi, devant le spectacle de la mer, la décision de partir en empruntant cette « route » vers la France.

L'auteur et son personnage décident de partir au commencement de la guerre refusant, l'un et l'autre, de prendre parti ou d'assister au triste spectacle de la haine et de la violence qui allaient détruire le pays pendant longtemps aussi bien au 19^{ème} siècle qu'au milieu du 20^{ème}

¹ « Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 16.

² *Ibidem*.

³ « Amin Maalouf, écrivain libanais, prix Goncourt 1993 », *op. cit.*, p.78.

⁴ « Le "rocher" de mon roman, s'il fallait lui donner une existence matérielle ce serait très exactement la terrasse de notre maison familiale. Quand je venais m'y asseoir, au cours des longues journées de guerre, il y avait effectivement la montagne à l'arrière, à mes pieds la vallée d'où montaient les hurlements des chacals, et au loin la mer. » in « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

siècle. Ces départs montrent la volonté de l'auteur de garder du Liban le souvenir d'une terre de paix et de conciliation entre toutes les communautés et non une terre de guerres et de désolation :

J'avais envie justement, confie-t-il en parlant du Rocher de Tanios, de remonter à l'époque d'avant les affrontements et c'est pour cela que j'ai choisi précisément les années 1830¹.

En partant pour la France, Maalouf s'embarque seul laissant sa femme enceinte de leur deuxième enfant, dans la montagne, auprès de sa famille². Cette courte séparation, un peu forcée, en période de guerre, avec l'état fragile de son épouse, ne manque pas de nous rappeler la situation vécue par Ossyane lors du déclenchement de la guerre israélo-palestinienne lorsqu'il a été séparé de sa femme Clara, elle aussi enceinte de leur premier enfant. La situation du personnage est, cependant, beaucoup plus dramatique et les conséquences plus graves, l'auteur y aurait, peut-être, exprimé toutes les peurs et les angoisses qu'il aurait ressenties, à cette époque, en se séparant de sa femme et de l'enfant à naître.

Installé à Paris, Maalouf commence sa carrière d'écrivain. Sa première consécration fut l'obtention du prix Goncourt pour *Le Rocher de Tanios*, en 1993 et l'accueil triomphal qu'il reçoit à son retour au Liban après plusieurs années d'absence : « un "retour" mémorable au Liban³ » confie-t-il. Cet épisode, trouve son écho dans le retour glorieux de son personnage Ossyane, de France au Liban, acclamé comme un héros de la Résistance, après le rôle qu'il a joué durant la guerre : « Je ne nierai pas, avoue-t-il, que cet aspect du livre rend compte, par une métaphore, de ce que je venais de vivre moi-même »⁴.

Les personnages jouent le rôle de substituts mais sont aussi pour l'auteur des porte-paroles qui mettent en lumière ses pensées et ses idées personnelles qu'il a du mal à exprimer : « J'éprouve beaucoup de scrupules à parler de moi, reconnaît-il, mes héros le font à ma place parfois⁵. » Dans *Le Périple de Baldassar*, il semble avoir mis dans son personnage, plusieurs caractéristiques de sa personne : « De tous les personnages que j'ai créés, c'est le plus inquiet, le plus près aussi de ce que je suis réellement » dit l'auteur en parlant de son personnage éponyme. Il ajoute ensuite : « Baldassar exprime des doutes qui sont miens, mais

¹ Hamidou Dia, « Amin Maalouf, écrivain libanais, prix Goncourt 1993 », *op. cit.*, p.78.

² « Ma femme était enceinte, au huitième mois, il n'était pas question qu'elle prenne le bateau », « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*.

⁵ « Amin Maalouf: « Le sentiment d'appartenir à ne minorité détermine toute votre vie » », *op. cit.*

il le fait plus volontiers que moi!...¹ ». Si Baldassar a le caractère de l'auteur, Léon l'Africain possède, lui, sa conception de la vie et dont la phrase prononcée au début du roman représente le crédo :

Je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées [...] De ma bouche tu entendras l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent, je n'appartiens à aucune².

Cette analyse et ce rapprochement entre la vie de l'auteur et ses personnages pourraient se faire à l'infini et sur tous les romans de l'auteur où nous retrouverons, à chaque fois, des personnages à l'image de leur créateur que ce soit dans leur caractère, dans leur manière de penser et d'aborder le monde ou même dans la façon avec laquelle ils ont vécu certaines situations, à l'image de ce qu'a connu l'auteur lui-même :

Je pense, confie Maalouf, que quand on invente des personnages, ou qu'on redécouvre des personnages, ou qu'on met en scène des personnages existants, il y a toujours une part de soi-même qui est là³.

Cette confession rejoint celle de Le Clézio : « Mes livres, déclare-t-il, mettent toujours en scène des moments de mon histoire », « en vérité, dit-il encore, j'ai le sentiment de n'avoir jamais rien écrit d'autre, depuis « le Procès-verbal », que des autobiographies⁴ ».

Ce que l'auteur entend par « autobiographie » c'est le fait que toutes les histoires écrites et racontées ne sont pas inventées mais tirées et inspirées de la réalité, celle de sa vie, de ses expériences et de celles de ses proches : « Je n'ai aucune imagination, avoue-il. Ce que j'invente, c'est ce que l'on m'a donné. C'est la raison pour laquelle j'aime utiliser la première personne du singulier⁵ ». L'auteur reconnaît, de ce fait, se sentir dans l'incapacité d'écrire une « vraie » autobiographie trouvant cet exercice de mémoire ardu et fastidieux :

Jamais je n'écrirai de Mémoires. Ce n'est d'ailleurs pas l'envie qui m'en manquerait, c'est que j'en suis incapable. Le roman est la seule manière, pour moi, d'explorer mon passé et l'unique subterfuge pour contourner les difficultés de cette folle entreprise de retour en arrière, jusque dans un temps que je n'ai pas vécu⁶.

Le Clézio se sent « incapable » d'écrire une autobiographie à cause de la difficulté de cette entreprise tandis que Maalouf est retenu par un autre obstacle qui l'empêche de se dévoiler et de se mettre à nu devant ses lecteurs :

¹ *Op cit.*

² *Léon l'Africain*, Paris, Jean-Claude Lattès, Coll. « Le Livre de poche », 1986, p. 9.

³ « Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 23.

⁴ « Les révolutions de Le Clézio », *op. cit.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

Personnellement, je suis plutôt quelqu'un de pudique : je n'aime pas trop parler de moi-même. Et lorsque je le fais, en fait, je parle plutôt de ma famille, des mes origines libanaises, mais rarement de ce qui fait le cœur de mon être¹.

Il avoue, néanmoins, que

L'écrivain parle toujours un peu de lui-même, à la fois de ce qu'il est, de ce qu'il n'est pas et de ce qu'il voudrait être ! Le détour par l'écriture romanesque, permet autant de se dévoiler que de rester masqué.

L'auteur de *L'Extase Matérielle* n'a-t-il pas déclaré sur ce point, qu'écrire des livres servait plus à se cacher qu'à se montrer : « Un livre à quoi ça sert ? Ça sert à cacher les choses pour que les autres ne les trouvent pas »². Mais cette phrase ambiguë ayant pu être mal interprétée par les lecteurs, Le Clézio est revenu dessus, lors d'un entretien avec Gérard de Cortanze, pour en expliquer le vrai sens :

Cette phrase extraite de L'Extase matérielle, précise-t-il, ne dit pas que je veux empêcher les autres de découvrir les « choses » dont je parle, mais il me semble que cela fait partie du jeu du roman, et du jeu que représente la littérature de ne pas être trop évident pour que le lecteur (les autres) puisse apporter sa propre vie. Le principal défaut des romans introspectifs est de ne laisser la place à rien d'extérieur. Quand vous lisez cela vous ne pouvez pas y apporter votre vie. Quand je lis Stevenson, je peux rêver que j'ai vécu à cette époque, que j'ai rencontré tel ou tel de ses personnages³.

Nous comprenons, ainsi, que l'auteur n'est pas favorable à une écriture autobiographique « fidèle » qui ne laisserait pas place à la part imaginative du lecteur. En outre, Le Clézio considère que le roman autobiographique est une sorte de piège qui pourrait enfermer son auteur dans une image et un carcan dont il aurait du mal à se défaire. Le cas devient plus grave après la disparition de l'écrivain, vu que l'image et les descriptions restées de lui pourraient être, alors, complètement erronées par rapport à ce qu'il a été vraiment :

Il est difficile, explique-t-il, d'écrire autrement que dans l'idée qu'un jour on disparaîtra, qu'on disparaîtra dans ce qu'on écrit, et qu'il ne restera plus, d'une part, que ce qu'on a écrit, et de l'autre, que ce qu'on a écrit sera tout à fait autre chose que ce qu'on a été. L'idéal pour un auteur, c'est de ne pas avoir de biographie⁴.

¹ « Amin Maalouf : Dieu a de la tendresse pour ceux qui doutent », propos recueillis par Bertrand Révillon, in *Panorama*, janvier 2001.

² J.-M.G Le Clézio, *L'extase matérielle*, Gallimard, coll. «Folio essais», 1967, en exergue.

³ Gérard de Cortanze, J.-M. G. *Le Clézio : une littérature de l'envahissement*, op. cit., p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

Ce qui caractérise les œuvres de Maalouf et de Le Clézio, c'est qu'elles sont très imprégnées de l'Histoire : « Je pense que l'histoire est un ingrédient majeur de la littérature en général ¹ » dit Amin Maalouf dans un entretien. Les romans étudiés mêlent à l'histoire propre de leurs héros, l'histoire commune ou personnelle des auteurs allant, quelquefois, jusqu'à faire l'amalgame entre les événements et les personnages réels et fictifs. Ces derniers, confrontés à une réalité historique, prennent des décisions qui changent leur destin : accepter la fatalité et s'y soumettre ou s'exiler pour refuser d'être témoins et complices de faits qu'ils réprouvent, que ce soit au niveau historique global ou au niveau personnel. Évènements ou décisions qui sont souvent l'origine de leur marginalité.

Toutefois, malgré la profusion de références historiques et de témoignages réels, il n'en reste pas moins que les romans sont loin d'être des traités d'Histoire ou de simples chroniques. Comme l'affirme Maalouf, « [il] ne cherche pas simplement à reproduire l'histoire, [il] la transforme et [il] écri[t] dessus un « roman » parce qu'il y a une part d'imaginaire² ». En outre, l'intérêt que portent les auteurs à l'histoire ne se situe pas dans la description du fait historique en lui-même et la volonté de reconstituer les événements tels qu'ils se sont passés, d'autant plus que l'auteur des *Croisades vues par les Arabes*, affirme qu'il s'agirait d'un exercice inutile :

aucun événement du passé, proche, d'ailleurs, ou éloigné, explique-t-il, n'est dans notre perception ce qu'il a été dans la réalité [...] le fait lui-même, brut, en lui-même, j'ai presque envie de dire qu'il n'existe pas parce qu'il existe toujours à travers un regard³.

L'histoire est perçue, chez les deux auteurs, comme un outil qui permet de comprendre le monde d'aujourd'hui, à la lumière des événements du passé : « Si l'on néglige l'épaisseur historique, rien ne peut être compris en profondeur »⁴ di Maalouf, et comme en écho Le Clézio déclare : « Il m'est impossible de concevoir la réalité de notre temps sans cette profondeur que donne le passé⁵ ». Pour les deux auteurs, le retour au passé aide à mieux vivre et à mieux comprendre le moment présent : « Notre mémoire du passé, dit encore ce dernier, n'est que le lieu où nous puisons ce qui nous sert à appréhender le monde qui nous entoure. Chacun de nous y trouve ce qu'il y cherche...⁶ ».

¹ « Amin Maalouf », *op. cit.*, p. 38.

² *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.* p. 4.

⁴ « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

⁵ « J.M.G. Le Clézio : la révolution des âmes », *op. cit.*

⁶ *Ibidem.*

Ce que cherchent, justement, les auteurs dans le passé, c'est de raviver et de réactualiser une sorte d'âge d'or. Pour l'auteur de *Léon l'Africain* et de *Samarcande*, il s'agit d'un temps où les peuples de différentes religions arrivaient encore à s'entendre et à cohabiter ensemble, un temps dans lequel l'auteur puise les exemples qu'il essaie de transformer en modèles et en mythes pour les générations présentes et futures :

Moi je m'emploie à démolir quelques préjugés qui me paraissent néfastes, et à construire ou à ranimer ce que j'appelle des mythes positifs — l'Espagne des trois religions ou l'Iran des poètes...¹

Pour Le Clézio, il s'agit de chercher dans le passé le temps fabuleux des origines quand l'homme vivait en communion avec la nature, loin de la civilisation, loin des guerres et des destructions.

Cette recherche de l'âge d'or, cet ailleurs, s'accompagne très souvent chez les deux auteurs, par effet de contraste, d'une démonstration de la laideur du monde réel. Les deux écrivains adoptent un discours indirectement réprobateur par lequel ils dénoncent les injustices, l'intolérance, le fanatisme et les violences perpétrées dans le passé sous des noms divers : guerre, colonialisme, torture, esclavagisme, génocide, conquête. Ceci ne manque pas de dramatiser la situation des marginaux qui sont les premiers à subir ces injustices.

Le Clézio étant originaire d'une famille de colonisateurs et bien que les membres de sa famille n'aient jamais pratiqué l'esclavagisme, l'auteur de *Révolutions* sent le poids de ce passé et en dénonçant ces pratiques, semble vouloir le racheter : « Je parle, dit-il, de la rédemption de mon passé colonial qui est très vivant, très présent² ».

Les origines sont, justement, une autre facette de la quête des deux auteurs dans leur retour au passé : « L'écrivain, écrit Lorenzo Devilla, remonte le temps historique à la recherche de ceux qui ont précédé sa naissance, pour s'inscrire, à son tour, dans cette « lignée »³ ». Une quête des origines que les auteurs entreprennent personnellement et à travers leurs personnages et qu'ils ne cessent d'explicitier dans leurs œuvres à travers des allusions, selon la portée « autobiographique » de leurs œuvres. À ce propos, parlant de Le Clézio, Gérard de Cortanze écrit : « Il a publié un peu plus d'une cinquantaine de livres : tous

¹ « Autobiographie à deux voix », *op. cit.*

² Jacqueline Dutton, *Le chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J.M.G Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 288.

³ Lorenzo Devilla, « Le Clézio en(quête). De l'autobiographie au mythe : Les étapes d'une écriture autofictionnelle » in *Confronto Letterario II*, *op. cit.*, p. 126.

gîtent du côté de cette biographie autobiographique enchâssée dans l'aventure romanesque, ce que Juan José Saer appelle l'art de narrer »¹.

À côté de cette quête des origines, Le Clézio semble même avoir commencé à travers son personnage-jumeau, Jean Marro, dans *Révolutions* et dans *L'Africain* où il raconte une partie de son enfance au Nigéria, une sorte de quête de lui-même : « La littérature, dit-il, n'est forte que quand elle parvient à exprimer les premières sensations, les premières expériences, les premières idées, les premiers désappointements. »²

Les deux auteurs semblent donc se tourner vers le passé et s'y complaire :

*L'avenir, cette énigme irritante m'ennuie, dit Le Clézio. Mais choisir son passé, se laisser flotter par le temps révolu comme on remonte la vague, toucher au fond de soi le secret de ceux qui nous ont engendrés : voilà ce qui me permet de rêver*³.

Quant à Amin Maalouf, il ne semble pas pouvoir s'empêcher de rêver, pour sa part, du monde d'antan et des anciennes civilisations d'où il est issu et qu'il admire : « je suis issu d'une civilisation qui eut son heure de gloire et qui ne l'a plus. Toutes les références qui ont un sens se situent dans le passé »⁴.

Toutefois, le fait d'avoir continuellement les yeux tournés vers le passé, n'empêche pas les deux auteurs d'être des hommes de leur temps qui se préoccupent du présent, de l'actualité et de l'avenir du monde car passé et présent « c'est un tout, c'est une manière de comprendre le monde, c'est une manière d'être en harmonie avec le monde »⁵.

¹ Gérard de Cortanze, J.-M. G. *Le Clézio : une littérature de l'envahissement*, op. cit.

² « Jean-Marie Le Clézio, La langue française est peut-être mon seul véritable pays », op. cit.

³ J.-M.G. Le Clézio, *Voyages à Rodrigues*, op. cit., p. 124.

⁴ « Amin Maalouf : « Le sentiment d'appartenir à ne minorité détermine toute votre vie » », op. cit.

⁵ « Amin Maalouf », op. cit., p. 3.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Maalouf et Le Clézio présentent dans leurs œuvres romanesques une palette de personnages marginaux. Les protagonistes y sont présentés comme des êtres différents qui suscitent les réactions de l'autre : répulsion, admiration ou les deux à la fois. Leur étrangeté se manifeste, néanmoins, d'une manière différente ; dans l'œuvre leclézienne apparaît de façon récurrente un personnage-type : la jeune fille du Sud, alors que chez Maalouf se dessinent les portraits de personnages légendaires aux caractéristiques quasi divines.

La marginalité des protagonistes vient également du fait qu'ils sont des adolescents. Située entre l'enfance et l'âge adulte, l'adolescence est déjà l'expression de la marginalité. C'est la période des interrogations, de l'ouverture sur le monde, de la découverte de soi et des autres, l'âge à partir duquel commence l'aventure de la vie hors du cocon familial. De ce fait, les œuvres s'apparentent à des romans d'apprentissage où nous suivons l'évolution de ces adolescents vers l'âge adulte. Pour Le Clézio, cette marginalité est accentuée du fait que ses protagonistes sont, pour la plupart, des jeunes filles.

Le personnage féminin occupe une place importante dans les œuvres des deux auteurs. Le Clézio en fait souvent son personnage principal, Maalouf le met très rarement au devant de la scène, mais cela n'affecte en rien l'importance de son rôle dans ses œuvres. Entre empathie et admiration, les deux auteurs, qui vouent un réel culte à la femme, présentent dans leurs œuvres deux visages du personnage féminin. La femme victime de la violence, masculine surtout : agressée physiquement dans le monde cruel de la ville chez Le Clézio, soumise et discréditée dans un monde oriental très souvent misogyne. En même temps, une autre facette apparaît celle d'une femme forte, combative et courageuse et qui ne manque pas de supplanter la suprématie physique et culturelle de l'homme afin de dépasser sa situation de marginale.

Outre ces personnages qui ont des difficultés à trouver une place dans la société, les auteurs décrivent d'autres cas de marginaux. Comme les handicapés auxquels Le Clézio se réfère souvent dans ses œuvres dénonçant l'incompréhension et la maltraitance qu'ils subissent. S'ajoute à eux le personnage du fou à qui les auteurs attribuent une même symbolique, celle de la victime de la guerre. Maalouf assigne au fou une deuxième fonction, courante dans la tradition littéraire, la fonction oraculaire.

Les auteurs se sont intéressés aussi aux persécutés, ces personnages qui sont traqués pour leur appartenance ou pour leur identité et qui se trouvent obligés de fuir ou de s'exiler, et aux exclus en général. Le Clézio s'intéresse aux marginaux d'en bas (pauvres, sans-papiers, dealers, prostituées, vendeurs à la sauvette, musiciens, etc.) qui occupent les rues des grandes villes, et plus précisément, les caves, les garages et les bouches de métros, tandis que Maalouf met en scène des marginaux d'un autre ordre, des marginaux d'en haut, des personnages privilégiés – par le pouvoir, par l'intellect, par le sang ou par l'argent – qui habitent, pour la plupart d'entre eux, dans des palais ou dans des maisons cossues, situés souvent en hauteur.

Cependant, quelle que soit la situation des protagonistes, ils partagent tous une autre forme de marginalité, invisible et intérieure, il s'agit de leur souffrance, de leur mal-être lié à leurs origines.

Le problème identitaire apparaît chez les personnages d'abord à travers leur nom ou leurs prénoms. Les deux auteurs donnent la même importance à l'onomastique, le prénom devenant un signe manifeste de cette marginalité. Le jeu sur la symbolique des prénoms concerne aussi les personnages secondaires qui se trouvent emprisonnés dans le rôle auquel ce prénom les prédestine. Le problème identitaire est lié, ensuite, à la filiation et au lieu d'origine. Le problème de parenté est associé, essentiellement chez les deux auteurs, à la figure du père, qu'il soit absent, envahissant ou inconnu. Quant à la maison familiale, lieu de sécurité, d'enracinement et d'équilibre, elle est présentée comme un lieu perdu ou évité. L'absence d'assise identitaire leur ôte toute forme d'ancrage. Souffrant de solitude, se sentant étrangers dans leur propre famille, étrangers à la réalité et démissionnaires de la vie, ils sont pareils à des êtres fantomatiques qui errent dans l'attente de trouver leur identité, une raison d'être, un nouveau moi en qui s'incarner afin de commencer la vraie vie.

Les protagonistes errent dans deux univers différents, chacun des auteurs ayant implanté ses personnages dans les lieux évocateurs. Le Clézio utilise comme arrière fond les grandes villes occidentales tandis que Maalouf situe ses personnages dans des villes ou villages orientaux surtout. Malgré cette différence, les auteurs procèdent à un même traitement de l'espace en recourant aux mêmes motifs et à des symboliques communes qui mettent en évidence la marginalité des personnages. L'errance reste le syndrome le plus révélateur de cette marginalité et l'expression la plus explicite du mal-être, même si elle n'a pas la même fonction chez les personnages des deux auteurs. En effet, la marche, ou l'appel vers l'ailleurs, représente pour les personnages de Maalouf une sorte de remède ou de solution

à un problème ponctuel, mais pour les personnages de Le Clézio, l'errance fait partie intégrante de leur être et de leur personnalité, ce sont des êtres en partance.

Quand il est impossible pour les personnages de partir ou de fuir, cette errance est onirique et les pérégrinations de l'esprit permettent aux personnages rêveurs ou drogués de se projeter ou de vivre, pour un moment, dans un ailleurs aussi bien spatial que temporel. Cette errance arrive à son paroxysme à travers des refuges ultimes : la folie ou la mort. Il arrive, au contraire, que l'errance devienne répétition, circularité et acquière deux symboliques différentes : une expression de la cyclicité du temps et de la vie pour Le Clézio, nostalgie et volonté de revivre le passé, pour Maalouf.

L'errance des personnages les mène à une sorte de quête : du bonheur, d'une identité, des origines, en somme une quête du centre doublée d'une quête de soi. Ce cheminement qui s'apparente à un récit d'aventures est accompli à travers la confrontation du protagoniste avec l'autre et avec l'ailleurs.

L'Autre apporte du bonheur au protagoniste en l'aidant à mieux accepter sa marginalité ou à la dépasser et ce, par sa simple présence ou à travers ses actions. Grâce à la présence de l'autre, le protagoniste a la possibilité de sortir de sa solitude, d'oublier la réalité violente et d'être heureux, même momentanément. Toutefois, l'autre peut acquérir une importance plus grande aux yeux du protagoniste en remplaçant la figure d'un parent inconnu ou absent et en comblant, de ce fait, un manque affectif ou un vide identitaire. L'autre peut assurer enfin le rôle de l'adjuvant ou de l'opposant et intervenir dans la vie du protagoniste pour l'aider, le guider et l'initier, ou pour entraver sa route et causer son malheur. Cependant, qu'il soit ami ou ennemi, l'autre joue un rôle primordial en poussant le héros hors de ses limites, l'amenant, directement ou indirectement, à se révéler et à mieux se connaître.

Le rapport du protagoniste avec l'autre peut atteindre un degré de communion fusionnelle. Ce dernier peut se présenter comme un double à travers lequel le protagoniste peut se voir ou se reconnaître. La communion arrive à son paroxysme, dans les œuvres lecléziennes surtout, quand s'opère une fusion entre les deux, ce qui peut entraîner la perte de soi, le protagoniste devenant une sorte de réincarnation de cet autre, ne sachant plus qui il est vraiment. Il faut noter, toutefois, que les protagonistes passent tous par l'étape de la perte de soi à travers l'usurpation ou le reniement de l'identité.

Mais la vraie métamorphose du personnage et l'accomplissement de son être ne peuvent se réaliser que par sa confrontation avec ses origines qui se fait à travers un voyage dans le passé et un parcours symbolique et initiatique.

Le voyage dans le passé prend deux aspects, il peut être vécu virtuellement ou réellement. Pour accéder au monde ésotérique du passé et pouvoir percer ses énigmes (le « secret » chez Le Clézio et la « vérité » chez Maalouf), les personnages ont besoin d'une sorte de passeur qui leur permet d'entreprendre ce voyage. Il est incarné par la figure d'une vieille personne – aveugle chez Le Clézio – qui est le conteur. Le voyage virtuel s'effectue d'une manière fantasmagorique grâce au pouvoir de ce dernier qui a la possibilité de mêler ici et ailleurs, présent et passé. En l'absence de ces vieilles personnes, les auteurs, notamment Maalouf, se tournent vers des objets magiques qui ont aussi la capacité d'assurer ce retour virtuel aux origines, malgré les difficultés rencontrées.

Néanmoins, un jour, il devient possible pour les personnages d'effectuer un vrai voyage dans les limbes du passé, un voyage réalisé par les auteurs eux-mêmes et qu'ils ont transmis dans leurs œuvres à travers un journal de voyage (*Gens des Nuages*), une œuvre biographique (*Origines*) et une autofiction (*Révolutions*). Ce voyage s'apparente à un pèlerinage, un parcours commun qui met en scène les mêmes étapes, suscite des émotions semblables et incite à des interrogations similaires. Il devient donc un moyen de ranimer les vestiges du passé, de ressusciter l'âme des ancêtres et de donner à ce passé obscur, connu seulement à travers les récits, une certaine consistance. Un cheminement qui apporte aussi aux protagonistes des réponses à leurs interrogations les plus intimes ; cette quête des ancêtres – doublée d'une enquête chez Amin Maalouf – devient une quête de soi.

Elle adopte, dans les œuvres de fiction, une dimension plus symbolique puisant dans des mythes et des archétypes transformant les aventures des personnages en de véritables parcours initiatiques au bout desquels le protagoniste naît autre. Ainsi, il est possible de rendre compte d'un parcours commun aux personnages des deux auteurs que traduisent et explicitent, à la fois, les composantes du modèle actantiel et les moments principaux des rites initiatiques.

L'initiation des protagonistes ne s'accomplit pas en une seule fois mais par la répétition du scénario initiatique qui marque, à chaque recommencement, le franchissement et l'accomplissement d'une étape et le début d'une autre. Ces passages soulignent l'évolution du personnage et les différentes métamorphoses qu'il subit, comme le passage à la puberté ou à l'âge adulte, jusqu'à l'accomplissement final de son être. L'étape finale est traitée de la même

manière par les deux auteurs qui se réfèrent aux mêmes motifs archétypaux : le retour en triomphe et la réconciliation avec l'enfance. Le retour triomphal, associé avec le changement de statut, symbolise la conquête du centre et le dépassement de la marginalité d'un point de vue social, la réconciliation avec l'enfance, permet, elle, un accomplissement intérieur et psychologique. Le protagoniste dépasse sa crise identitaire et son mal-être et réussit de ce fait, à atteindre une sérénité et une paix intérieure, tremplins d'une nouvelle vie, annoncée, chez les deux auteurs à travers les thèmes de l'amour et de l'enfant à venir.

Afin d'explicitier la marginalité des personnages et mettre en scène les parcours accomplis, les auteurs ont eu recours à des thèmes, à des motifs et à des outils narratifs similaires. Cette poétique de la marginalité est mise en avant par le choix d'une esthétique scripturale particulière, commune aux deux écrivains. Ce qui caractérise les écrits des auteurs, jugés par la critique comme « inclassables », c'est une hybridité qui se traduit par un mélange de formes et de genres.

L'hybridité apparaît d'abord sur le plan de l'énonciation, les œuvres des deux auteurs présentant plusieurs instances narratives grâce à l'insertion de narrateurs seconds qui supplantent le premier narrateur, de séquences dialoguées ou de récits métadiégétiques de toutes les formes et de tous les genres. Ces récits seconds se trouvent à l'intérieur de la diégèse ou intercalés entre les chapitres, avec ou sans lien avec le récit principal. Cette multitude de formes et de genres, expression de l'éclatement et de la transgression du roman dit « traditionnel », a pour effet d'exacerber à la fois l'écriture poétique et l'« effet de réel » mis en valeurs à travers le recours aux mythes et à l'Histoire.

En effet, à l'interaction des voix s'ajoute celle des images et des discours qui renvoient à deux univers, celui de la fiction et celui du mythe qu'on découvre en filigrane. Le Clézio et Maalouf se réfèrent à plusieurs mythes dont les plus importants sont ceux de l'âge d'or et du Paradis perdu. Ce dernier renvoie, chez les deux auteurs, à une même perte, celle de la maison des origines, même si l'âge d'or ne répond pas à un même référentiel. Pour Le Clézio, il s'agit du temps de Rozilis qui est une préfiguration du monde primordial, opposé au monde moderne, symbolisé par la ville. Une opposition mise en valeur à travers la superposition des deux époques qui évoluent en même temps et qui communiquent entre elles, dans une sorte de quatrième dimension. Pour Maalouf, il s'agit de figurer, à travers les relations d'amitiés atypiques que tissent des personnages réputés « ennemis », l'âge de l'entente et de la paix

entre les civilisations, le temps d'avant les guerres ; c'est l'âge d'or de l'Orient, le berceau des civilisations et source d'inspiration pour l'Occident, pendant plusieurs siècles.

Une écriture réaliste – journalistique et investigatrice chez Amin Maalouf – vient, toutefois, supplanter l'écriture poétique du mythe opérant à une démythification des personnages qui retrouvent leur statut d'êtres marginaux.

L'écriture réaliste est mise en valeur, chez les deux auteurs, grâce surtout à l'intrusion de l'Histoire qui joue un rôle primordial dans le déroulement des événements. L'« effet de réel » est favorisé, quant à lui, par la polyphonie et par le recours aux récits intercalaires présentés comme des documents authentiques tirés de la réalité. La présence de l'Histoire ajoute, d'un autre côté, au caractère hybride des œuvres puisque nous assistons à un croisement et un mélange entre histoire et personnages réels et fictifs, ainsi qu'entre présent et passé. S'ajoutent à ces deux premières histoires, celles des auteurs eux-mêmes qui apparaissent indirectement derrière leurs personnages ou des événements marquants tirés de leur vécu, participant à l'effet de cette interaction entre réalité et fiction.

Le recours à l'histoire et au passé en général est donc la clef de voûte qui résumerait les univers imaginaires des deux auteurs.

Ils se lisent selon plusieurs niveaux.

Il y a, d'abord, l'histoire de la fiction, celle qui met en scène ces personnages atypiques, mal dans leur peau et qui, à l'image des auteurs, souffrent d'un déracinement et d'un sentiment d'étrangeté. Leur aventure se résume à cette quête de soi, cette quête du centre qui se fait par le contact et par la confrontation avec l'altérité. Ce cheminement qui est réalisé symboliquement à travers des rites initiatiques ou réellement à travers un retour aux origines, se fait dans deux cadres spatio-temporels différents, à travers des écritures qui rappellent celles des contes, influencées, toutefois, l'une par l'âme du journaliste et l'autre par celle du poète.

Cette quête est nourrie chez les deux auteurs par des imaginaires différents, chacun des auteurs aspirant à atteindre ce « lieu mythique » dont parle Mircea Eliade¹.

¹ « Le rêve porte l'homme à la recherche du paradis perdu. L'espace du désir qui s'empare de l'être prend l'avant-goût pour un ailleurs, un au-delà de l'horizon. Ces indices révèlent que l'homme désire retrouver le lieu mythique. » in Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*

Au cœur de leur combat commun pour l'interculturalisme et pour la communication entre les peuples et les nations, Amin Maalouf exprime son inquiétude devant un Orient qui se déchire, qui a perdu ses lettres de noblesse, son prestige de berceau des civilisations et qui est de plus en plus délaissé par un Occident indifférent ou pétri de préjugés. Le Clézio, lui, exprime son désarroi face à un Occident déshumanisé par le capitalisme et par le modernisme, symbolisé par la ville-ogresse qui dévore tout et qui rejette, dans la marge, les plus faibles et les plus démunis.

Mais à côté des dénonciations de la violence, de la guerre et de la discrimination, les deux auteurs projettent aussi leurs idéaux qu'ils puisent dans le passé, chacun dans son propre ailleurs, chacun dans son idéal, dans son âge d'or, à la recherche du paradis perdu.

Pour Amin Maalouf, l'âge d'or est représenté par l'époque « bénie » où les peuples même différents pouvaient encore cohabiter. C'est aussi l'époque pendant laquelle les Orientaux régnaient encore en maîtres, c'est l'Orient de Mani ou de Khayyam, qui a vu naître les plus grands savants et les plus grands poètes. C'est à l'image de ces derniers et c'est sur leurs traces qu'apparaissent Ossyane et Tanios. Assimilés à des Dieux de part leur physique atypique et à des héros légendaires, à travers leur parcours de héros mythiques, ces personnages sont élevés au rang de modèles offrant un exemple à suivre ; le mythe n'a-t-il pas pour principale fonction d'être imité ? Ce sont ces « mythes positifs » dont parle l'auteur des *Croisades vues par les Arabes*, qui auront pour mission de redorer l'image de l'Orient et de montrer l'exemple, de permettre une meilleure communication et un meilleur contact avec l'autre.

Le Clézio trouve ses ressources dans la forêt du Darien au Panamá, ou dans la sagesse et la simplicité des peuples indigènes, la pureté du monde primordial qu'il représente à travers des paysages paradisiaques issus des pays du Sud. Ainsi, l'auteur du *Rêve mexicain* et de *La Fête chantée* associe le monde violent de la ville et la vision d'un monde dit primitif, celui des Indiens dont il adopte les préceptes et la philosophie. Ce monde parallèle, venu d'un autre temps et d'un autre lieu, est présent dans l'œuvre et est perçu à travers la reprise de certains rites que nous avons décelés ou à travers la conception même du temps ; cyclicité et superposition, exprimées à travers une écriture en spirale qui dit cette répétition¹, une écriture

¹ La répétition est au niveau de toutes les œuvres où l'acte d'écrire s'apparente à la réécriture d'une même œuvre, la quête et la recherche du premier roman, « Un long voyage », celui qu'il a écrit à l'âge de sept ans dans la cabine du paquebot en direction de l'Afrique, l'auteur voulant retrouver ses premières sensations.

polyphonique qui favorise cette superposition des temps et une écriture poétique qui se veut mythe, qui se veut chant.

Deux auteurs, deux origines, deux univers mais une même blessure, un même combat, une même idéologie et un même rêve :

Là, dans cet état, mélange de torpeur et d'ultime sérénité, j'aurai, l'espace d'un instant, la plus précieuse illumination : le monde, tel que je l'ai connu, m'apparaîtra comme un vulgaire cauchemar, et c'est le monde de mes rêves qui prendra des allures de réalité. Je recommencerais à y croire, à chaque instant un peu plus.¹

Si cette étude comparée a permis, grâce à un jeu de miroirs, de révéler différentes facettes des œuvres de Maalouf et de Le Clézio, elle a laissé certains autres aspects suggérés mais non profondément analysés.

Il s'agit en fait des aspects qui ne concernent que l'un ou l'autre des auteurs ou l'une de leurs œuvres, et qui ne trouvent pas un écho chez l'autre. Afin d'éviter un déséquilibre ou le risque de s'attarder sur un thème spécifique à une œuvre en particulier, plusieurs aspects ont été commentés ou signalés en note de bas de page. Notons à titre d'exemple, les thèmes du personnage enfant, l'écriture musicale et l'influence chamanique chez Le Clézio. Pour Maalouf, nous n'avons pas eu la possibilité d'approfondir la notion d'orientalisme dans l'ensemble de l'œuvre ainsi que l'écriture-conte, à travers notamment *Le Rocher de Tanios*.

Ensuite, de par la prédisposition commune des deux auteurs à l'interculturalisme et à l'ouverture sur les autres peuples et cultures, il aurait été intéressant de se pencher aussi sur « l'altérité du dehors »². Les textes, lecléziens notamment, permettent une analyse du regard sur l'Autre, comme entité exotique et différente, à la manière de Claude-Lévi Strauss, qui a profondément inspiré Le Clézio et dont Amin Maalouf occupe le siège à l'Académie française, marquant ainsi la continuité avec les idées et les actes de cet éminent humaniste³.

Dans cette même perspective d'appartenance à un lignage, il serait intéressant enfin de mettre en relation les auteurs avec d'autres penseurs et écrivains qui partagent la même idéologie et les mêmes concepts humanistes ou qui jouent, comme nos auteurs, le rôle de « passeurs » entre les cultures, tels Mohamed Dib, Salah Stétié ou Edouard Glissant,

¹ Amin Maalouf, *Le premier siècle après Béatrice*, Paris, Grasset, 1992, p.157.

² Denise Jodelet, « Formes et figures de l'altérité », in *L'Autre : Regards psychosociaux*, op. cit., p. 26. Notion expliquée dans l'*Introduction*.

³ « Lévi-Strauss me fascine et m'intimide [...] je me suis toujours reconnu dans sa vision du monde, qui rejette tout ethnocentrisme et qui proclame l'égalité de toutes les sociétés humaines » in « Amin Maalouf : "L'année 2011 est d'ampleur homérique" », propos recueillis par le service culture, *Le Point.fr*, 21 juillet 2011.

défenseur du concept de l'*identité-relation*¹. Des écrivains qui ont pour point commun de venir d'ailleurs, d'écrire en français et de prôner l'altérité. Des auteurs tels que ceux qui ont été réunis, en juin 2013, au « Festival du livre de Nice » sous le signe de la francophonie et sous l'égide de Amin Maalouf comme président et J.M.G. Le Clézio comme invité d'honneur.

Outre la langue et l'idéologie qui réunissent ces auteurs, nous nous proposons, dans un prochain travail, et toujours dans une perspective comparatiste, d'approfondir un peu plus le rapport entre métissage culturel et écriture hybride, l'une des caractéristiques fondamentales de l'écriture dite postmoderne².

¹ « Nous devons changer notre point de vue sur les identités, comme sur notre relation à l'autre. Nous devons construire une personnalité instable, mouvante, créatrice, fragile, au carrefour de soi et des autres. Une Identité-relation », « Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est "irréversible" », Propos recueillis par Frédéric Joignot in *Le Monde* 03.02.2011.

² Marc Gontard, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, Équipe de Recherches sur la diversité Linguistique et Littéraire du Monde Francophone. UHB (ERELLIF), 2003, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870>.

BIBLIOGRAPHIE

I- Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO

1. Œuvres

- *Le Procès-verbal*, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1963.
- *L'extase matérielle*, Gallimard, coll. «Folio essais», 1967.
- *Le livre des fuites, roman d'aventures*, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1969.
- *Mondo et autres histoires*, Gallimard, coll. «Folio», 1978.
- *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Gallimard, 1988,
- *Désert*, Gallimard, 1980, Coll. «Folio», 1997.
- *La Ronde et autres faits divers*, Gallimard, 1982, Coll. «Folio», 1991.
- *Le Chercheur d'or*, Gallimard, 1985, Coll. «Folio», 2005.
- *Voyage à Rodrigues*, Gallimard, 1986, Coll. «Folio», 2004.
- *Onitsha*, Gallimard, 1991, Coll. «Folio», 1995.
- *Étoile errante*, Gallimard, 1992, Coll. «Folio», 1994.
- *La Quarantaine*, Gallimard, 1995, Coll. «Folio», 2003.
- *Poisson d'Or*, Gallimard, 1997, Coll. «Folio», 1999.
- *La fête chantée*, Gallimard, Coll. «Le Promeneur», 1997.
- *Gens des nuages*, Stock, Paris 1997, rééd. Gallimard, Coll. «Folio», 2003.
- *Chercher l'aventure* in *Magazine Littéraire* 362, février 1998 : 48-50.
- *Hasard suivi de Angoli Mala*, Gallimard, 1999, Coll. «Folio», 2000.
- *Cœur brûle et autres romances*, Gallimard, 2000, Coll. «Folio», 2002.
- *Révolutions*, Gallimard, 2003, Coll. «Folio», 2004.
- *L'Africain*, Mercure de France, 2004.
- *Ourania*, Gallimard, 2006, Coll. «NRF», 2004.
- *Ritournelle de la faim*, Gallimard, 2008.
- *Histoire du pied et autres fantaisies*, Gallimard, 2012.

2. Corpus

- *Poisson d'Or*, 1999. (PO)
- *Hasard suivi de Angoli Mala*, 2000. (H.)
- *Révolutions*, Gallimard, 2003. (R.)

3. Articles et Discours

- « Lavez l'injustice faite aux Chagossiens », *Le Monde*, 18 octobre 2009.
- « Quel avenir pour La Romaine ? », *Le Monde*, 02 juillet 2009.
- « Dans la forêt des paradoxes », Conférence Nobel, 7 décembre 2008.
- « Discours prononcé à l'occasion de la réception du Doctorat Honoris Causa à l'Université de Maurice en 1999 », in : *Italiques 6*, 1999.
- « Chère France », *Le Monde*, 28 mars 1998.
- « Sauver les baleines grises de Californie », *Le Monde*, 08 avril 1995.
- « Éloge de la langue française », *L'Express*, 07/10/1993.

4. Entretiens

- **ARMANET François**, « Les Amérindiens et nous, par Le Clézio », in : *Nouvel Observateur*, 09/10/2008.
- **BUSNEL François**, « J.M.G. Le Clézio : « J'écris pour essayer de savoir qui je suis » », in : *Lire*, novembre 2008.
- **CAILLAT François**, « J.M.G. Le Clézio, entre les mondes », in : *Empreintes. La collection documentaire*, France 5.fr, 11/04/2008.
- **CAVALLERO Claude**, « Les marges et l'origine. Entretien avec J.M.G Le Clézio », *Europe*, n°765-766, Janv. Fev. 1993, p. 166-174.
- **CHANDA Tirthankar**, « Jean-Marie Le Clézio, La langue française est peut-être mon seul véritable pays » in : *Ecriture(s)*, n°45, 12/2001

- **CORTANZE Gérard de**, « J.M.G. Le Clézio : l'impérieuse nécessité d'entendre d'autres voix », in : *Magazine littéraire*, 1998.
- **Id.**, « J.M.G. Le Clézio : la révolution des âmes », in : *Magazine littéraire*, n°418, 27/02/2003.
- **CROM Nathalie**, « La littérature, c'est du bruit, ce ne sont pas des idées », in : *Télérama*, 9 octobre 2008.
- **DE SEPAUSY Victor**, « Le Clézio, porte-parole du dialogue entre les cultures », *ActuaLitté*, décembre 2008.
- **DUFAY François**, « On ne peut pas faire barrage au métissage », *L'Expression*, octobre 2008.
- **ENTHOVEN Jean-Paul**, « L'île de Le Clézio », in : *Le point*, N°1585, 31/01/03, p.104.
- **EZINE Jean-Louis**, *Ailleurs. Transcription d'entretiens diffusés sur France-Culture*, Paris, Arléa, 1995, rééd.1997, 127 p.
- **FALCONNIER Isabelle**, « Sommet de la francophonie. L'arme culturelle : J.-M.G. Le Clézio », *L'Hebdo*, 13.10.2010.
- **GALLIMARD**, « Rencontre avec J.M.G. Le Clézio, à l'occasion de la parution de *Révolutions* », 2002.
- **Id.**, « Rencontre avec J. M. G. Le Clézio, à l'occasion de la parution de *Ourania* », 2006.
- **GARCIN Jérôme**, « Les révolutions de Le Clézio », in *Le Nouvel Observateur* « Grand entretien », 30 janvier 2003.
- **Id.**, « Voyage en Utopie », in : *Nouvel Observateur*, 02 février 2006.
- **Id.**, « J.M.G le breton », in : *Nouvel Observateur*, 25 septembre 2008.
- **GENIES Bernard**, « Il vient d'obtenir le prix Nobel. Les premières réactions de Le Clézio à la radio suédoise », in : *Nouvel Observateur*, 9 octobre 2008
- **LA PRESSE**, « Le Clézio : les entretiens historiques », in *Lire*, 9 octobre 2008.
- **MAURY Pierre**, « Le Clézio : Retour aux origines » in : *Magazine littéraire*, 230, mai 1986 : 92-97.
- **PAYOT Marianne**, « Le Clézio-Maalouf : un air de famille », in : *L'Express Livres*, 29 mars 2004
- **RONDEAU Daniel**, *L'autre monde de Le Clézio*, in *L'Express*, 06/02/2003
- **SENE Fatou K.**, « Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, prix Nobel de littérature 2008 : « Le Nobel ne m'a ni apaisé, ni sanctifié » », in : *WalFadjri*, octobre 2008.

- **VANTROYS Carole**, « Le Clézio N° 1 », in *Lire*, n°230, novembre 1994, p. 22-23.
- **Id.**, « Je suis un peu sauvage », in *Lire*, n°230, novembre 1994, p.26-30.
- **Id.**, « Le Clézio prix Nobel 2008 : Elu Meilleur écrivain de langue française », in *Lire*, novembre 2008.

5. Thèses sur J.M. G. Le Clézio

- **BERNARD-COURTIN Sylvie**, *Le regard : principe de cohésion dans l'oeuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Paris 4, 1995, Danemark, éd. Université de Copenhague, 1999.
- **BEN RHAÏM Henda**, *L'étrangère dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Paris 3, 1999.
- **BEN SALAH Thouraya**, *Place et fonction du détail dans l'œuvre romanesque de J.M.G Le Clézio*, Sousse, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2010.
- **KASTBERG SJÖBLOM Margareta**, *L'écriture de J.M.G. Le Clézio, une approche lexicométrique*, Nice, 2002.
- **HOARAU Stéphane**, *Écriture de l'exil, exils des écritures. Lecture croisée des mouvements d'exils dans les œuvres d'auteurs francophones contemporains : Monique Agénor, Jean-Marie G. Le Clézio, Nabile Farès, Jean Lods*, sous la direction de Charles Bonn et Jean-Claude Carpanin Marimoutou, Lyon : Université Lumière Lyon 2, 2008.
- **MBASSI ATEBA Raymond**, *Identité et fluidité dans l'œuvre de LC. Une poétique de la mondialité*, Université de Yaoundé I et Université de Maurice, 2007 Paris, L'Harmattan, 2008.
- **SALLES Marina**, *Le Clézio « peintre de la vie moderne ». La représentation du monde contemporain du Procès-verbal à Révolutions*, Université de Poitiers, 2004, Paris, L'Harmattan, 2007.
- **STENDAL BOULOS Miriam**, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G Le Clézio*, Montpellier 3, 1996, Danemark, éd. Université de Copenhague, 1999.
- **ZEKRI Khalid**, *Etudes des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Paris, Paris13, 1998.

6. Etudes et colloques sur J.M. G. Le Clézio

- **AMAR Ruth**, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004.
- **CAVALLERO Claude**, *Le Clézio, témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009.
- **CHAHINE Béatrice**, «*Le chercheur d'or*» de J. M. G. Le Clézio, *problématique du héros*, Paris, l'Harmattan, coll. «Approches littéraires», 2010.
- **CORTANZE Gérard de**, *Vérité et légendes. Le Clézio, le voyageur immobile*, Paris, Éditions du Chêne, coll. «Hachette Livres», 1999.
- **Id**, *J.M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard/Culture France, 2009.
- **DUTTON Jacqueline**, *Le chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J.M.G Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- **DI SCANNO Teresa**, *la vision du monde de Le Clézio*, Paris, Liguori, 1983.
- **HENKY Danièle**, *L'art de la fugue en littérature de jeunesse : Giono, Bosco, Le Clézio, maîtres d'école buissonnière*, Bern, P. Lang, coll. «Recherches en littérature et spiritualité», 2004.
- **JOLLIN-BERTOCCHI Sophie**, *L'érotisme, les mots*, Paris, Kimé, 2001.
- **JOLLIN-BERTOCCHI Sophie, THIBAUT Bruno**, *Lectures d'une Œuvre. J.-M.G. Le Clézio*, Ouvrage Collectif, Editions de l'Université de Versailles Saint-Quentin-En-Yvelines, éd. Du Temps, 2004.
- **KASTBERG SJÖBLOM Margaretan**, *L'écriture de J.M.G. Le Clézio. Des mots aux thèmes*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- **LABBÉ Michelle**, *Le Clézio, L'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- **LÉGER Thierry, ROUSSEL-GILLET Isabelle, SALLES Marina**, *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Interférences (Rennes) », 2010
- **ONIMUS Jean**, *Pour lire Le Clézio*, Paris, Presses universitaires, 1994.
- **OOK Chung**, *Ecriture prophétique*, Imago, 2001.
- **PIEN Nicolas**, *Le Clézio, La quête de l'accord originel*, Paris ; Budapest ; Torino, l'Harmattan, 2004.
- **REAL Elena, JIMÉNEZ Dolores**, *J.M.G Le Clézio. Actes de colloque international*, éd. Universitat de València, Valencia, 1992.

- **REY MIMOSO-RUIZ Bernadette**, *Jean-Marie Gustave Le Clézio, ailleurs et origines : parcours poétiques* », Actes de colloque, Toulouse, Universitaires du Sud, 2006.
- **ROUSSEL-GILLET Isabelle**, *J.-M. G. Le Clézio : écrivain de l'incertitude*, Paris, ellipses, 2011.
- **RUTH Amar**, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, Paris, Publisud, coll. «Méditerranée», 2004
- **SALLES Marina**, *Le Clézio notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- **SOHY Christelle**, *Le féminin chez J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Le Manuscrit, 2010.
- **SUZUKI Masao**, *J.-M.-G. Le Clézio : évolution spirituelle et littéraire : par-delà l'Occident moderne*, Paris, l'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 2007.
- **THIBAUT Bruno**, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- **VAN ACKER Isa**, *Carnets de doute : variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, coll. «Faux titre», 2008.
- **WAEELTI-WALTER Jennifer**, *Icare ou l'évasion impossible : études psychomythique de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Canada, Naaman, Sherbrooke, coll. «Études», 1981.

7. Etudes particulières sur les œuvres de J.M. G. Le Clézio

- **ANOUN Abdelhaq**, *Révolutions ou l'appel intérieur des origines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2005.
- **CAGNON Maurice**, « Le Clézio, J.M.G.: *Le Livre des fuites* », in *French Review* 44 vol.3, février 1971: 644-645.
- **CAGNON Maurice**, « Le Clézio, J.M.G. *Voyages de l'autre côté* », in *French Review* 49 vol.4, mars 1976 : 639-640.
- **DEVILLA Lorenzo**, « Autobiographie et fiction. L'élément autobiographique dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de Le Clézio », in *Confronto Letterario II*, 5, 2001 : 171-195.
- **DEY Tarcis**, « J. M. G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or* », in *Nouvelle Revue Française* 388, mai 1985: 77-83.

- **DIS Claude**, « J.M.G. Le Clézio : *Voyage à Rodrigues* », in *Nouvelle Revue Française* 401, juin 1986: 72-74.
- **GLAZIOU Joël**, *La ronde et autres faits divers. J.M.G. Le Clézio*, Bertrand-Lacoste, Paris, coll. «Parcours de lecture», 2001.
- **GREENBERG Judith L.**, « J. M. G. Le Clézio. Voyages de l'autre côté », in *Books abroad* 50, 1976: 828
- **JARLSBO Jeana**, «Ecriture et Altérité dans trois romans de J.M.G Le Clézio. *Désert, Onitsha et La quarantaine* », éd. Lunds universitet, Suède 2003, 227 p.
- **JORGE Manuel Marin**, « Désert ou les origines de l'identité », in *J.M.G Le Clézio*, Actes de colloque international, Valencia, Universitat de València, 1992 : 109-118.
- **LAZAR Liliane**, «Le Clézio, J.M.G. Poisson d'or», in *French Review* vol 72 no. 4, 1999: 779-780.
- **Id.**, « Le Clézio, J.M.G. *Hasard* suivi de *Angoli Mala* », in *French Review* vol 74 no. 3, 1999: 600-601.
- **LE CLÉZIO Marguerite**, « J.M.G. Le Clézio : La Ronde et autres faits divers », in *French Review* vol 56 no. 4, mars 1983 : 667-668.
- **LEDESMA Manuela**, Statisme et dynamisme dans *Le Chercheur d'or* de J.M.G. Le Clézio, in *J.M.G Le Clézio*. Actes de colloque international, éd. Universitat de València, Valencia 1992 : 141-148.
- **MANES Montserrat Serrano**, « La vraie recherche du Chercheur d'or », in *J.M.G Le Clézio. Actes de colloque international*, éd. Universitat de València, Valencia 1992 : 149-154.
- **MARTINOIR Francine de**, « J. M. G. Le Clézio : *Désert* », in *Nouvelle Revue Française* 330-331, juillet-août 1980: 211-214.
- **NOETINGER Elise**, « Gestes de femmes dans *Diego et Frida* et *Poisson d'or* de J. M. G. Le Clézio », in *French prose in 2000*, 4459, 2002 :35-45.
- **PETTITI Magali**, « Quête identitaire : processus initiatique et dimension mythique » in : *Loxias*, Loxias 5, Doctoriales I, Sous la direction de Odile Gannier, 15 juin 2004
- **PUECH Danielle**, « Vers les icebergs : Le Clézio dans le sillage d'Henri Michaux », in *Le Français dans tous ses états*,
- **SMITH Stephen**, « Le Clézio, J. M. G. *Désert*. Le Clézio, J. M. G. *Trois villes saintes* », in *French Review* 54, 6, mai 1981 : 898-900.
- **STENDAL BOULOS Miriam**, « Mimétisme et rythme itératif dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio en particulier dans *Le Livre des Fuites* et *Poisson d'or* », in : *Romansk Forum*, N°20, janvier 2005 : 83-93.

- **TROUVÉ Alain**, « Une lecture de *La Ronde* de Le Clézio », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, I, 1998 :123-129.
- **VAN ACKER Isa**, *L'aventure maritime dans Le Chercheur d'or et Hasard, de la réinvention mythique à la fragilisation*, J.M.G Le Clézio, coord S. Jollin-Bertocchi et B.Thibault, Université de Versailles, 2004 : 83-92.

8. Articles sur J.M. G. Le Clézio

- **Numéros consacrée à J.M.G. Le Clézio**
 - *Europe*, « Le Clézio », N°957-958, janvier-février 2009.
 - *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n°1, « À propos de Nice », coordonné par Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles, Paris, éditions Complicités, 2008.
 - *Id.*, n°2, « Contes, nouvelles et romances », coordonné par Claude Cavallero et Bruno Thibault, Paris, éditions Complicités, 2009.
 - *Id.*, n°3-4, « Migrations et métissages », coordonné par Isabelle Roussel-Gillet et Bruno Thibault, Paris, éditions Complicités, 2011.
 - *Id.*, n°5, « La tentation poétique », coordonné par Claude Cavallero et Jean-Baptiste Para, Paris, éditions Complicités, 2012.
 - *Id.*, n°6, « Voix de femmes », coordonné par Marina Salles et Eileen Lohka, Paris, éditions Complicités, 2013.
 - *Magazine Littéraire*, « J.M.G. Le Clézio, Errances Et Mythologies », N° 362, février 1998.
 - *Nouvel Observateur*, « Le Clézio, dossier spécial », octobre-novembre 2008.
- **BERSANI, Jacques**, « Sagesse de Le Clézio », in : *Nouvelle Revue Française* XV-175, juillet 1967 : 110-15.
- **BOSQUET Alain**, « J.M.G. Le Clézio et Jacques Almira », in : *Nouvelle Revue Française* 268, avril 1975 : 91-94.
- **CORTANZE Gérard de**, « Une Littérature de l'envahissement », in : *Magazine Littéraire* 362, février 1998 : 18-35.
- **DEVARRIEUX Claire**, « Le Clézio entre siècles et terre », in : *Libération*, 6 février 2003.
- **DEVILLA Lorenzo**, « Le Clézio en (quête). De l'autobiographie au mythe : Les étapes d'une écriture autofictionnelle », in : *Confronto Letterario II*, 39, 2003 : 107-132.

- **DUFAY François**, « JMG Le Clézio : "On ne peut pas faire barrage au métissage" », in : *L'Express*, 10/10/2008.
- **EZINE Jean-Louis**, « Noble nomade, Nobel », in : *Le Nouvel Observateur*, 16 octobre 2008.
- **EZINE Jean-Louis**, « Les mille et une îles de Le Clézio », in : *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1995.
- **GARCIN Jérôme**, « Un indien contre la ville », in : *L'Express*, 02/11/1995.
- **Id.**, « J'allais au cinéma jusqu'à trois fois par jour, par J.M.G. Le Clézio », in : *Le Nouvel Observateur*, 31 mai 2007.
- **Id.**, « J.M.G. Le Breton », in : *Le Nouvel Observateur*, 25 septembre 2008.
- **Id.**, « Un Nobel anti-parisien. Le Clézio, l'ami public », in : *Le Nouvel Observateur*, 16 octobre 2008.
- **GIOANNI Stéphane**, « Absurdes frontières. Le Clézio n'est pas l'auteur d'un pays », *Libération*, 10 octobre 2008.
- **GRAINVILLE Patrick**, « Le Clézio : Une saga de nomades », *Le Figaro Littéraire*, 06 février 2003.
- **KERN Catherine**, « J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'Afrique » in *De la culture orale à la production écrite : littératures africaines*, Sous la direction de Alpha Ousmane Barry et Claude Condé, *Semen 18*, 2004.
- **MAURY Pierre**, « Un passeur pour l'ailleurs », in *Magazine littéraire* 362, février 1998 : 54-57.
- **MBASSI ATEBA Raymond**, « Jean-Marie Gustave Le Clézio », in *île en île*, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/>
- **POPA Dan**, « La Voix et/ou la voie du Père chez Le Clézio : L'Africain, L'indien », *Salaziennes : L'écriture poétique Aux Seychelles et à la Réunion*, sous la direction de Ève Prosper, Salazie, Réunion, Association des amis d'Auguste Lacaussade, 2011.
- **POULET Elisabeth**, « La faille identitaire chez les personnages de Le Clézio », *La revue des ressources*, Le 9 octobre 2008.
- **POULET Régis**, « Le Clézio et l'Inde », *La revue des ressources*, Le 9 octobre 2008.
- **RUTH Amar**, « Du regard autre et de la solitude dans l'œuvre le clézienne », in *Les Lettres Romanes*, 55, 3-4, 2004 : 309-318.
- **SALLES Marina, VIEUILLE Chantal, ROUSSEL-GILLET Isabelle**, « J.-M.G. Le Clézio. Un écrivain sans frontière », *Knol*, décembre 2008.

II- Amin MAALOUF

1. Œuvres

- *Les croisades vues par les Arabes*, Jean-Claude Lattès, coll. « J'ai lu », 1983.
- *Léon l'Africain*, Jean-Claude Lattès, coll. « le livre de poche », 1986.
- *Samarcande*, Jean-Claude Lattès, coll. « le livre de poche », 1988.
- *Les Jardins de lumière*, Jean-Claude Lattès, coll. « le livre de poche », 1991.
- *Le Premier Siècle après Béatrice*, Grasset, coll. « le livre de poche », 1992.
- *Le Rocher de Tanios*, Grasset, 1993, coll. « le livre de poche », 2004.
- *Les Échelles du levant*, Grasset, 1996, coll. « le livre de poche », 2004.
- *Les Identités meurtrières*, Grasset, coll. « le livre de poche », 1998.
- *Le Périple de Baldassare*, Grasset, coll. « le livre de poche », 2000.
- *Origines*, Grasset, 2004.
- *Le Dérèglement du monde*, Grasset, 2009.
- *Les Désorientés*, Grasset, 2012.

2. Corpus

- *Le Rocher de Tanios*, 1993. (RT)
- *Les Échelles du levant*, 1996. (EL)
- *Origines*, 2004. (O)

3. Discours, conférences et articles

- Discours de M. Amin MAALOUF, Docteur honoris causa de l'UCL, Le 2 mai 2001, in <http://www.uclouvain.be/>
- « Contre la littérature francophone », in : *Le Monde des livres*, 10 Mars 2006.
- « Un défi salutaire : comment la multiplicité des langues pourrait consolider l'Europe », Communiqué de presse de l'Union Européenne, Bruxelles, le 31 janvier 2008.
- « Amin Maalouf. Conférence du jeudi 4 juin 2009 », pub. Paris :Bibliothèque nationale de France [prod.], Coll. « Conférences de la Bibliothèque nationale de France », 2009.
- « Discours d'Amin Maalouf lors de la réception du Prix Príncipe de Asturias », <http://fr.scribd.com>, 23 janvier, 2011.
- « Discours de réception, et réponse de M. Jean-Christophe Rufin », 14 juin 2012, in <http://www.academie-francaise.fr>

4. Entretiens

- **ARGAND Catherine**, « Amin Maalouf : « Le sentiment d'appartenir à ne minorité détermine toute votre vie » », in : *Lire*, juin 2000.
- **BARRADA Hamid, GAILLARD Philippe, DE ROCHEBRUNE Renaud**, « Amin Maalouf le nomade des cultures », in : *Jeune Afrique*, rub. « Grandes Interviews », no. 1715, 18-24 novembre 1993 : 68-78.
- **BUREAU Stéphan**, «Amin Maalouf», *Contact. L'encyclopédie de la création*, juin 2007.
- **DIA Hamidou**, « Amin Maalouf, écrivain libanais, prix Goncourt 1993 », in : *Nuit Blanche : Le magazine du livre*, n°59, 1995.
- **EL-TIBI Zeina**, «Lauréat du prix Méditerranée, Amin Maalouf : « A la lisière de plusieurs traditions culturelles », in : *La Revue du Liban* N° 3954 - Du 19 Au 26 Juin 2004.
- **JUREIDINI Rima**, « Entretien avec Amin Maalouf : « L'écriture a pour rôle essentiel de développer des mythes positifs quand on vit au Liban, la première religion du citoyen est celle de la coexistence » », in : *La revue du Liban*, 1997.

- **LEMIEUX Julie**, « Entre l'espoir et la réalité », in : *Le Droit*, 28 septembre 1996.
- **Le Point**, « Amin Maalouf : "L'année 2011 est d'ampleur homérique" », in : *Le Point.fr*, 21 juillet 2011.
- **MESLET Sandrine**, « Par une froide journée d'hiver... ou l'histoire d'une rencontre avec Amin Maalouf », in : *Plume francophone*, Dossier n°6, février 2007.
- **MONTEL Marie Dominique**, « Amin Maalouf. Conférence du jeudi 4 juin 2009 », pub. Paris : Bibliothèque nationale de France [prod.], 2009, Coll. « Conférences de la Bibliothèque nationale de France ».
- **PAYOT Marianne**, « Le Clézio-Maalouf : un air de famille », in : *L'Express Livres*, 29 mars 2004.
- **PERRIN Gilbert**, « Amin Maalouf, écrivain : « Notre grand déficit sera d'ordre culturel » in *La vie*, rub. « L'invité », no. 2774, 29 octobre 1998.
- **RABOUIN David**, « Amin Maalouf : « Je parle de voyage comme d'autres parlent de leur maison » », in : *Magazine Littéraire*, 394, 2001 : 98-103.
- **RÉVILLON Bertrand**, « Amin Maalouf : Dieu a de la tendresse pour ceux qui doutent », *Panorama*, janvier 2001.
- **ROCHEBRUNE Renaud de**, « Amin Maalouf : « Les affirmations identitaires nuisent à la démocratie » in : *Jeune Afrique*, 01/04/2009.
- **Id.**, « Amin Maalouf : "Succéder à Lévi-Strauss est très stimulant !" », in : *Jeune Afrique*, 28/06/2011.
- **VOLTERRANI Egi**, « Amin Maalouf : Autobiographie à deux voix », in : *site Internet officiel de l'auteur*, décembre 2001.

5. Thèses et mémoires sur A. Maalouf

- **KRAZI Nacer**, *La Praxis Interculturel dans Samarcande De Amin Maalouf*, Batna (Algérie), 2006.
- **MAHMOUDI Hichem**, *Proposition d'analyse de trois romans d'Amin Maalouf (Léon l'Africain, Samarcande, Les Jardins de lumière)*, Nancy 2, 1998.
- **MATEI-CHILEA Cristina**, *Problématique de l'identité littéraire : Comment devenir écrivain français. Andrei Makine, Vassilis Alexakis, Milan Kundera et Amin Maalouf*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, Iasi (Roumanie), Centre culturel français, 2010.

6. Etudes particulières sur les œuvres de A. Maalouf

- **CHAULET- ACHOUR** Christiane, « Identité, mémoire et appartenance : Un essai d'Amin Maalouf », in : *Neohelicon*, XXXIII, 2006, vol.1, p. 41–49.
- **NEGGAZ Soumaya**, *Amin Maalouf : Le voyage initiatique dans Léon l'Africain, Samarcande et Le Rocher de Tanios*, l'Harmattan, 2005, 232 p, p. 196-7
- **REDOUANE Najib**, « Histoire et fiction dans *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf », in *Présence francophone*, 53, 1999 : 75-95.
- **REDOUANE Najib**, « Mémoire et identité naissante dans *Origines* d'Amin Maalouf », in *Neohelicon*, XXXIII, 2006, vol.1, p.29–39.
- **SCHLEMMEROVÁ Marta**, *Les stratégies narratives dans Le Rocher de Tanios d'Amin Maalouf*, Université Mazaryk, Brno 30 Avril 2009.
- **SASSINE Antoine**, « Le rite de passage » chez Amin Maalouf », in *Neohelicon*, XXXIII, 2006, vol. 1, p. 51–61.

7. Articles sur A. Maalouf

- **ALIOUI Abderaouf**, « Les personnages féminins dans Samarcande d'Amin Maalouf », *Synergies Algérie*, N° 16, p.69.
- **BENREBIA Mohamed**, « Amine Maalouf, le chantre de l'orientalisme et de la tolérance », in : *Le Quotidien d'Oran*, Algérie, août 2008.
- **CHANDA Tirthankar**, « Le Franco-Libanais Amin Maalouf élu à l'Académie française » in : *Jeune Afrique*, 24/06/2011.
- **DAKROUB Frida**, « Lire Amin Maalouf », in : *Écritures mashréquines*, 04 octobre 2010.
- **Id.**, « Le métissage générique chez Amin Maalouf », in : *Écritures mashréquines*, 06 novembre 2010.
- **Id.**, « lecture dialogique de l'Histoire de l'Orient chez Amin Maalouf », in : *Écritures mashréquines*, 19 janvier 2011.
- **Id.**, « Traces du Mashreq chez Amin Maalouf : un brouillon », in : *Écritures mashréquines*, 06 août 2011.

- **DORLIAN Georges**, « Réflexion sur l'œuvre d'Amin Maalouf : d'une écriture à une autre » in *Phares*, n°11, Jarrous Presse, 1991.
- **JAGGI Maya**, "A son of the road", in: *The Guardian*, Grande Bretagne, novembre 2002.
- **LAZURE Stéphanie**, « À la guerre comme à la guerre », *Contact l'encyclopédie de la création*.
- **OURTIRANE RAMDANE Souhila**, « Le Mythe chez Amin Maalouf : de l'universalité au signifiant », in *Synergies Algérie*, n° 3, 2008, p. 47-52.
- **RINGLET Gabriel**, « Les quatre méditerranées d'Amin Maalouf " Fils d'homme, fais-toi un bagage d'exilé " (Ezéchiel 12,3) », Discours de présentation de M. Amin MAALOUF, au doctorat honoris causa de l'Université Catholique de Louvain, 2 mai 2001.
- **ZALZAL Zena**, « Amin Maalouf : "L'Histoire est un formidable réservoir d'histoires" » in : *l'Orient-le Jour*, 4 juillet 2003

III- Critique thématique et théorique

1. Ouvrages de critiques littéraires

- **ABASSI Ali**, *Le romanesque hybride. Conceptualisation et essais pratiques*, Tunis, Sahar, 1996.
- **Id.**, *Le romanesque hybride II. Conceptualisation et essais pratiques*, Tunis, Sahar, 1998.
- **ABOU ZAKI Nadine**, *Introduction aux épîtres de la sagesse : l'ésotérisme druze à la lumière de la doctrine de Çankara*, Paris, l'Harmattan, coll. «Ouverture philosophique», 2006.
- **AZZI Joseph**, *Entre la raison et le prophète. Essai sur la religion des Druzes, traduit de l'arabe*, Jacques Bertoin, 1992.
- **BACHELARD Gaston**, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Conté, Cérès, Tunis, 1947, 1996.
- **Id.**, *La terre et les rêveries de repos*, José Conté, 1948, Tunis, Cérès, 1996.

- **BARTHES Roland**, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, 1953, 1972, Paris, éd. du Seuil.
- *Id.*, *Essais critiques*, 1964, Paris, éd. du Seuil, 280 p.
- *Id.*, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.
- *Id.*, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, 1984, Paris, Seuil.
- *Id.*, *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000.
- **BAKHTINE Mickhaïl**, *Esthétique et théorie du roman*, Moscou, 1975, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- **BECKER Colette**, *Le roman*, Editions Bréal, Coll. « Grand amphi littérature », 2000.
- **BOULOUMIÉ Arlette**, *Michel Tournier, le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 1988.
- **BOURNEUF Roland, OUELLET Réal**, *L'Univers du Roman*, éd. Presses Universitaires de France, Paris 1972, rééd. Cérès, Tunis, Coll. « Critica », 1998.
- **BRUNEL Pierre**, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.
- *Id.*, *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.
- *Id.*, *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Vuibert, 2002.
- **CAQUOT André et LEIBOVICI Marcel**, *La divination*, Paris, PUF, vol.2, 1968.
- **CANVAT Karl**, *Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles, éd. De Boeck & Larcier, coll. « Savoirs en pratique », 1999.
- **CAMPBELL Joseph**, *Le Héros aux mille et un visages*, Oxus, Paris, 2010.
- **CAQUOT Albert, LEIBOVICI Marc**, *La divination*, Paris, PUF, 1968.
- **CHAUVIN Danièle, CHEVREL Yves**, *Introduction à la littérature comparée. Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996.
- **CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain**, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Paris, coll. «Bouquins», 1982.
- **CHEVREL Yves et DUMOULIÉ Camille**, *Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, Paris, PUF, 2000.²
- **COMBE Dominique**, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, 176 p.
- **DELAMOTTE-LEGRAND, R.**, « Polyphonie dans l'écriture », *Cahiers du français contemporain*, 3, 193-210, 1996.

- **DUCROT Oswald**, *Le dire et le dit. Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, Minit, 1984.
- **DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan**, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968.
- **ELIADE Mircea**, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, coll. «folio/essais », 1957.
- *Id.*, *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. «folio/essais », 1963.
- *Id.*, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, coll. «folio/essais », 1969.
- *Id.*, *La Nostalgie des origines*, éd. Gallimard, coll. «folio/essais », 1971.
- **GENETTE Gérard**, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, Tunis, Cérès, Coll. «Critica », 1996.
- **GONTARD Marc**, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, Équipe de Recherches sur la diversité Linguistique et Littéraire du Monde Francophone. UHB (ERELLIF), 2003, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870>.
- **GREIMAS Algirdas-Julien**, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, coll. « langue et langage », 1966.
- **GUIRAUD Pierre**, *Essais de Stylistique. Problèmes et méthodes*, Paris, Klincksieck, 1969.
- **HENKY Danièle**, « « L'oraliture » : réflexion sur une mise en œuvre contemporaine des contes africains », Dakar, *Ethiopiennes*, Revue négro-africaine de littérature et de philosophie, N°82, 1^{er} semestre 2009, pp.45-56.
- **HUBIER Sébastien**, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Collin, coll. « U. Lettres », 2003.
- **HUET-BRICHARD Marie-Catherine**, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, Coll. « Contours Littéraires », 2001.
- **JOUBE Vincent**, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- **LA ROCCA Sandra**, *L'Enfant Jésus : histoire et anthropologie d'une dévotion dans l'Occident chrétien*, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 2007.
- **LEJEUNE Philippe**, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. «Cursus», 1971, 2004.
- *Id.*, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. «Points-Essais», 1975, 1996.
- **LEVINAS Emmanuel**, *Ethique et infini*, Paris, Fayard, coll. «Le Livre de Poche», 1982.
- **LÉVI-STRAUSS Claude**, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, coll. «Pocket», 1974.
- *Id.*, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, coll. «Pocket», 1996.

- **MAINGUENEAU Dominique**, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, 3ème édition, Nathan, 2000.
- **MAURON Charles**, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963, 1988.
- **MIGUET-OLLAGNIER Marie**, *Métamorphoses du mythe*, Vol.628, Presses Univ. Franche-Comté, 1997.
- **MIRAUX Jean-Philippe**, *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, Armand Colin, coll. «128 Lettres», 2005.
- **MONTET Edouard**, *Le conte dans l'Orient musulman*, Paris, Genève, Libr. Ernest Leroux , Georges et Cie, Libr. édit., 1930.
- **PAGEAUX Daniel-Henri**, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, coll. «Cursus», 1994.
- **PETITJEAN André**, « Polyphonie », in : *Pratiques*, N° 123/124, décembre 2004.
- **POIGNET Jean-François**, *Recherches sur les récits de visions du Christ, en occident, jusqu'au XIIIe siècle*, Lille, ANRT, 1985.
- **POULET Régis**, « Mythe de l'Orient et représentation de l'espace » in J. Vion-Dury, J.-M.Grassin, B. Westphal (eds.) *Littérature et espaces*, Limoges, Pulim, 2003.
- **PROPP Vladimir**, *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux et de Evguéni Méletinski, L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- **RABATEL Alain**, « Pour une analyse énonciative et interactionnelle des points de vue dans la narration », in Homo narrans. *Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, coll. "Linguistique", 2 vol., 2009.
- **REY Pierre-Louis**, *Le Roman*, Paris, Hachette, coll. «Contours littéraires», 1997.
- **RICHARD Jean-Pierre**, *Microlectures*, Tunis, Seuil, Cérès, coll. «Critica», 1979, 1997.
- **ROBERT Marthe**, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « tel », 1972.
- **ROUSSET Jean**, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, Tunis, Cérès, Coll. « Critica », 1998.
- **SAMRAKANDI Mohammed Habib, TIBOUCHI Hamid, MENDJELI Rachid**, *Conte, conteurs et néo-conteurs: usages et pratiques du conte et de l'oralité entre les deux rives de la Méditerranée*, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 2003.
- **SIMONET-TENANT Françoise**, *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire, avant-propos*, Paris, Téraèdre, coll. « L'écriture de la vie », 2004.
- **STAROBINSKI Jean**, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

- **TADIÉ Jean-Yves**, *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond, coll. «Pocket», 1987.
- **TONNET-LACROIX Eliane**, *Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- **VIERNE Simone**, « Le voyage initiatique » In : *Romantisme*, 1972, n°4, «Voyager doit être un travail sérieux.», pp. 37-44.
- **VION-DURY Juliette**, *Le lieu dans le mythe*, Presses Univ. Limoges, Coll. « Espaces humains », 2002.

2. Poétique et littérature comparée

- **ABASSI Ali**, *Stendhal hybride. Poétique du désordre et de La Transgression dans Le Rouge et le Noir et La Chartreuse de Parme*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- **Id.**, *Poétique Romanesque XIXe*, Publications de l'ENS & Edition Sahar, Tunis, 2010.
- **BACHELARD Gaston**, *La poétique de rêverie*, Paris, PUF, 1960.
- **Id.**, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 1961.
- **BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves**, *Précis de littérature comparée*, PUF, 1989.
- **CHELEBOURG Christian**, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du Sujet*, Paris, Nathan, 2000, Armand Colin, coll. «fac.», 2005.
- **CHEVREL Yves**, *La littérature comparée*, PUF, Coll.« Que sais-je ? », 1972.
- **CLAUDON Francis, HADDAD-WOTLING**, *Précis de littérature comparée. Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Nathan, coll. « lettres 128 », 1992.
- **TADIE Jean-Yves**, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- **TODOROV Tzvetan**, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1973.

3. Altérité, marginalité et identité

- **AURAIX-JONCHÈRE Pascale, LOUBINOUX Gérard**, *La bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005.
- **BACHA Jacqueline, BRET-VITTOZ Renaud**, *Espace et Enonciation*, Tunis, Sahar, 2012.
- **BAUELLE Yves**, *Onomastique romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- **BAREL Yves**, *La marginalité sociale*, Paris, PUF, 1982.
- **BECKETT Sandra, BOLDT-IRONS Leslie et BAUDOT Alain**, *Exilés, marginaux et Parias dans les littératures francophones*, Toronto, Éditions Du Gref, 1994.
- **BELORGEY Jean-Michel**, *Transfuges : voyages, ruptures et métamorphoses : des Occidentaux en quête d'autres mondes*, Paris, Autrement, Coll. Mémoires, N° 66, 2000.
- **BENOIT Claude**, « L'Étrangeté et la différence », in J.M.G Le Clézio. *Actes de colloque international*, València, Universitat de València, 1992.
- **BLANCHOT Maurice**, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- **BOULOUMIÉ Arlette et TRIVISANI-MOREAU Isabelle**, *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005.
- **BOUSTANI Carmen**, *Oralité et gestualité : la différence homme-femme dans le roman francophone*, Madagascar, Karthala, 2009.
- **CÁCERES Béatrice, LE BOULICAUT Yannick**, *Représentation de l'Autre et réappropriation des mythes*, Paris, L'Harmattan, coll. «cahiers du CIRHILL», 2003.
- **CAMET Sylvie**, *Les Métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^e – XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- **CANNONE Belinda**, *Le Bonheur en littérature : Représentations de l'autre et de l'ailleurs*, Paris, Klincksieck, 1998.
- **COMBES André, CORBIN Anne-Marie, FOUGERON Irina**, *Images de l'altérité*, Conseil Scientifique de l'Université de Charles-de-Gaulle- Lille3, 2002.
- **Centre d'Etudes et de Recherches sur Imaginaire, Ecriture et Cultures (Angers)**, *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Recherches sur l'Imaginaire, Cahier n° XXIX, textes réunis par Arlette BOULOUMIÉ, PUA, 2003.
- *Id.*, *Métiers et marginalité dans la littérature*, Cahier n° XXX, 2004.
- *Id.*, *Marginalité et particularités physiques dans la littérature*, Cahier n° XXXI, 2005.

- *Id.*, *Errance et marginalité dans la littérature*, Cahier n° XXXII, 2007.
- **CHAUVIN Danièle**, *L'imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, ELLUG, 1996.
- **CURTIUS Ernest Robert**, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, Paris, PUF, 1956.
- **DE KEYSERLING Hermann**, *Le journal de voyage d'un philosophe*, Paris, Stock, 1930.
- **DUPUY Aimé**, *Un nouveau personnage dans le roman français : L'enfant*, Paris, Hachette, 1931.
- **GARNIER Xavier et WARREN Jean-Philippe**, *Écrivains francophones en exil à Paris : entre cosmopolitisme et marginalité*, Paris, Karthala, coll. «Lettres du Sud», 2012.
- **GOHARD-RADENKOVIC Aline**, « « L'altérité » dans les récits de voyage », in *L'homme et la Société*, n°134, Octobre-Décembre 1999, p. 83-84.
- **GUTTON Philippe**, « Errance en adolescence », in *Sur le chemin. Voyage thérapeutique, voyage pathologique*, actes de la XIXème journée de psychiatrie de Fontevraud, samedi 5 juin 2004. Disponible sur : http://med2.univ-angers.fr/discipline/psychiatrie_adulte/.
- **GOHARD-RADENKOVIC Aline**, « Altérité et identités dans les littératures de langue française », in *Clé internationale* : vol.1, 2004.
- **KAN Momar Désiré**, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- **KHATIBI Abdelkebir**, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987.
- **LE BRIS Michel**, « Errance », in : *Magazine Littéraire*, n° 353, Avril 1997.
- **LEFEBVRE Hélène**, *Le Voyage*, Paris, Bordas, coll. « Les thèmes littéraires », 1985.
- **MAHER Eamon**, *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XXe siècle : questions d'identité et de marginalité : actes du colloque de Tallaght*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. «Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté», 2005.
- **MASSOUMOU Omer**, *L'image de l'autre dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- **MOUREAU François**, *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1986.
- **NÉE Patrick**, *L'ailleurs en question*, Paris, Hermann, coll. «Savoir Lettres», 2009.
- **PAULHAC Jean-Pierre**, *Dialogue Nord-Sud : voyage dans l'interculturalité*, Chennevières-sur-Marne, Dianoïa, coll. «Défis», 2004.

- **REY MIMOSO-RUIZ Bernadette**, *Ailleurs et Origines*, Toulouse, Universitaires du Sud, coll. «Études littéraires», 2004.
- **RICŒUR Paul**, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- **SAID Edward W.**, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Londres, Granta Books, 2000, Arles, Actes Sud, 2008.
- **SANCHEZ-MAZAS Margarita, LICATA Laurent**, *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, coll. «Vies sociales», 2005.
- **SARTRE Jean-Paul**, *l'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- **TADIÉ Jean-Yves**, *Le roman d'aventure*, Paris, PUF, 1982.
- **TARCHOUNA Mahmoud**, *Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Tunis, Université de Tunis, 1982.
- **TODOROV Tzvetan**, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.
- *Id.*, « Rencontre-débat avec Tzvetan Todorov », conférence présentée et animée par Samir Marzouki, Tunis, École Normale Supérieure de Tunis, 12 octobre 2012.
- **TOMÉ Hector Rodriguez**, *Le Moi et l'autre dans la conscience d'un adolescent*, Suisse, Delachaux et Niestlé, 1972.
- **TOURNIER Michel**, *Voyages et paysages*, Textes choisis et présentés par Arlette Bouloumié, Photographies D'Édourad Boubat, Quinzaine Littéraire-Louis Vuitton, coll. « Voyager avec... », 2010.
- **VANT André**, *Marginalité sociale, marginalité spatiale*, Lyon, CNRS, 1986.

4. L'Histoire

a) Algérie

- *La Dépêche Quotidienne d'Algérie*, 4 juin 1957.
- *La Dépêche Quotidienne d'Algérie*, 9-10 juin 1957.
- *L'Echo Alger*, 27 août 1957.
- *Le Journal d'Alger*, 1er juin 1957.

b) France

- **BLUCHE Frédéric**, RIALS Stéphane, TULARD Jean, *La Révolution française*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 2^{ème} édition, 1989.
- **CHUQUET Arthur**, *Les Guerres de la Révolution II. Valmy*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1887.
- **LANDOLPHE Jean Francois**, *Memoires du capitaine Landolpe, contenant l'histoire de ses voyages*, Tome II, J.M.Eberhart Imprimeur du Collège Royal de France, 1823.

c) Ile Maurice

- **ASGARALLY Issa**, « La révolte des esclaves dans les Mascareignes : l'affaire Ratsitatane », in : *Goutte d'eau dans l'océan*, Sainte Clotilde (La Réunion), 1980.
- **BOTTINEAU Etienne**, *Extrait du Mémoire de M. Bottineau sur la Nauscopie ou l'art de découvrir les vaisseaux & les terres à une distance considérable*, 1786.
- **GARNERAY Louis**, *Voyages, aventures et combats*, 1852, Paris, Nelson, [s.d].
- **LA CROIX Robert (de)**, *Histoires extraordinaires de la mer*, Presses De La Cité, 1982, Ancre de Marine, 1996.
- **NAGAPEN Amédée**, *Histoire de la Colonie. Isle de France-Ile Maurice 1721-1968*, Port-Louis, Diocèse de Port-Louis, 1996.
- **PUTCHAY Vèle**, *Emmanuel Richon revient sur le crâne de Ratsitatane*, lepress.mu, 27 septembre 2004.
- **RACAULT Jean-Michel**, *Mémoires du grand océan : des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan indien*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2007.

d) Liban

- **ADOSSIDÈS**, *Arméniens et Jeunes-Turcs. Les massacres de Cilicie*, Paris, P.-V. Stock, 1910.
- **AMMOUN Denise**, *Histoire du Liban contemporain. 1860-1943*, Fayard, 1997.
- **FAUCHER Léon**, « La Question d'Orient d'après les documents anglais. Première partie », in *Revue des Deux Mondes - Période initiale*, 4e série, tome 28, Paris, Bureau de la Revue des Deux Mondes, 1841.

e) Mexique

- **CASTILLO Bernal Diaz (del)**, *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne*, Vol. II, Traduction de D. Jourdanet, Paris, Librairie François Maspero, 1980.
- **WEYMULLER François**, *Histoire du Mexique*, Paris, PUF, Coll.« Que sais-je ? », 1972.

5. Dictionnaires

- **BONFILS François**, *Dictionnaire des personnages de la Bible*, Paris, Libro, 2006.
- **BONNEFOIY Yves**, *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981.
- **BRUNEL Pierre**, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Edition du Rocher, 1988.
- **DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie**, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Coll. « Points-Essais », 1995.
- **Encyclopédie Universalis**, *Dictionnaire des Notions*, Encyclopédie Universalis, 2005.
- **GARCIN Jérôme**, *Dictionnaire des écrivains contemporains de la langue française par eux-mêmes*, Mille et une nuits, 2004.
- **Gardes-Tamine Joëlle, Hubert Marie-Claude**, *Dictionnaire de critique littéraire*, éd. Armand Colin/Masson, 1996, Tunis, Cérès, Coll. « Critica », 1998.
- **MOESCHLER Jacques**, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.
- **MOREL Corinne**, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyance*, Paris, Éditions De L'Archipel, 2005.

6. Essais et œuvres littéraires cités

- **BALZAC Honoré de**, *La Comédie humaine*, « Facino cane. Scènes de la vie parisienne », www.gallica.bnf.fr
- **BAUDELAIRE Charles**, *Les fleurs du mal*, « Le flacon », XLVIII, http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1861/Le_Flacon
- **BERNARDIN DE SAINT PIERRE Jacques-Henri**, *Paul et Virginie*, Ebooks libres et gratuits [en ligne], mai 2008. Disponible sur : <http://fr.scribd.com/doc/3173387/Paul-et-Virginie>.
- **FANON Frantz**, *Les Damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961, Paris, La Découverte & Syros, 2002.

Thèse de Doctorat

Yosr BELLAMINE BEN AÏSSA

Altérité et marginalité dans les œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio et Amin Maalouf.

Otherness and Marginality in the Works of Jean-Marie Gustave Le Clézio and Amin Maalouf.

Résumé

Cette étude comparée s'intéresse à deux auteurs francophones, J.M.G. Le Clézio et A. Maalouf, qui appartiennent à deux sphères géoculturelles éloignées l'une de l'autre et différentes, et dont les œuvres n'ont jamais fait l'objet jusque-là d'une recherche comparatiste. La confrontation des textes porte sur deux thématiques d'actualité : l'altérité et la marginalité et bénéficie de l'éclairage apporté par l'étude de la poétique et le vécu des auteurs, eux-mêmes, marginaux à plusieurs égards.

L'altérité se présente comme la cause de la situation marginale des personnages ; elle met en lumière leurs différences physiques, la vulnérabilité de leur situation sociale, leurs problèmes identitaires et leur relation particulière avec l'espace. D'un autre côté, c'est la confrontation du personnage avec l'autre (en tant qu'adjuvant ou opposant) et avec l'ailleurs (à travers la quête des origines et la réalisation d'un parcours initiatique) qui lui permet de dépasser sa marginalité et son mal-être. La poétique de l'altérité et de la marginalité étudiée dans ce travail trouve son accomplissement dans l'esthétique scripturale adoptée par les auteurs. Fondée sur l'éclatement, le dépassement des limites, l'hétérogénéité générique et l'oralité, l'écriture devient la traduction de la marginalité et de l'hybridité qui caractérisent les personnages.

Deux auteurs, deux univers romanesques mais une idéologie et une sensibilité scripturale communes au service d'un même combat : favoriser l'interculturalisme et lutter contre toutes les formes de discrimination.

Corpus : *Poisson d'or, Hasard, Révolutions, Le Rocher de Tanios, Les Échelles du Levant, Origines.*

Mots clés

Littérature française, littérature comparée, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Amin Maalouf, altérité, marginalité, poétique, quête, identité, voyage initiatique, errance, origine, hybridité, oralité, polyphonie, mythe, Histoire.

Abstract

The following study focuses on two French-speaking authors from two distant and different geo-cultural spheres, whose works have never been subject to a comparative study so far: J.M.G. Le Clézio and A. Maalouf. The comparison of the texts covers two current sets of themes: Otherness and marginality. It takes advantage of the light shed by the poetic inspiration and true life of the authors who are themselves ill-integrated in different.

Otherness appears at the root of the marginal situation of the characters: it brings to light their physical differences, their social defencelessness, their identity problems and their special relationship with space. On the other hand, it is about the confrontation of the character with the 'other' (as an auxiliary or an opponent) and the 'outer space' (through the quest of identity and the fulfillment of a learning journey) which would allow him/her to overcome his/her lack of integration and well-being. The poetics of Otherness and marginality considered in this work are being achieved through the scriptural aesthetics assumed by the authors. Their style of writing has translated the marginality and hybridity of the characters through disruption, the overtaking of boundaries, generic heterogeneity and the oral character.

They are two authors with two fiction worlds, but there is only one ideology and scriptural sensitivity used for the one and same strife: to further interculturalism and oppose all kinds of discrimination.

Corpus: *Poisson d'or, Hasard, Révolutions, The Rock of Tanios, Ports of Call, Origines.*

Key Words

French literature, comparative literature, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Amin Maalouf, Otherness, marginality, poetic, quest, identity, learning journey, wandering, origin, hybridity, orality, polyphony, myth, history.